

Acteren voor de camera

Methode van onderzoek naar acteerprestaties
in realistisch drama van acteurs en actrices
in Nederlandse speelfilms na 1989



Joost J. Njio

Acteren voor de camera

Methode van onderzoek naar acteerprestaties
in realistisch drama van acteurs en actrices
in Nederlandse speelfilms na 1989

Joost J. Njio
Supervisor: Dr. Sonja de Leeuw
Maart 1999
Theater-, film- en televisiewetenschap
Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

Voorwoord.....	5
Inleiding.....	6
Hoofdstuk 1 Acteren voor de camera: begrenzen van het onderzoeksgebied	8
1.1 Inleiding	8
1.2 Geschiedenis van acteren voor de camera	8
1.3 Definitie van acteren voor de camera	10
1.4 Verschillen tussen theater acteren en acteren voor de camera	12
1.5 Verschillen tussen acteren in film en voor televisie.....	14
1.6 Realistisch drama en naturel acteren	16
1.7 Conclusie hoofdstuk 1	21
Hoofdstuk 2 Acteren voor de camera.....	23
2.1 Inleiding	23
2.2 Geloofwaardigheid	24
2.3 Acteermethoden en -technieken	25
2.3.1 The Method	26
2.4 Voorbereiding: observatie en leren tekst	27
2.5 Karakterisatie.....	29
2.5.1 Luisteren en reageren	30
2.5.2 Emoties.....	33
2.5.3 Fysiek	35
2.5.4 Vocaal	36
2.6 Acteur en techniek.....	38
2.7 Acteren voor de camera in Nederland	40
2.8 Conclusie hoofdstuk 2	42
Hoofdstuk 3 Prestatie-afhankelijke factoren binnen het productieproces	45
3.1 Inleiding	45
3.2 Productie, scenario, techniek en montage.....	46
3.2.1 Productie	46
3.2.2 Scenario: personages	47
3.2.3 Techniek: camera, licht en geluid	49
3.2.4 Montage.....	50
3.3 Regie	52
3.4 Prestatie-afhankelijke factoren in de Nederlandse speelfilm	56
3.5 Conclusie hoofdstuk 3	59

Hoofdstuk 4 Analyse acteerprestaties	61
4.1 Inleiding	61
4.2 Analysemodel voor onderzoeken van acteerprestaties in realistisch drama	61
4.3 Motivering van keuze vier Nederlandse speelfilms	65
4.4 Analyse van de acteerprestaties in vier Nederlandse speelfilms	66
4.4.1 "Romeo" van Rita Horst (1990)	66
4.4.2 "De kleine blonde dood" van Jean van de Velde (1993)	72
4.4.3 "Advocaat van de Hanen" van Gerrit van Elst (1996)	78
4.4.4 "De Poolse bruid" van Karim Traïdia (1998)	83
4.4.5 Zeven acteerprestaties uit vier Nederlandse speelfilms	88
4.5 Conclusie hoofdstuk 4	90
Conclusie	92
Bijlagen	95
Bijlage 1 Filmlijst realistisch drama	96
Bijlage 2 Protocollen	97
Literatuur	112
Samenvatting	115

Voorwoord

De interesse en keuze voor het onderwerp van deze scriptie is grotendeels te danken aan casting director Nora Mullens. Zij liet mij drie jaar geleden een screentest doen voor een kleine rol in een televisieserie. Na ook deze rol te hebben vertolkt heeft acteren voor de camera mij sindsdien altijd bezig gehouden. Nora Mullens heeft mij ook in staat gesteld ten tijde van het schrijven van deze scriptie de inhoud ervan in de praktijk toe te passen.

In het bijzonder wil ik mijn supervisor Sonja de Leeuw bedanken. Net zoals een regisseur dat bij zijn acteurs behoort te doen heeft ze mij gestimuleerd het onderste uit de kan te halen. Met name op de momenten dat het schrijven van de scriptie nauwelijks voortgang boekte, heb ik veel gehad aan de stimulerende woorden van Sonja.

Speciale dank ben ik verschuldigd aan Leo Njio die de uitvoering van deze scriptie mogelijk heeft gemaakt. Ook wil ik hem danken voor die momenten dat ik er in taalkundig opzicht niet goed uitkwam.

Inleiding

"While it seems like a natural part of the experience of moviegoing to pass judgment on an actor's performance, this emphasis on the evaluative process is anathema to many scholars."
(Carole Zucker 1990)

Carole Zucker somt in de inleiding van haar boek "Making visible the invisible: an anthology of original essays on film acting" een aantal redenen op waarom wetenschappers acteren voor de camera niet tot hun onderzoeksterrein willen rekenen. Eén van de belangrijkste redenen die ze noemt is dat de wetenschapper zich op gevaarlijk terrein begeeft wanneer de expressieve kwaliteiten van het menselijk lichaam onderwerp van onderzoek zijn. Het moeten beschrijven van de lichamelijke bewegingen en karakteristieken van de stem van een acteur kan de wetenschap hebben ontmoedigd. Het doel van het onderzoek dat we verricht hebben en waarvan we in deze scriptie verslag zullen doen, is het ontwikkelen van een methode voor het onderzoeken van acteerprestaties in een speelfilm. Als één van de eersten in Nederland zullen we een poging doen acteerprestaties van acteurs en actrices wetenschappelijk te benaderen. Deze onderzoeksmethode zal worden toegepast op de acteerprestaties in enkele Nederlandse speelfilms om te bepalen hoe deze zich verhouden tot kenmerken van en gemeenschappelijke ideeën over het acteren voor de camera in de literatuur.

De probleemstelling van dit onderzoek, waarin bovenstaande is samengevat, luidt als volgt: hoe verhouden de acteerprestaties van acteurs en actrices in de Nederlandse speelfilm (realistisch drama) na 1989 zich tot normen van het acteren voor de camera?

In de literatuur zullen we opzoek gaan naar ideeën over acteren voor de camera. Wanneer meerdere ideeën van verschillende auteurs over een specifiek onderdeel van acteren voor de camera met elkaar overeenstemmen, zullen we deze gebruiken als een onderzoekspunt. In dit onderzoek zullen we proberen zoveel mogelijk van dergelijke onderzoekspunten te verzamelen. Vervolgens zullen we de acteerprestaties van Nederlandse acteurs en actrices vergelijken met deze onderzoekspunten (de praktijknorm). Hoe verhouden de acteerprestaties zich tot deze gemeenschappelijke ideeën over acteren voor de camera? Door ten slotte de resultaten van de verschillende onderzoekspunten te groeperen kunnen we conclusies trekken over een groter onderdeel van de acteerprestaties van een acteur. In de literatuur vinden we ook afwijkende ideeën. Deze ideeën zullen in enkele gevallen de betekenis van het onderzoekspunt beïnvloeden.

Resultaten van dit onderzoek kunnen ons meer inzicht geven in de beroepsuitoefening van de Nederlandse filmacteur. In de jaren negentig, de periode waar we ons onderzoek op richten, kunnen we in Nederland nog niet echt spreken van een speelfilmindustrie. In deze periode werden er gemiddeld negen speelfilms per jaar gemaakt. Een onvergelijkbaar aantal in vergelijking met de filmproductie in Amerika, maar ook met een land als Duitsland. Het gemiddelde bezoekersaantal van een Nederlandse speelfilm in deze periode is laag. In 1996 bezochten 310.000 bezoekers een Nederlandse speelfilm (gemiddeld 28.000 per film) (zie Beerekamp 1996). Hoewel er nu verandering in lijkt te komen is het filmklimaat in Nederland nog niet positief te noemen. De geringe filmproductie heeft wellicht ook zijn gevolg voor het niveau van de beroepsuitoefening in de verschillende disciplines uit het productieproces van een speelfilm. Het merendeel van de Nederlandse acteurs is werkzaam in het theater en speelt bij uitzondering ook in een speelfilm. De vraag is of deze acteurs hun acteerprestaties aan de eigenschappen van het medium film kunnen aanpassen. Leidt de geringe ervaring van Nederlandse acteurs met het medium misschien tot theateraal acteren in de speelfilm?

Om aan te kunnen geven op welk niveau het filmacteren (de vakbekwaamheid van acteurs) zich in Nederland bevindt, is het van belang de acteerprestaties van Nederlandse acteurs in zijn meest "pure" vorm te onderzoeken. Speelfilms die tot realistisch drama gerekend kunnen worden verlangen van de acteur deze prestaties in hun "pure" vorm te laten zien. In realistisch drama zijn geen invloeden van andere media, zoals het theater en de literatuur te vinden. In het comedy genre daarentegen is wel de invloed van het theater te zien. De acteerstijl in dit genre vertoont hierdoor ook theatrale kenmerken zoals groot en overdreven spelen. De acteerstijl in realistisch drama is onlosmakelijk met het medium film verbonden en is toegesneden op de

eigenschappen van het medium. In de literatuur wordt deze acteerstijl naturel acteren genoemd. Naturel acteren kan dus gezien worden als de kern van het acteren voor de camera, de "pure" vorm.

In dit onderzoek zullen we met behulp van de literatuur de specifieke kenmerken van naturel acteren in kaart proberen te brengen en kijken hoe deze in de acteerprestaties van Nederlandse acteurs zijn vertegenwoordigd. De vraag is dus niet of de acteurs goed of slecht naturel acteren, maar of we de acteerprestaties naturel kunnen noemen of niet. De vakbekwaamheid van de Nederlandse acteur wordt grotendeels bepaald door het voorkomen van een aantal essentiële kenmerken van acteren voor de camera (waaronder kenmerken van naturel acteren) in de acteerprestaties van de acteur.

In de verschillende hoofdstukken van deze scriptie zullen we langzaam toewerken naar het antwoord op bovenstaande probleemstelling.

In hoofdstuk één wordt duidelijk gemaakt op welk terrein het onderzoek precies wordt verricht, namelijk Nederlandse speelfilms na 1989 die tot realistisch drama gerekend kunnen worden. De eigenschappen van het medium film worden duidelijk gemaakt door deze te vergelijken met het medium theater en met het medium televisie. Door deze vergelijkingen worden ook de specifieke kenmerken duidelijk van het onderzoeksonderwerp acteren voor de camera. De betekenis van realistisch drama wordt duidelijk gemaakt door de inhoudelijke en uiterlijke kenmerken ervan te beschrijven. Naturel acteren, als wezenlijk onderdeel van acteren voor de camera, wordt onderverdeeld in een viertal kenmerken die ons beter in staat stellen de vertegenwoordiging van naturel spel in de acteerprestaties te onderzoeken. In dit hoofdstuk is ook een korte geschiedenis beschreven van het acteren voor de camera.

Hoofdstuk twee vormt de kern van dit onderzoek. Hier worden de ideeën en opvattingen over acteren voor de camera, uit de literatuur, in kaart gebracht. Deze ideeën en opvattingen vormen de onderzoekspunten van het acteren voor de camera die in een later stadium op de acteerprestaties worden toegepast. Een groot deel van de weergegeven ideeën hebben een directe relatie met naturel acteren. Naturel acteren toont het menselijk gedrag (handelen, spreken, etc.), zoals dat in de dagelijkse werkelijkheid te zien is, in een theatrale setting (de film). Veel ideeën in dit hoofdstuk vertegenwoordigen specifieke onderdelen van dit gedrag. De discussie over de geloofwaardigheid van de uitingen van dit gedrag door een acteur wordt ook in dit hoofdstuk gevoerd. De voorbereidingen die een acteur moet treffen voor het spelen van zijn rol en de acteer methode die hij kiest kunnen bepalend zijn voor de geloofwaardigheid van zijn acteerprestaties. Zowel de voorbereidingen en "The Method" als mogelijke acteer methode worden in dit hoofdstuk besproken. Het hoofdstuk wordt afgesloten met een samenvatting van interviews met Nederlandse acteurs en actrices over acteren voor de camera.

In hoofdstuk drie wordt de invloed bepaald van enkele factoren uit het productieproces op de acteerprestaties van de acteur. Deze factoren zijn: productie, scenario, techniek, montage en regie. Naarmate de invloed van deze factoren beter in kaart is gebracht, kunnen we nauwkeuriger vaststellen voor welk aandeel van de acteerprestaties de acteur verantwoordelijk kan worden gesteld. Aan het eind van dit hoofdstuk wordt een algemeen beeld geschetst van hoe deze factoren in de Nederlandse speelfilm van invloed zijn.

In hoofdstuk vier vindt de apotheose plaats van dit onderzoek. Met behulp van een analysemodel, waarin alle ideeën uit hoofdstuk twee verenigd zijn, worden de acteerprestaties uit vier Nederlandse speelfilms geanalyseerd. Met behulp van de resultaten van deze analyses is het mogelijk aan te geven hoe de acteerprestaties zich verhouden tot de onderzoekspunten van het acteren voor de camera en verkrijgen daarmee inzichten in het niveau van het filmacteren in Nederland ofwel de vakbekwaamheid van de Nederlandse filmacteur.

In de conclusie aan het eind van deze scriptie wordt een definitief antwoord gegeven op de probleemstelling en worden de resultaten en het onderzoek kort geëvalueerd.

Hoofdstuk 1 Acteren voor de camera: begrenzen van het onderzoeksgebied

1.1 Inleiding

In dit hoofdstuk proberen we het begrip acteren voor de camera te verduidelijken en te begrenzen. Voordat we hiertoe overgaan beschrijven we in paragraaf 1.2 een korte geschiedenis van acteren voor de camera. Daarbij wordt geen rekening gehouden met de verschillende stromingen en genres die er zijn. Centraal staat in deze paragraaf de ontwikkeling van natureel acteren. We zullen de geschiedenis beschrijven tot het moment dat film figuurlijk volwassen genoemd kan worden. Techniek en vakmanschap (regisseurs, scenarioschrijvers, etc) maken vanaf dat moment natureel acteren mogelijk. In de jaren die volgen worden de verschillen tussen natureel acteren in de verschillende periodes alleen nog maar bepaald door de verschillende opvattingen (normen, waarden, leefgewoonten, etc.) uit een bepaalde tijd. Men sprak bijvoorbeeld veel beschaafder (betere articulatie) in de jaren vijftig dan in de jaren tachtig. Niet de betekenis, maar de inhoud van het begrip is zoezegd historisch veranderbaar. Wanneer we deze historisch bepaalde opvattingen over natuurlijk acteerspel vergelijken met wat we er tegenwoordig onder verstaan, valt op dat ze vaak als onnatuurlijk en overdreven worden gezien. Uit de beschrijving van de geschiedenis blijkt dat men iedere keer, tot in de jaren vijftig, leek te streven naar een nog natuurlijker acteerstijl. In deze paragraaf zullen we aangeven wat acteren voor de camera in verschillende periodes betekende en in hoeverre we toen al van natureel acteren konden spreken.

Een algemene definitie van acteren voor de camera wordt in paragraaf 1.3 gegeven. Met deze definitie nemen we een voorschot op de uitgebreide beschrijving van acteren voor de camera in hoofdstuk twee. De gebruikte definitie maakt van acteren geen abstract begrip. In de definitie worden bepaalde "eisen" gesteld aan acteren waarbij kanttekeningen kunnen worden geplaatst.

In paragraaf 1.4 vergelijken we acteren voor de camera met acteren in het theater. In deze paragraaf wordt de kern (het medium specifieke karakter) van het acteren voor de camera duidelijk. Film en theater zijn twee verschillende kunstvormen die elk hun eigen conventies hebben en daardoor een eigen aanpak van acteren verlangen. Met de bevindingen in deze paragraaf wordt de typische theatrale acteerstijl duidelijk die volledig verschilt van natureel acteren en als zodanig niet in realistisch drama thuis hoort.

De verschillen tussen acteren in film en voor televisie beschrijven we in paragraaf 1.5. Het zijn echter subtiele verschillen omdat beide media sterke overeenkomsten vertonen. Dit komt voornamelijk doordat het medium film televisie-kenmerken kopieerde, waardoor beide media meer op elkaar zijn gaan lijken. Desondanks wordt in deze paragraaf duidelijk waarom we voor film hebben gekozen als onderwerp van onderzoek en niet (ook) voor televisie.

In paragraaf 1.6 zullen we de inhoudelijke en uiterlijke kenmerken van realistisch drama beschrijven. Deze vormen een handleiding voor de te onderzoeken films in hoofdstuk vier. In deze paragraaf gaan we ook in op natureel acteren, de acteerstijl die onlosmakelijk verbonden is met deze dramavorm. Deze acteerstijl kenmerkt zich door de sterke overeenkomsten met het dagelijkse leven. Er is geen plaats voor overdreven acteerspel, maar voor subtiliteit, spontaniteit en oprechtheid.

1.2 Geschiedenis van acteren voor de camera

Toen de film nog maar net was uitgevonden in 1895 werd deze gebruikt om bewegende beelden vast te leggen. Men was voornamelijk geïnteresseerd in het technische aspect van de film. De mensen die in deze vroege films te zien zijn, waren even belangrijk als een galopperend paard of een rijdende auto. Al gauw kwam men er achter dat met dit medium ook verhalen verteld konden worden. *L'Arroseur arrosé* (1895) van Louis Lumière (1864-1948) wordt als de allereerste speelfilm beschouwd. Hierin besproeit een tuinman zijn tuin en valt een jongen hem lastig door op de tuinslang te gaan staan. In deze film is al wat acteerspel te

zien, zei het in zeer geringe mate. In de vroege speelfilms speelden hoofdzakelijk familieleden, vrienden en kennissen van de filmmaker mee. Filmpionier Georges Méliès (1861-1938) maakte echter al vroeg gebruik van acteurs. Zijn fantasiefilms waren door hun complexiteit (ze zaten vol met trucages) van tevoren volledig uitgedacht. De rol van de acteur werd hierdoor ook een stuk belangrijker. Hoewel Méliès al in zijn vroegste films monteerde in de camera (door deze stop te zetten, de actie te veranderen en weer door te filmen) bestonden ze slechts uit één lang totaalshot. De camera werd frontaal voor de ruimte, waar de actie plaats vond, opgesteld. De shots toonden sterke gelijkenissen met het toneelbeeld van het theater, de zogenaamde tableaustijl waar "het beeldkader fungeert als een soort toneellijst" (Hommel 1986). De camera overzag net als de toeschouwer in het theater, het gehele beeld. "Performers in these early films [...] moved parallel to the camera, stood in three-quarter profile when they addressed one another, and gesticulated vividly to compensate for their relative distance from the audience." (Naremore 1988: 38). Vanaf ongeveer 1899 werden verschillende totaalshots aan elkaar gemonteerd.

De overeenkomsten tussen de vroege speelfilms en het theater was ook in de speelstijl te zien. O'Brien (1983) ziet de invloed van de acteermethode van François Delsarte (1811-1871) op het acteren in de vroege film. Het was één van de eerste pogingen elk aspect van de training van de acteur te onderwerpen aan een methode. Aan het eind van de 19de eeuw werd deze methode over de hele wereld gebruikt door acteurs om emoties, gedragingen en ideeën, lichamelijk te kunnen uitdrukken. De vastgestelde lichaamshoudingen en gezichtsuitdrukkingen kon men uit boeken leren. De acteermethode van Delsarte wordt nu gezien als mechanisch en onnatuurlijk. Hier komt nog bij dat "many actors unfortunately exaggerated these physical techniques rather than converging their emotional experiences to a minute study of the role. The performances of a number of actors in films were obvious and over-physical. Tragic emotions were often played in a pathetic demeanor. Standardized make-up and gestures became signs and symbols substituting style of acting" (O'Brien 1983: 13-14). Toch moet men voorzichtig zijn in de beoordeling van het acteren in de vroege film. Roberta E. Pearson zegt hierover: "While we cannot expect the average viewer of a seventy-five-year-old film to respond in the same manner as the original audience, we can expect a film critic or scholar not to use the aesthetic standards of his or her own time and culture in judging an artifact from another time and culture." (in Zucker 1990: 2). Dat het publiek destijds deze acteerstijl accepteerde kwam voornamelijk doordat men deze kende uit het theater. Hiermee is dus niet gezegd dat men deze acteerstijl ook als natuurlijk ervoer. Als we bovendien uitgaan van de opvatting dat naturel acteren sterke overeenkomsten moet vertonen met het dagelijkse leven, was daarvan ook toen geen sprake.

Na 1907 kreeg men meer aandacht voor de psychologie van de personages, dit leverde een bijdrage aan realistischere films. Voorheen waren de personages niet meer dan objecten, nu gingen ze meer op echte mensen lijken. Bordwell (1994: 39) zegt hierover: "Character psychology had not been particularly important in early films. Slapstick chases or melodramas depended more on physical action or familiar situations than on character traits." Deze aandacht voor de psychologie van de personages impliceert ook een nieuwe filmvorm waarin dit tot uiting werd gebracht. "As Janet Staiger has shown, a full-scale change toward the rhetoric of psychological realism occurred in Hollywood between 1908 and the mid-teens, when the industry shifted to a director-centred mode of production and began to manufacture feature-length dramatic films that took their subject matter, aesthetic values, and talent from the increasingly intimate and naturalistic New York stage." (Naremore 1988: 38). De gevolgen waren dat de gestandaardiseerde methodes vervangen werden door "authentiek" en "zuiver" acteren, iets dat zich kenmerkte door een "simplicity of expression" (zie O'Brien 1983: 14). Deze ontwikkeling werd ook mogelijk gemaakt door de veranderingen die de film onderging op het gebied van beeldkaders, camerastandpunten en montage. Films bestonden niet langer uit enkele totaalshots, maar uit een grote hoeveelheid shots met verschillende beeldkaders. De "medium close-up" bracht de acteur groter in beeld en verlangde een andere wijze van acteren. "Actors were exhorted to be the character, to think, but not act out their emotions." (O'Brien 1983: 14). De innovatieve filmer D.W. Griffith droeg ook zijn steen bij aan een realistischere filmvorm. Hij besteedde meer zorg aan de casting van zijn films, repeteerde de scènes voor de opnamen en maakte als eerste veelvuldig gebruik van "close-ups", "the most important technical device in fostering [...] naturalism." (Naremore 1988: 39). Nieuwe montage technieken maakten het mogelijk subtieler te acteren, één van de kenmerken van naturel acteren zoals we die in paragraaf 1.6 (Realistisch drama en naturel acteren) weergeven. De "shot-reverse shot" bijvoorbeeld "could eliminate a certain amount of visibly rhetorical blocking, and the smallest psy-

chological nuances could be acted in a pattern of action and reaction." (Naremore 1988: 39).

Met de ontwikkeling van acteren voor de camera na 1907 deed men afstand van de theatrale acteerstijl in voorgaande jaren. Het publiek ervoer de stijl als natuurlijk, de grote gebaren maakten plaats voor subtielere uitingen van emoties, gedragingen en ideeën. Desondanks moest de acteur toen nog steeds met het lichaam duidelijk maken wat hij voelde, er was immers nog geen geluid. Om deze reden was er ook toen nog niet helemaal sprake van naturel acteren als we uitgaan van een overeenkomst met het dagelijkse leven.

Nadat de montage van een dusdanig niveau was dat acteren natuurlijker overkwam was het de geluidsfilm "that provided everything else that was necessary to "transparent," fully representational performances." (Naremore 1988: 39). Toch ging hiermee een groot voordeel van de vroege film verloren. De regisseur kon bij de stomme-film aanwijzingen geven tijdens het filmen. "This [...] directorial technique was helpful to the actor and director because it kept alive a link between the actor and his audience. The director served as a collective voice." (O'Brien 1983: 16). De geluidsfilm werd in 1927 geïntroduceerd. Deze nieuwe ontwikkeling bracht vooral veel technische problemen met zich mee, maar had ook consequenties voor de acteurs. Veel Hollywood sterren spraken niet goed. "They had terrible voices. They Lisperd. They Stuttered. None of that mattered when the pictures were silent, but when audiences listened to talkies, they laughed a number of actors off the screen." (Barr 1982: 8). Regisseurs en producenten zochten naar meer ervaren acteurs die voornamelijk van Broadway werden gehaald. "Performances became more realistic, but still were somewhat exaggerated for the most part. The early talkies can easily be identified by the artificial and theatrical acting style." (Barr 1982: 9).

Begin jaren dertig wordt de acteerstijl volgens Barr natuurlijker. Steeds meer ging men gebruik maken van artiesten zonder acteertainingen of acteertalent, iets dat D.W. Griffith ook al deed. Dit kwam de natuurlijkheid, subtiliteit, spontaniteit en oprechtheid ten goede. Acteurs speelden zoals ze zich in het dagelijkse leven gedroegen. "They were best when they were not trying too hard." (Barr 1982: 9). Eind jaren dertig was er weinig meer te zien van de niet natuurlijke acteerstijl uit vroegere jaren. Betere scripts legden meer druk op de acteerpresetaties van de acteurs. Scripts werden speciaal voor filmsterren geschreven, zodat ze perfect pasten bij hun persoonlijkheid en talenten. Acteurs gingen steeds meer op echte mensen lijken en steeds minder op acteurs in een rol. In de jaren die volgden zocht men slechts naar een verfijning van naturel acteren. Dit proces moet voornamelijk gezien worden als een onbewuste aanpassing aan de tijd waarin men leefde. Het dagelijkse leven veranderde en zo ook de acteerstijl. Soms zocht men expliciet naar een methode om het dagelijkse leven zo realistisch en natuurlijk mogelijk te benaderen. Zo is er begin jaren vijftig de invloed van Stanislavski's (1863-1938) acteursysteem op het acteren in de Amerikaanse speelfilms te zien. The Method, een methode die van dit systeem was afgeleid, streefde naar een nog realistischere acteerstijl. Persoonlijke ervaringen van de acteur vormden de basis van zijn acteer spel. The Method werd overigens hoofdzakelijk gebruikt in sociaal-realistisch drama. In subparagraaf 2.3.1 wordt deze methode nog uitvoerig besproken.

Uit bovenstaande is duidelijk geworden dat de ontwikkeling van naturel acteren tot wat we er tegenwoordig onder verstaan (zie paragraaf 1.6) vooral is samengegaan met het "volwassen worden" van de film. Vanaf begin jaren veertig hebben de ideeën over wat naturel acteren inhoudt min of meer standgehouden. Hoe naturel acteren er echter uitziet hangt nauw samen met het tijdsbeeld waarin het tot uitvoer wordt gebracht. Dit is één van de redenen waarom we films onderzoeken na 1989; van de jaren negentig hebben we namelijk een volledig tijdsbeeld zonder dat we daarvoor enig onderzoek hoeven te verrichten.

1.3 Definitie van acteren voor de camera

Hoewel deze scriptie tot doel heeft acteren voor de camera zeer uitvoerig en in al haar aspecten te beschrijven, zullen we in deze paragraaf acteren voor de camera slechts in één zin definiëren. De gehanteerde definitie is afkomstig van Tony Barr (1982: 16-19).

"Acting is responding to stimuli in imagined circumstances in an imaginative, dynamic manner that is

stylistically truthful to the character and his environment so as to communicate ideas and emotions to an audience."

Om acteren te kunnen definiëren vindt Barr het noodzakelijk het menselijk gedrag te bestuderen. Hij gaat er vanuit dat acteren, gedragingen uit het dagelijkse leven, weerspiegelt. Ook Naremore (1988: 21) zegt dat acteren in zijn simpelste vorm niet meer is "than the transposition of everyday behaviour into a theatrical realm." Volgens Barr reageert de mens op stimuli in een continue actie-reactie patroon. Dit proces heeft tot gevolg dat de mens een voorwaartse beweging maakt, groeiende is. Dit kan zijn op het gebied van gedachten, emoties, zintuiglijke ervaringen, fysieke activiteit of een combinatie hiervan. De reactie op deze factoren vormen de motor voor al het gedrag en handelen van de mens. Acteren is dus reageren op echte of denkbeeldige stimuli. Omdat de reactie op stimuli niet noodzakelijkerwijs wil zeggen dat je acteert, zijn er denkbeeldige omstandigheden (een theatrale setting) nodig waarin deze tot uitvoer worden gebracht. Daarnaast is er ook verbeeldingskracht in acteren nodig om de acteur te laten geloven in de denkbeeldige omstandigheden. Vervolgens moeten de reacties verrijkt worden zodat deze naast oprecht ook interessant en theatraal zijn. Dit voorkomt vragen als: "How do we determine the important and obvious difference between performers in everyday life and performers who are behaving theatrically?" (Naremore 1988: 22). Om monotoon, één-dimensionaal en slaapverwekkend spel te voorkomen moet de acteur een bepaalde dynamiek in zijn handelingen brengen, "so that there is rise and fall, change and interchange [...] in the work." (Barr 1982: 17).

Zonder Barr's definitie van acteren te verwerpen moet hier toch een kleine kanttekening worden geplaatst. Voor Barr houdt acteren in: reageren, verbeeldingskracht en dynamiek binnen een theatrale setting. Barr's definitie is normatief te noemen. Bij gebrek aan dynamiek bijvoorbeeld vindt hij de acteur amateuristisch. Is er geen sprake van acteren als de acteur niet reageert op stimuli, niet dynamisch is en geen verbeeldingskracht heeft? "Der Schauspieler braucht nur auf der Bühne [of in een film] zu erscheinen, und der Zuschauer hat bereits in diesem Augenblick Informationen erhalten [...]" (Fischer 1994: 94). De vraag is in hoeverre we bij deze informatie-overdracht van acteren kunnen spreken. Barr is daar duidelijk in en stelt bepaalde eisen aan acteren. Dit maakt zijn definitie discutabel, maar hij probeert ook geen abstracte definitie van acteren te geven. Wanneer Naremore (1988: 23) zegt: "At its most sophisticated, acting in theater or movies is an art devoted to the systematic ostentatious depiction of character," gaat ook hij uit van een bepaalde prestatie van de acteur.

Wat erg belangrijk is bij het neerzetten van een personage (character) is dat de acteur reageert op de stimuli vanuit het personage dat hij speelt. Daarbij moet de acteur op alle aspecten van dat personage letten: de tijd waarin hij leeft, de plaats waar hij woont, hoe hij zich kleedt, hoe hij spreekt en beweegt. De acteur moet "stylistically truthful to the character" (Barr 1982: 18) zijn. Dit heeft tot gevolg dat de acteur het personage is en niet speelt. Caine (1997: 4) zegt hierover: "The moment he's caught "performing" for the camera, the actor has blown his cover. He's no longer a private character in a private world." Dit is één van de belangrijkste punten in de discussie rond geloofwaardigheid waar we in hoofdstuk 2 uitvoeriger op zullen ingaan.

Tot nu toe hebben we alleen besproken wat zich binnen de theatrale setting afspeelt. In het citaat van Fischer daarentegen komt de toeschouwer al ter sprake. Het belangrijkste doel zo stelt Barr is namelijk het publiek. "Unless the responses communicate ideas and emotions to an audience, they are of no value, since the actor's ultimate obligation is to the audience." (Barr 1982: 18). De acteur moet dus meer dan alleen in staat zijn te reageren op stimuli, maar moet ook ideeën en emoties aan zijn publiek overdragen. In deze paragraaf zullen we de discussie rond de afwezigheid van het publiek tijdens de acteerprestaties van de filmacteur achterwege laten. Het mag duidelijk zijn dat de filmacteur net als de theateracteur ook ideeën en emoties probeert over te dragen aan zijn publiek. Deze worden echter wel vastgelegd op film en in een later stadium aan het publiek getoond. In de volgende paragraaf gaan we hier verder op in.

Barr's definitie kan min of meer de kern van deze scriptie genoemd worden. Alle aspecten van acteren voor de camera, zoals we die beschrijven in hoofdstuk twee, zullen terug te voeren zijn op deze definitie. In de volgende paragraaf maken we een onderscheid tussen theater acteren en acteren voor de camera.

1.4 Verschillen tussen theater acteren en acteren voor de camera

In deze paragraaf (en in volgende paragrafen) zijn een aantal citaten opgenomen uit "Film acting" (1978) van Pudovkin (1893-1953). In 1930 ventileerde Pudovkin zijn ideeën uit "Film acting" al in een lezing die hij hield voor het G.I.K. (State Institute of Cinematography). We kunnen van mening zijn dat het merendeel van zijn ideeën nog steeds van waarde is en nauwelijks verschilt met de huidige opvattingen over "Film acting". Deze mening wordt ondersteund door de tekst op de achterflap van de voor dit onderzoek gebruikte uitgave uit 1978: "Modern film art and criticism would be unthinkable without the basic propositions set forth in this seminal volume." Deze "basic propositions" hebben door de jaren heen niet aan waarde ingeboet en daarom is het van belang vaak aan zijn werk te refereren in deze scriptie. Ook Naremore (1988: 72) citeert Pudovkin met enige regelmaat, hij zegt hierover: "I have already quoted enough from Pudovkin to make clear that his remarks on this and other subjects are symptomatic of mainstream practice."

Eén van de belangrijkste verschillen tussen theater en film is de aanwezigheid c.q. afwezigheid van het publiek tijdens de acteerpresetaties. De aanwezigheid van publiek tijdens theatervoorstellingen heeft invloed op de acteerpresetaties van de acteurs. De theateracteur kan zijn spel aanpassen aan de reacties uit het publiek. Door de aanwezigheid van het publiek is er interactie mogelijk die direct (cabaret) dan wel indirect (repertoiretoneel) zal plaatsvinden. Naremore (1988: 29) beschrijft deze interactie als volgt: "The audience remains present to the actor, sending out vibrations or signs that influence the intensity, pace, and content of given performance." (Zie ook Pudovkin 1978: 290-291).

Iedere acteerpresetatie is bij herhaalde uitvoering nieuw, geen avond zal voor een theateracteur hetzelfde zijn. De samenstelling van het publiek in Groningen is nu eenmaal anders als in Amsterdam. Het publiek zal in iedere stad andere "vibraties en tekens" uitzenden waarop de theateracteur iedere keer anders reageert. Bovendien kan de acteur ook bewust zijn acteerspel bij een volgende uitvoering veranderen. Daarnaast speelt een rol hoe de theateracteur op het moment van presteren in zijn vel zit en in welk theater hij speelt. Pudovkin (1978: 232 t/m 234) stelt dat verschillende theaters grote invloed hebben op de kwaliteit van de acteerpresetaties. De kwaliteit van acteerpresetaties in een black-box bijvoorbeeld zullen erg verschillen met de acteerpresetaties in een schouwburg.

Tijdens het acteren van de acteur in de film is geen publiek aanwezig. Wanneer een acteerpresetatie op film is vastgelegd zal deze bij vertoning aan het publiek niet meer veranderen. De afwezigheid van het publiek tijdens de acteerpresetaties van de filmacteur verlangt mede daardoor ook een geheel andere wijze van acteren. De filmacteur hoeft niet extra zijn best te doen om met zijn publiek te communiceren. Hiermee komen we op het volgende grote verschil welke het theater acteren en acteren voor de camera typeren, namelijk: de plaats van het publiek ten opzichte van het toneel en het filmbeeld. In het theater is het zo dat de afstand van het publiek ten opzichte van het toneel varieert. Het auditorium is vaak onderverdeeld in rijen stoelen welke zich van dichtbij (enkele meters) tot ver weg (tientallen meters) van het toneel bevinden. De theateracteur moet zijn acteerspel tot aan de laatste rij kunnen overbrengen. "In order to be distinctly perceptible to a larger number of spectators the actor studies voice delivery, learns to make his gestures obvious and clear without losing their intrinsic character, he learns, in short, to move and speak in such a way that he can be seen and heard distinctly from the last row in the gallery." (Pudovkin 1978: 232). De theateracteur is dus gedwongen tot stilering en overdrijving (zie Kattenbelt 1992: 9). Wat inhoudt dat de theateracteur meer energie nodig heeft, het volume van zijn stem en de bewegingen van zijn lichaam groter moeten zijn en dat kleine subtiliteiten vrijwel verloren gaan (zie Barr 1982: 3). Het verloren gaan van de subtiliteit van acteerpresetaties baart Pudovkin (1978: 233) zorgen. "But the broader an acting gesture, the less it can be shaded. The more intensified the actor's tones, the more difficult it is for him to transmit to the spectator the finer shades of his voice. Loudness of tone and widening gesture lead to generalised form and stylisation, which tend as a technique inevitably to become dry and cold." Volgens Pudovkin bepaalt de grootte van het publiek in hoeverre de acteur in staat is een verfijnd en realistisch beeld ten tonele te brengen, welke hij gelijk stelt aan kwalitatief acteren. De omvang van het theaterpubliek kent volgens Pudovkin dus zijn grenzen. Film daarentegen heeft geen last van dit probleem. De omvang van het publiek en de plaats die het publiek inneemt ten opzichte van het filmbeeld heeft geen invloed op de acteerpresetaties.

De kwaliteit van de acteerprestaties is al vastgelegd tijdens het productieproces. "When you're working in film, the audience is generally only a few feet away from you (the position of the lens), so communicating ideas and emotions to the audience is no more difficult than communicating with someone sitting across the table from you." (Barr 1982: 4). "Thus, at the time of shooting the actor can speak without straining his tones in the slightest, he is free to exercise the finest shading of voice and gesture." (Pudovkin 1978: 234). Toch is het niet zo dat de camera de acteur uitsluitend van dichtbij filmt. De filmacteur dient zijn spel aan te passen aan de afstand van de camera net zoals de theateracteur zijn spel aanpast aan de grootte van het auditorium, maar voor de toeschouwer in het theater heeft dit vergaande gevolgen. Barr (1982: 4) zegt hierover: "A performance that is "indicated," or merely made up of superficial gestures, looks, and movements that have no real impulse behind them may seem to be real to all members of the audience except those sitting in the very first rows." In het theater krijgt dus niet iedere toeschouwer hetzelfde te zien. Tucker (1994: 5 t/m 9) legt een verband tussen de verschillende shots in de film en de verschillende afstanden van de toeschouwer ten opzichte van het toneel. Allereerst onderscheidt Tucker vier verschillende shots: Long Shot, Mid Shot, Medium Close-Up en Extreme Close-Up. Hieraan verbindt hij vier verschillende wijzen van acteren. In een Long Shot is de acteur van kop tot teen zichtbaar in het beeld. Wanneer we volgens Tucker dit beeld (gezien op de televisie en de kijker plusminus drie meter er vandaan zit) vergelijken met de plaats van de toeschouwer in het theater, dan zit de toeschouwer bij een Long Shot op de achterste rij (plusminus 20 meter vanaf het toneel). De Long Shot vereist een grote, melodramatische acteerstijl: gebruik van het hele lichaam en luide stem. In een Mid Shot is de acteur vanaf zijn middel tot aan zijn hoofd zichtbaar. De toeschouwer in het theater zit dan ongeveer in het midden van de zaal. Gezichtsuitdrukkingen zijn iets beter zichtbaar, gebruik van het lichaam is nog steeds nodig. Tucker noemt dit de "intieme" theater stijl. In een Medium Close-Up is de acteur zijn hoofd en borst zichtbaar. Als toeschouwer zit je dan op de eerste rij (plusminus drie meter van de acteur af). Deze afstand verlangt een realistische acteerstijl die sterke overeenkomsten vertoont met handelen en spreken zoals in het dagelijkse leven. De Extreme Close-Up laat alleen het gezicht zien van de acteur, van de wenkbrauwen tot aan de kin. Als toeschouwer in het theater zou je op het toneel moeten klimmen om een dergelijk beeld te krijgen. De acteur moet in dit shot zijn gezicht heel subtiel gebruiken. De consequentie van nauwe shots zoals de Mid-Shot en de Medium Close-Up is, dat wanneer twee acteurs in het zelfde shot staan (two-shot), ze dichtbij elkaar moeten staan dan in de werkelijkheid of op het toneel om zo in het kader te passen. Dit punt komt uitvoeriger aan de orde in paragraaf 2.6 (Acteur en techniek).

Een ander belangrijk punt dat het verschil bepaalt tussen theater acteren en acteren voor de camera wordt eveneens bepaald door het publiek, namelijk dat de toeschouwer in het theater zelf zijn blik kan bepalen en dat bij film deze de kijker wordt opgelegd. In het theater kan de toeschouwer gedurende de hele voorstelling zelf bepalen op welk deel of delen van het toneel hij zich focust. Hij hoeft niet per definitie te kijken naar een theateracteur die aan het woord is, maar kan ook naar zijn tegenspeler kijken of misschien wel naar een rekwisiet. De theateracteur moet dus de aandacht op zich zien te vestigen op die momenten die belangrijk zijn voor bijvoorbeeld het begrip van de opvoering (zie Pudovkin 1978: 284). In de film hoeft de filmacteur niet specifiek de aandacht op te eisen wanneer hetgeen hij doet of zegt belangrijk is. Door middel van montage wordt de aandacht van het publiek op deze acteur gevestigd. De verschillende soorten shots kunnen de mate van aandacht van het publiek nog eens extra bepalen.

Film beschikt over de mogelijkheid acteurs vrij door tijd en ruimte te laten bewegen. De theateracteur daarentegen is gebonden aan het toneel waar slechts in beperkte mate verschillende ruimtes gecreëerd kunnen worden (d.m.v. decorstukken) en in beperkte mate veel tijdsprongen genomen kunnen worden. Theater kent dus zijn beperkingen die de theateracteur gelegenheid geeft aan deze beperkingen, d.m.v. taal, een invulling te geven. Deze vrijheid heeft de filmacteur niet. Kattenbelt (1992: 10-11) zegt hierover: "Deze beperkingen kunnen juist een voordeel zijn, voor zover de toneelspeelkunst als de essentie van theater wordt beschouwd: het speelveld als arena biedt de acteur een lege ruimte waarin hij onbeperkt zijn expressieve vaardigheden kan benutten. Door te spreken en te handelen kan hij aan een lege ruimte iedere gewenste invulling geven. [...] Voor film als tegenmodel van 'literair' theater geldt dat de gesproken taal altijd ondergeschikt is aan het beeld. Niet de taal maar het beeld is dominant."

Met deze uitspraken komen we op een volgend essentieel verschil tussen theater acteren en acteren voor de camera, namelijk het belang van de acteur voor theater en film. In paragraaf 1.2 (Geschiedenis van

acteren voor de camera) kwam al ter sprake dat film in eerste instantie helemaal niet specifiek bedoeld was om verhalen mee te vertellen en daarvoor acteurs te gebruiken, maar om levende fotografieën te laten zien. Film maakt het mogelijk een wereld te verbeelden waarin de mens geen doorslaggevende rol speelt of waarin hij zelfs ontbreekt (zie Kattenbelt 1992: 11-12). Theater daarentegen heeft altijd als uitgangspunt de acteur gehad. De acteur neemt in het theater een centrale positie in. Hij is de enige drager van de handeling. In de film kan dat bijvoorbeeld ook de natuur zijn. "Radicaal gesteld: terwijl theater van de acteur verlangt dat hij zijn expressieve vaardigheden in alle opzichten beheerst, reduceert film de acteur tot een model. Tegenover de theateracteur staat de filmposeur. In theater zijn de expressiviteit en de dynamiek van de gelaatsuitdrukkingen, gebaren en lichaamshoudingen van de acteur vooral afhankelijk van zijn ononderbroken creatieve prestatie in een ruimtelijke totaliteit, in film daarentegen van de fotografie, van de cameravoering, belichting en montage." (Kattenbelt 1992: 12). Het feit dat de theateracteur ook nog eens over de mogelijkheid beschikt letterlijk aandacht van het publiek te vragen en de filmacteur hiertoe niet in staat is, benadrukt nog eens extra de rol van de filmacteur als filmposeur.

In deze scriptie zullen we echter wel uitgaan van films waar de acteerprestatie van de filmacteur het belangrijkste element van de film is. Door de jaren heen is voor vele filmgenres het belang van de acteerprestaties steeds groter geworden. Daarmee is niet uit te sluiten dat de filmacteur nog steeds in een aantal genres een filmposeur genoemd kan worden zoals in actiefilms. In veel actiefilms kan de hoofdpersoon vaak genoeg vervangen worden door een machine. We zullen slechts die films bestuderen waar de filmacteur de belangrijkste drager van de handeling is.

Tot slot zullen we hier het verschil in continuïteit van de acteerprestaties van de filmacteur en theateracteur behandelen. Pudovkin (1978: 240) vindt het belangrijkste van de film- en theateracteur dat hij een totaal en levendig beeld creëert. Film is veelal opgedeeld in scènes en shots die niet chronologisch worden opgenomen. Volgens Naremore (1988: 74) wordt daardoor de emotionele eenheid van de acteur bemoeilijkt. De filmacteur speelt zelden zijn rol in een lineair proces, maar gefragmenteerd en discontinu. Daarnaast is dit proces ook uitgespreid over een lange periode van weken of soms wel maanden. De theateracteur daarentegen speelt over het algemeen wel vaak zijn rol chronologisch en meestal in enkele aktes bestaande uit langdurende scènes. Bovendien voor slechts enkele uren. Tucker (1994: 15) ziet niet wat voor een groot effect dit heeft op de acteerprestaties van de filmacteur. "Actors do that sort of jumping around in stage rehearsals." Het discontinu opnemen van scènes in de film komt uitvoeriger aan de orde in paragraaf 3.3 (Regie).

Met name de grote verschillen tussen de inhoudelijke, uiterlijke en vooral sociale eigenschappen van film en theater, zorgen voor een groot verschil in acteren tussen beide media. In dit opzicht hoort de typische theatrale acteerstijl ook niet thuis in de film. Een eerste breuk in "het acteren" zoals in paragraaf 1.3 is behandeld, is nu zichtbaar geworden. We zullen ons in deze scriptie verder alleen nog maar richten op acteren voor de camera. In de volgende paragraaf gaan we het onderzoeksgebied verder beperken door acteren voor de camera op te delen in acteren in film en acteren voor televisie.

1.5 Verschillen tussen acteren in film en voor televisie

"TV? Never! I don't want my audience going for a piss or making tea while I'm hard at work."

(Dirk Bogarde in: Sunday Times, 15 oktober 1978)

Wanneer we acteren in film en acteren voor televisie met elkaar vergelijken zijn er meer overeenkomsten dan verschillen te noemen. We zullen ons hier beperken tot het noemen van de verschillen tussen beide media die ook een verschil in acteren tot gevolg hebben. Het grootste verschil wordt bepaald door de techniek. Bij film worden de beelden opgenomen op celluloid en vervolgens op een doek geprojecteerd. Bij televisie worden de beelden op tape opgenomen en via de televisie uitgezonden. Tegenwoordig wordt televisiedrama ook wel op film opgenomen, maar zal voor uitzending altijd op tape worden overgezet. Het

televisieprogramma behoudt dan meestal wel bepaalde filmische kwaliteiten zoals de warmere kleuren. Voor het merendeel van de televisiesystemen geldt dat de beelden zijn opgebouwd uit 625 beeldlijnen. Hierdoor is de resolutie (de kwaliteit) van de beelden bij film veel groter dan bij televisie. "TV has a relatively weak, poorly resolved visual image, Audio is necessary to fill out the TV story, telling the viewer where to look and what to look for. [...] In contrast to the visual power of film, television holds its audience largely with audio. The viewer's ears cannot escape the sound, which calls attention to every development on the screen. The actor's voice and background noise of the location are used to jar the viewer back to the faces on the screen." (Hindman 1979: 19-20). De voornaamste reden waarom bij televisie woorden belangrijker zijn dan beelden bij film, is om de aandacht van de kijker vast te houden. De huiselijke omgeving zou de kijker afleiden waardoor hij niet altijd zijn blik gericht heeft op het televisiescherm. Televisie is daarom ook te volgen wanneer men er alleen naar luistert (zie: Hindman 1979 [20], Tucker 1994 [23] en Taylor 1994 [21]). In de bioscoop wordt het publiek minder snel afgeleid, het verlichte doek in een donkere zaal eist alle aandacht van het publiek op.

De receptie situatie speelt dus ook een rol in de verschillen tussen acteren in film en voor televisie. Het verschil neemt echter steeds meer af omdat films en televisieprogramma's steeds meer op elkaar gaan lijken, het verhaal in een film wordt tegenwoordig meer tekstueel verteld en minder beeldend. Deze ontwikkeling is voornamelijk ingang gezet doordat films die speciaal voor het bioscoop-circuit gemaakt zijn na verloop van tijd ook op de televisie worden uitgezonden. Toch zijn er nog duidelijke verschillen tussen specifieke programmavormen op televisie en film. Vooral het tekstuele karakter van soaps wordt bij lange na niet door de film benaderd. Dmytryk (1984: 47-48) vindt dat gepraat in de moderne film maar niks: "[...] films deliver their messages through the effective use of faces, reactions, attitudes, and movement rather than through dialogue. I mention this here because I believe (together with many others) that the modern film, especially as seen on the TV screen, has fallen on dull times. For a number of reasons, largely economic, most films today are merely tiresome succession of talking heads. In other words, with only rare exceptions, today's films are plays, and not very good plays at that. [...] I think the film public deserves less talk and more movie." Het feit dat specifieke programmavormen op de televisie (zoals de soap) meer gebruik maken van woorden dan bij de film het geval is, heeft bijvoorbeeld tot gevolg dat acteurs op televisie hun emoties uitspreken in plaats van die te laten zien zoals dat in de film gebeurt.

In acht moet worden genomen dat de ontwikkelingen die zich nu afspelen bij de technische innovatie van de televisie (denk aan: Breedbeeld televisie, High Definition Television en Dolby surround geluid) maken dat de (kwaliteits) verschillen tussen beide media steeds kleiner worden. Mogelijkerwijs heeft dit ook gevolgen voor de specifieke eigenschappen van beide media zoals we die nu kennen.

Een ander verschil tussen acteren in film en acteren voor televisie wordt bepaald door de grootte van het filmdoek en televisiescherm. Een close-up van het hoofd van een acteur geprojecteerd op filmdoek is vaak enorm groot, soms wel enkele meters in doorsnee. De kleinste beweging die een acteur met zijn gezicht maakt valt het publiek direct op. Het televisiescherm is veel kleiner waardoor bewegingen in het gezicht relatief veel groter kunnen zijn. Taylor (1994: 20) zegt hierover: "If acting for television needs to be minimal, the acting for the movies needs to be imperceptible. It's all about faces and eyes: thought, not script based. [...] Because the cinema screen is so large, expressions need to be that much smaller. Thought behind the eyes is what counts. Thought projection is what screen acting is all about."

Omdat het televisiebeeld, tijdens de introductie in de jaren vijftig, zo klein was, maakten regisseurs gebruik van de extreme close-up (E.C.U.) om de gezichten van de acteurs duidelijker in beeld te brengen. Televisie regisseurs gingen op een gegeven moment ook speelfilms regisseren en maakten daarbij gebruik van hun ervaringen bij de televisie. De E.C.U. werd nu ook in bioscoopfilms gebruikt. Hetzelfde geldt voor televisie acteurs, die hun televisie ervaring gebruikten in de speelfilms. Het onderscheid tussen beide media vervaagde, Barr (1982: 10) zegt hierover: "As television stars became movie stars, they took their approach with them, and soon all camera-oriented media used the same basic approach. Being simple, being honest, being most involved with listening, became the dominant acting approach."

De voornaamste reden om alleen te kiezen voor speelfilm als onderwerp van onderzoek en niet ook voor televisiedrama is, dat de productionele omstandigheden voor film over het algemeen veel gunstiger zijn dan voor televisie. De werkdruk bij de televisie ligt veel hoger. Tucker (1994: 21) zegt dat per dag voor film slechts één tot twee minuten bruikbaar materiaal geschoten moet worden in tegen stelling tot zes tot vijftien

minuten voor de televisie. "So you can see that there must inevitably be a different level of expectation for each style of shooting and a different standard to be achieved." (Tucker 1994: 21). De standaard van het acteren voor televisie ligt daarmee zeer waarschijnlijk lager dan de standaard voor film. Men zou bij televisie wel eens sneller tevreden kunnen zijn met de acteerprestaties, simpelweg omdat er minder geld en tijd is. De productionele omstandigheden van de Nederlandse film worden besproken in paragraaf 3.4 (Prestatie afhankelijke factoren in de Nederlandse speelfilm).

Een andere reden is dat televisiedrama geen eenduidige vorm heeft. Televisiedrama komt in alle soorten en maten voor op de televisie. Er zijn series, serials en single plays. De duur van een televisieprogramma kan variëren van 25 minuten tot tientallen uren (in het geval van een serie). De speelfilm daarentegen heeft vaak een minimum duur van ongeveer negentig minuten. Hierdoor zouden we nooit conclusies kunnen trekken over acteren in televisiedrama in het algemeen hetgeen we wel met enige voorzichtigheid proberen te doen over acteren in de Nederlandse speelfilm. Door uitsluiting van televisiedrama wordt bovendien het onderzoeksgebied beperkt. In de volgende paragraaf gaan we nog een stap verder in de beperking van het onderzoeksgebied door het onderzoek te richten op naturel acteren in realistisch drama.

1.6 Realistisch drama en naturel acteren

"We have gone through a period (I use the phrase "gone through" because I hope it is over) in which naturalness was confused with reality. In the effort, then, to be natural, actors picked their noses, scratched their behinds, and spent great amounts of energy being careful not to spend great amounts of energy."
(Tony Barr 1982)

Eén van de voornaamste redenen om acteerprestaties in realistisch drama (in de Nederlandse film) te onderzoeken is dat naturel acteren hiermee onlosmakelijk is verbonden. Komedie is ook een dramavorm, maar hierin wordt over het algemeen "niet natuurlijk" geacteed. Bovenstaande heeft niets te maken met genres; realistisch drama moet gezien worden als een dramavorm die zich binnen verschillende genres kan manifesteren, het is dus op zichzelf geen genre. Een aantal genres sluit zonder meer realistisch drama uit, zoals: musical, horror, Sciencefiction en fantasy. Om dit duidelijk te maken zullen we hier enkele inhoudelijke en uiterlijke kenmerken van realistisch drama bespreken. De term naturel acteren wordt later duidelijk gemaakt. Wat de termen realisme en naturalisme betekenen wordt halverwege deze paragraaf besproken.

Raymond Williams (in Fiske 1993: 22) onderscheidt een drietal hoofdkenmerken van realisme in drama (realistisch drama):

"[...] it has a contemporary setting,
[...] it concerns itself with secular action - that is, with human action described in exclusively human terms - and
[...] it is "socially extended." By this he means that it deals with the lives and experiences of ordinary people [...]."

Williams definitie is enigszins aangepast, "kings and social leaders" rekent hij namelijk niet tot de "ordinary people". Volgens Fiske (1993: 22) doelt hij met de "ordinary people" op "the working class's experience of subordination in an industrial society." Dit laatste kenmerk maakt realisme tot "sociaal realisme". Door "ordinary people" op te vatten als "alle mensen die op aarde leven", beslaat zijn definitie een groter veld. We zullen ons namelijk niet beperken tot sociaal realistisch drama, een dramavorm die voornamelijk in Engelse films te zien is en nauwelijks in Nederlandse films. Het aangepaste citaat van Williams verklaart waarom genres als horror, sciencefiction en fantasy geen realistisch drama bevatten. In horror en fantasy

zitten naast normale mensen ook niet normale mensen zoals zombies en trollen. Sciencefiction handelt over de toekomst en niet het heden. Williams uitspraak sluit dus ook historisch drama uit. Historisch drama heeft immers geen hedendaagse (contemporary) setting. De hedendaagse reconstructie van het verleden in historisch drama zal "het realiteits gehalte" ernstig kunnen aantasten. Eigentijds drama heeft minder met dit probleem te maken, al blijft er wel altijd sprake van een interpretatie van de werkelijkheid.

De drie kenmerken van Williams zijn voornamelijk inhoudelijk. Dit verklaart waarom het genre musical aan de kenmerken ontsnapt. Musical films kunnen zich in het heden afspelen, gaan over menselijke acties en over normale mensen. Het is dus van belang ook de uiterlijke (vorm) kenmerken van realistisch drama aan de drie kenmerken van Williams toe te voegen, dan past ook het genre musical niet meer binnen de omschrijving van realistisch drama. Hierbij zullen we weer gebruik maken van een citaat uit Fiske (1987: 24):

"[...] the essence of realism [realistisch drama] is that it reproduces reality in such a form as to make it easily understandable. It does this primarily by ensuring that all links and relationships between its elements are clear and logical, that the narrative follows the basic laws of cause and effect, and every element is there for the purpose of helping to make sense: nothing is extraneous or accidental."

In musical films wordt gezongen, vaak zonder enige aanleiding (in die zin dat niet aan elk lied de tekst: "kom laten we gaan zingen" vooraf gaat). Er is dus geen sprake van een logisch verband tussen het "gewone handelen en spreken" en de zangpartijen. Het genre comedy voldoet aan geen van de punten in de omschrijving van Fiske. Comedy kent geen logica en zit vaak vol met toevalligheden. Desondanks kan realistisch drama vol zitten met komische momenten zonder in strijd te zijn met bovengenoemde punten. Om nog meer duidelijkheid te krijgen over realistisch drama is het van belang om ook hier Pudovkin's opvatting over realisme te behandelen. Pudovkin's (1978: 329-330) opvatting over realisme in de kunst is erg rigide. Zijn omschrijving luidt als volgt:

"In art we term an image realistic if it be a representation of objective reality imaged with maximum exactitude, maximum clarity, maximum profundity, and maximum embrace of its complexity. The frequent use of the word 'maximum' in this description suggests to us that naturalism is the highest form of the realistic tendency in art."

De laatste zin geeft aan dat voor Pudovkin geldt dat naturalisme (naturel acteren) onlosmakelijk is verbonden met realisme in de kunst (realistisch drama). Een opvatting die men nu nog steeds deelt: "As a rule of thumb, when performing in a 'realistic' piece, be natural." (Taylor 1994: 16).

Realisme en naturalisme

Dat naturalisme onlosmakelijk verbonden is met realisme zegt niet dat beide termen aan elkaar gelijk zijn. Williams (1981) beschrijft in zijn boek "Keywords" de verschillende betekenissen van beide termen en de ontwikkeling van deze betekenissen door de jaren heen. We zullen hier slechts die delen uit de tekst van Williams gebruiken, die te samen een beeld vormen van de betekenissen van realisme en naturalisme zoals we die in deze scriptie hanteren.

Williams (1981: 257) geeft aan dat het woord "realisme" tegenwoordig het meest wordt gebruikt in de filosofie en de kunsten (waartoe ook film behoort). Het woord "realisme" werd pas voor het eerst gebruikt in Frankrijk omstreeks 1830. Het had vier verschillende betekenissen waarvan één met betrekking tot de kunst: "a term to describe a method or an attitude in art and literature - at first an exceptional accuracy of representation, later a commitment to describing real events and showing things as they actually exist." (Williams 1981: 259). Omdat de fictieve film niet de intentie heeft werkelijke gebeurtenissen te laten zien (zoals in een documentaire) is de introductie van een nieuwe term noodzakelijk, namelijk "realistisch." Voor de film betekent dit dat "the characters, objects, actions, situations are realistically described; that is, they are lifelike in description or appearance;

they show realism." (Williams 1981: 260). Het gaat er dus om dat de gecreëerde werkelijkheid in een film realistisch is, wat betekent dat die niet echt is, maar wel zo in het echt zou kunnen gebeuren. In de toekomst zou bij wijze van spreken een gecreëerde werkelijkheid werkelijk kunnen zijn. Williams (1981: 260) geeft aan dat het woord "realisme" ook een beperkende term is. Film zal nooit de werkelijkheid kunnen laten zien zoals die echt is, maar slechts een representatie van de werkelijkheid. Het medium film is "radicaal verschillend" van de objecten die er in worden gerepresenteerd. Film geeft slechts het effect van een 'levendige representatie' die de toeschouwer als echt ervaart. Williams (1981: 216) geeft aan dat naturalisme nu hoofdzakelijk een kritische term is in de literatuur of in de kunst. Door de ontwikkelingen in de geologie en biologie (o.a. vertegenwoordigd in het werk van Darwin) kreeg naturalisme in de negentiende eeuw ook een filosofische en wetenschappelijke betekenis. De school van naturalisme in Frankrijk paste de wetenschappelijke methode toe in de literatuur. Voornamelijk werd de wetenschappelijke methode gebruikt in de studie naar erfelijkheid in een verhaal over een gezin, maar in het algemeen paste men dit toe in de zin van het beschrijven en interpreteren van het menselijke gedrag in zuiver en alleen natuurlijke termen (zie Williams 1981: 217). Met name deze laatste toepassing bracht men ertoe in de literatuur meer nadruk te leggen op de omgeving (milieu) van de personages die hun handelen en "zijn" beïnvloeden. Williams (1981: 218) geeft aan dat Naturalisme nu vooral betekent: "a style of accurate external representation." Naturalisme heeft dus tot doel het menselijke leven (handelen en spreken) bloot te leggen in relatie tot de omgeving. De wetenschappelijke methode die men hiervoor gebruikte impliceert wel dat dit werd beschreven en geïnterpreteerd door het menselijke leven in de werkelijkheid goed en gedetailleerd te observeren.

Uit bovenstaande kunnen we opmaken dat naturalisme een onderdeel is van realisme. Ook de weergave van het menselijke leven in een film is slechts een representatie van een deel uit de werkelijkheid. We zouden kunnen zeggen dat het handelen en spreken van een personage in een film realistisch is, maar wanneer we dit gedrag "natuurlijk" of "naturel" noemen is ook de omgeving (en situatie) waarin het personage wordt gepresenteerd van belang. In principe is het altijd zo dat welk gedrag de mens ook vertoont realistisch is te noemen, maar niet noodzakelijk ook natuurlijk of naturel wanneer dit gedrag binnen een bepaalde omstandigheid niet klopt of onlogisch is. Het is bijvoorbeeld niet natuurlijk wanneer iemand hard begint te lachen tijdens een rouwplechtigheid. Het natuurlijk of naturel zijn is dus ook afhankelijk van in de samenleving geldende normen en waarden.

Het woord "realistic" in het citaat van Pudovkin lijkt dus meer op de term "realisme" dan op de term "realistisch." Pudovkin's opvatting dat kunst een nauwgezette kopie van de werkelijkheid zou moeten zijn lijkt meer betrekking te hebben op de documentaire dan op de speelfilm. Naast de beperking die de term "realistisch" met zich mee brengt (door "realisme" te laten zien, maar niet te zijn) geven filmmakers altijd een (eigen) interpretatie van de werkelijkheid in een film. Bovendien is het noodzakelijk om de werkelijkheid te dramatiseren zodat een film ook nog interessant is om te bekijken. Met het citaat van Pudovkin willen we vooral aangeven dat realistisch drama in film, ondanks de interpretatie en dramatisering, wel zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid dient te blijven. Dit houdt in: dat de werkelijkheid niet dusdanig wordt vervormd dat er geen enkele overeenkomst is met de werkelijkheid waarin de toeschouwer leeft (bijvoorbeeld: personages halen hun vlees bij de slager en niet bij de groenteboer); dat de mens in al zijn verscheidenheid wordt geportretteerd (de zogenaamde "round character") en niet slechts één eigenschap (de zogenaamde "flat character"); dat de mens te allen tijde een ontwikkeling doormaakt (hoe klein ook); en dat de mens gewoon spreekt en niet in proza.

Wanneer we bovenstaande inhoudelijke en uiterlijke kenmerken van realistisch drama strikt zouden willen aanhouden, kunnen we zeer waarschijnlijk niet één film gebruiken voor onderzoek. Films bestaan niet alleen uit realistisch drama. "De kleine blonde dood" (1993, Jean van de Velde) en "Antonia" (1995, Marleen Gorris) bevatten naast realistisch drama ook historisch drama. "De drie beste dingen van het leven" (1992, Ger Poppelaars) bevat naast realistisch drama ook veel komedie. Films bestaan tegenwoordig alleen nog maar uit een mix van verschillende dramavormen en genres. Caine (1997: 90) zegt ook wanneer men een personage moet spelen: "Our lives are not comedies or tragedies or dramas. They are a fascinating

mixture, an alchemy, really, of all three. You make a mistake if you pigeonhole a script in any category because you then seriously limit your character." Nota bene ligt de nadruk in deze scriptie op naturel acteren, een acteerstijl die niet alleen in realistisch drama wordt gebruikt. Ondanks het feit dat naturel acteren onlosmakelijk verbonden is met realistisch drama, wil dat niet zeggen dat andere dramavormen naturel acteren uitsluiten. In bijvoorbeeld historisch drama kan net zo goed natuurlijk worden geacteerd.

In de geraadpleegde literatuur voor dit onderzoek wordt over het algemeen slechts een onderscheid gemaakt tussen naturel acteren en komedie acteren. Komedie acteren wordt gebruikt in comedies en naturel acteren in alle andere genres, met enkele uitzonderingen. Uit een citaat van Dmytryk (1984: 117) kun je opmaken dat naturalisme niet noodzakelijkerwijs gekoppeld is aan realistisch drama en meer als een algemene tendens wordt gezien. "Acting styles change with the years. Every era has its "in" techniques. One such fashion, which started three decades ago, is still with us- naturalism." Dus, hoewel het streven is films te onderzoeken die niet heel erg afwijken van de genoemde kenmerken van realistisch drama, lijkt het geen kwaad te kunnen dat een aantal elementen (scènes) in de film niet volledig voldoen aan deze kenmerken. De genoemde kenmerken zullen dus niet absoluut of exclusief gebruikt worden.

Naturel acteren bestaat uit een viertal kenmerken die we hieronder samen met antoniemen weergeven. Voor de beschrijving van de betekenis van deze kenmerken is voornamelijk gebruik gemaakt van "The techniques and history of acting for the camera" (1983) van Mary Ellen O'Brien. Deze kenmerken worden ook veelvuldig genoemd in de andere bestudeerde literatuur voor dit onderzoek, maar niet zo uitvoerig besproken als O'Brien dat doet. O'Brien en de andere auteurs zijn tot deze vier kenmerken van naturel acteren gekomen omdat deze het menselijk gedrag (handelen, spreken, etc.) in de dagelijkse werkelijkheid vertegenwoordigen. De kenmerken zijn eigenlijk niet meer dan bevindingen uit de observatie van het menselijk gedrag in de werkelijkheid.

Naturel acteren	Niet naturel acteren
1 Subtiel	Overdreven/grotesk
2 Spontaan	Voorspelbaar/ingestudeerd
3 Oprecht	Ongemeend
4 Rond/dimensionaal	Vlak/eenzijdig

Ad 1. Subtiel

"In film subtlety is the skill of doing the least one can do to make a fine distinction in the meaning of the action." (O'Brien 1983: 142).

Subtiliteit is één van de belangrijkste kenmerken van naturel acteren. Dit komt voornamelijk door het vele gebruik van de close-up in de film. "The close-up is the shot on which film relies most when it comes to transmitting the subtleties of emotion and thought." (Caine 1997: 8). Caine heeft het over subtiele emoties omdat de acteur nauwelijks enige bewegingsvrijheid heeft. Om bijvoorbeeld een emotie als woede te uiten is meer ruimte nodig en daardoor ook een groter kader (bijvoorbeeld een Totaal). Omdat de close-up het gezicht van de acteur op het filmdoek velen malen vergroot, zijn de kleinste bewegingen in het gezicht al duidelijk te zien. Er is sprake van overdreven acteren wanneer de acteur deze bewegingen extra aanzet en gezichten trekt. In het theater, maar ook in comedies wordt er vaak overdreven geacteerd. Het is bij subtiel acteren de bedoeling dat de acteur vooral met zijn ogen emoties en gedachten duidelijk maakt.

"A film actor who is not subtle will:

- show you what he is supposed to be doing
- overdo the action
- embellish the action or response with unnecessary movements either of the body or the mind." (O'Brien 1983: 144).

Ad 2. Spontaan

"No other art form demands the *appearance* of spontaneity as does acting. [...] The end result of all the

actor's preparation and repetitive efforts is to make his work look as if it's happening for the first time." (Barr 1982: 56). Barr gebruikt het woord "appearance" omdat de scène ongetwijfeld al vele malen is gerepeteerd en/of is opgenomen. Om spontaniteit in het acteren vast te houden is het volgens O'Brien (1983: 124) van belang dat de acteur zich kwetsbaar opstelt ten opzichte van de situatie of andere personages. "If an actor remains vulnerable, that is, open to being affected by the stimuli, he has more access to spontaneous responses." Omdat volgens Barr (1982: 57) de acteur van moment tot moment door nieuwe stimuli getroffen wordt, varieert ook zijn reactie daarop van moment tot moment. Ieder moment zal een spontane reactie teweeg moeten brengen. Barr maakt wel duidelijk dat het gaat om de spontaniteit van het karakter en niet van de acteur. Van belang is daarom ook dat de acteur volledig in zijn rol opgaat, zie ook paragraaf 2.2 (Geloofwaardigheid). Het tegenovergestelde van spontaniteit is voorspelbaarheid. Een actie is voorspelbaar als het publiek daarvan al eerder op de hoogte wordt gebracht. Niets komt als een verrassing, de scène is zichtbaar ingestudeerd. Voorspelbaarheid is overigens niet een kenmerk dat komedie acteren karakteriseert, maar moet gezien worden als een onvolkomenheid.

Ad 3. Oprecht

In alles wat de acteur doet of zegt moet hij oprecht zijn. Wanneer hij niet oprecht is dan zal het publiek vroegtijdig kunnen afhaken. "The sound of truthful behaviour cannot be imitative on film. When the camera focuses in on a close-up of the face, looking a certain way at another character to communicate a need cannot be falsified." (O'Brien 1983: 127). Dit houdt in, dat voor alles wat de acteur doet of zegt hij ook een innerlijke aanleiding moet vinden. Bijvoorbeeld als het personage moet huilen is het van belang dat de acteur daarbij ook de echte emotie voelt. In dit geval geldt ook dat de acteur een personage moet zijn in plaats van dat hij er een speelt. Nooit ofte nimmer mag "het acteren" zichtbaar zijn. In paragraaf 2.2 (Geloofwaardigheid) gaan we hier uitgebreid op in.

Ad 4. Rond/dimensionaal

"The actor's goal, of course, is to convey a person who could conceivably exist in reality without resorting to clichéd interpretations. Through the use of inventive and original behavioristic detail, the actor tries to convey to the spectator a deeper understanding of the many facets of human character and motivation." (O'Brien 1983: 123). Dit is alleen mogelijk wanneer het personage dat de acteur moet spelen een "round character" is. Bovendien wordt het extra interessant voor de acteur wanneer het personage ook nog een ontwikkeling doormaakt. "Round character" en de ontwikkeling van het personage kenmerken realistisch drama, de films in hoofdstuk vier zullen hierop worden uitgezocht. In comedy zijn de personages vaak stereotypen. Dit houdt in dat de acteur slechts een vast aantal eigenschappen kan laten zien, deze eigenschappen normaliter ook extra dik aanzet en dat gedurende de hele film deze eigenschappen onveranderbaar blijven.

Het is niet mogelijk alle vier de kenmerken van naturel acteren even goed te operationaliseren. Het is ook niet de bedoeling de kenmerken zoals we hierboven hebben besproken als zodanig in het onderzoek te betrekken. Enkele kenmerken komen op een andere wijze terug in hoofdstuk twee waar ze gekoppeld zijn aan specifieke onderzoekspunten uit een thema. Subtiliteit is bijvoorbeeld te onderzoeken door te kijken hoe de acteur zijn emoties uit. Verdriet kan hij overdrijven door een huilend gezicht te trekken (te vergelijken met het gezicht van een pierrot). Spontaniteit is onder andere te onderzoeken in de manier waarop een acteur reageert, neemt de acteur bijvoorbeeld de tijd om stimuli op zich in te laten werken. Alle vier de kenmerken komen op een bepaalde manier wel terug in hoofdstuk twee en worden zo in het onderzoek betrokken.

Voor de duidelijkheid moet worden benadrukt dat naturel acteren niet verward moet worden met zo min mogelijk of niets doen. Vooralsnog is er een bepaalde dynamiek noodzakelijk in het handelen en spreken van de acteur, zoals in de definitie van Barr is opgenomen (zie paragraaf 1.3).

Tot slot een citaat van Dmytryk (1984: 118): "When acting is founded on the basic ethical and moral attitudes of humankind (and on their typical imperfections), they remain dramatically effective through generations of time. This does not mean that the foibles, tastes in dress, and behaviour of any particular

period cannot be depicted on the screen (in fact, they usually are), but that they should be, as they are in life, purely surface phenomena laid over the solid base of long-lasting, essential human nature." Dit houdt in dat wanneer er in een film subtiel, oprecht, spontaan, rond en dynamisch geacteerd wordt, naar het echte leven zoals we dat dagelijks meemaken en om ons heen zien, een film over tientallen jaren met hetzelfde respect door het publiek wordt behandeld als we nu doen.

1.7 Conclusie hoofdstuk 1

Door in dit hoofdstuk film met theater te vergelijken zijn de typische kenmerken van acteren voor de camera en acteren in het theater duidelijk geworden. Ondanks de verschillen die tussen deze twee acteervormen zijn aan te wijzen, weet Tony Barr (1982) toch een definitie te geven van acteren in het algemeen. Acteren is volgens hem: reageren op stimuli, handelen binnen denkbeeldige omstandigheden en die als een nieuwe realiteit ervaren, dynamisch zijn, één zijn met het personage en bovenal dit te gebruiken om ideeën en emoties aan het publiek te communiceren. Voornamelijk de theatrale omstandigheden waarin wordt geacteerd bepalen de intensiteit waarmee dit bovenstaande gebeurt. De intensiteit van acteren in het theater is veel hoger dan in de film. De intensiteit van acteren in het theater vertaalt zich in overdrijving. Doordat de theateracteur te maken heeft met een live publiek moet hij zijn acteerspel bij iedere toeschouwer zien over te brengen. Dit betekent dat hij, om de toeschouwers die het verst van hem verwijderd zijn (zittend op de achterste rij in de zaal) te kunnen bereiken, zijn gebaren groot en overdreven moet maken en met een luide stem moet spreken.

De geringe intensiteit van acteren voor de camera vertaalt zich in het tegenover gestelde van overdrijving, namelijk subtiliteit. De filmacteur hoeft slechts de afstand tot de camera te overbruggen. Aangezien in film de acteur vaak van dichtbij wordt gefilmd is deze afstand niet groter dan enkele meters. De gefilmde acteerprestaties worden in een later stadium aan het publiek getoond door projectie op een groot filmdoek. Het hoofd van de acteur wordt bij projectie vaak vele malen groter dan het in werkelijkheid is. Subtiliteit in het acteerspel van de filmacteur is daarom noodzakelijk. Met de kleinste bewegingen in het gezicht kan hij bijvoorbeeld emoties aan zijn publiek communiceren. Dit grote verschil tussen deze twee acteervormen is van belang om in het volgende hoofdstuk verder uit te werken. Zo kan worden aangegeven wanneer men in een film niet acteert zoals het medium dat van de acteur verlangt.

Subtiliteit vormt een belangrijk onderdeel van naturel acteren, een acteerstijl die zich binnen het medium film ontwikkelde. Twee van de overige drie kenmerken van naturel acteren (spontaan, oprecht en rond/-dimensionaal) hebben een directe relatie met het kenmerk "subtiel". Wanneer men overdreven acteert is men onvoldoende in staat om het personage meerdere dimensies te geven. Overdreven wordt vaak ook als onnatuurlijk ervaren en daarmee niet oprecht.

Naturel acteren moet gezien worden als uiting van het menselijk gedrag (handelen en spreken) binnen een theatrale setting. Deze uiting toont een sterke overeenkomst met het menselijke gedrag in de dagelijkse realiteit. Het menselijke gedrag in een theatrale setting wordt echter bewust neergezet door acteurs. Hierdoor zal er altijd een verschil zijn tussen naturel acteren en uitingen van het menselijk gedrag in de realiteit. De theatrale setting zal hoe dan ook dit gedrag theatraal maken, hoezeer men zich hier ook tegen probeert te verzetten. Hieruit kan worden opgemaakt dat de analist van de acteerprestaties niet zuiver en alleen deze moet relateren aan het menselijk gedrag zoals hij dat om zich heen ervaart, maar ook rekening moet houden met de theatrale setting waarin deze tot uiting komt.

Bovenstaande verklaart waarom men in de jaren twintig nog niet kon spreken van naturel acteren. Het medium leende zich er nog niet voor. Omdat er toen nog geen geluid was moest men ideeën en gedraging alleen door middel van het lichaam duidelijk maken aan het publiek, iets dat men in de dagelijkse realiteit niet zo deed. Omdat men de technisch/creatieve mogelijkheden van het medium film ontdekte heeft het zich gaandeweg steeds meer ontwikkeld. Het medium groeide uit tot een zelfstandige kunstdiscipline met zijn eigen conventies die nu volledig verschillen met de theater conventies. Film maakt het nu mogelijk de dagelijkse realiteit te kunnen laten zien. De realiteit van het dagelijkse leven wordt niet zozeer getoond door deze te kopiëren (iets dat men wel doet in documentaires), maar door het menselijke gedrag uit die realiteit zo goed mogelijk na te bootsen. De realiteit wordt gedramatiseerd. Door de mensen en hun gedrag af te

spiegelen zoals mensen en hun gedrag uit de werkelijkheid, kan het publiek met deze personages meeleven. Voor het onderzoek is daarom niet zozeer van belang dat we films analyseren waarin de realiteit zo nauwkeurig mogelijk wordt weergegeven, maar wel het menselijk gedrag. Naturel acteren als acteerstijl streeft er naar dit gedrag te laten zien. Het is dus van belang om uitingen van dit gedrag in kaart te brengen. In dit hoofdstuk hebben we naturel acteren al in vier kenmerken onderverdeeld, te weten: subtiel, spontaan, oprecht en rond/dimensionaal. Deze vier kenmerken zullen in het volgende hoofdstuk worden geoperationaaliseerd.

Hoofdstuk 2 Acteren voor de camera

2.1 Inleiding

Dit hoofdstuk heeft tot doel alle aspecten van acteren voor de camera uitvoerig en gedetailleerd te beschrijven. We proberen op zoveel mogelijk kenmerken van acteren voor de camera in te gaan om straks een zo volledig mogelijk beeld te kunnen geven van de acteerprestaties in realistisch drama van acteurs en actrices in de Nederlandse speelfilm. Voordat we daartoe overgaan besteden we in dit hoofdstuk ook aandacht aan meer algemene zaken die te maken hebben met acteren voor de camera.

In paragraaf 2.2 gaan we in op de noodzaak van de acteur geloofwaardig te acteren. Hij bereikt dit door volledig op te gaan in het personage, de acteur speelt niet, maar is het personage. Het belang van een dergelijke transformatie is dat het publiek betrokken is bij zijn acteerprestatie en niet wordt afgeleid door ongemeend en onecht acteren.

In paragraaf 2.3 zetten we The Method globaal uiteen. Over de hele wereld wordt deze acteer methode nog steeds aan acteurs geleerd. Tussen een aantal uitgangspunten van The Method en deze scriptie zijn overeenkomsten aan te wijzen. Met name het doel van The Method komt overeen met naturel acteren zoals we dat in paragraaf 1.6 uiteen gezet hebben. Omdat The Method hoofdzakelijk een methode is om dat doel te bereiken gaan we er niet al te diep op in. Deze scriptie gaat immers vooral om de uiterlijke kenmerken van acteren voor de camera en niet zozeer om hetgeen dat daaraan vooraf gaat.

Om een volledig beeld te geven van het hele acteerproces gaan we in paragraaf 2.4 in op enkele voorbereidingen die een acteur moet treffen voordat hij een personage kan neerzetten. We beperken ons in deze paragraaf tot observatie en het leren van de tekst.

De ideeën en opvattingen over acteren voor de camera in dit hoofdstuk zijn voornamelijk gebaseerd op de werken van de volgende zes auteurs: Tony Barr, John Bernard, Michael Caine, Edward Dmytryk, Mary Ellen O'Brien en Patrick Tucker. Op O'Brien na zijn allen werkzaam of werkzaam geweest in de praktijk als acteur en/of regisseur. Hun ideeën over naturel acteren komen voor een groot deel met elkaar overeen of vullen elkaar naadloos aan. Mochten op een bepaald punt de meningen van elkaar verschillen dan zullen we die ook weergeven. Ongetwijfeld is er over acteren voor de camera veel meer geschreven dan dat voor dit onderzoek gelezen is. De niet gebruikte literatuur kan andere opvattingen en ideeën over acteren voor de camera weergeven. Het analyse model in paragraaf 4.2 moet dus alleen gezien worden als een schematisch overzicht van de ideeën en opvattingen van de gelezen zes auteurs voor dit onderzoek. Het belang van een dergelijk model is dat acteerprestaties, aan de hand van een aantal vaste aandachtspunten, structureel en gemakkelijk onderzocht kunnen worden.

Paragraaf 2.5 (Karakterisatie) vormt het belangrijkste deel van dit hoofdstuk. Om het overzichtelijk te houden hebben we deze paragraaf onderverdeeld in een aantal subparagrafen die elk een specifiek onderdeel behandelen waar de acteur rekening mee moet houden in de vertolking van een personage, te weten:

- * Luisteren en reageren
- * Emoties
- * Fysiek
- * Vocaal

In elke subparagraaf bespreken we een aantal belangrijke kenmerken van het specifieke onderdeel en de ideeën en opvattingen hierover van de zes auteurs. De nadruk zal liggen op kenmerken die we kunnen onderzoeken in de speelfilms van hoofdstuk vier. Iedere (sub)paragraaf (te beginnen bij paragraaf 2.5 Karakterisatie) sluiten we af met een rijtje onderzoekspunten die gezamenlijk terug te vinden zijn in het analysemodel van paragraaf 4.2.

In paragraaf 2.6 gaan we in op de relatie tussen acteur en techniek. De acteur moet zijn handelen enigszins aanpassen aan de beperkingen van de film. In deze paragraaf komt onder meer aan bod de onnatuurlijke houding die de acteur ten opzichte van de camera moet aannemen.

In acht moet worden genomen dat niet alle kenmerken van acteren voor de camera in deze scriptie worden behandeld. Omdat acteren voor de camera geen abstract begrip is, is het niet altijd mogelijk alle kenmerken te beschrijven. Bovendien zouden deze "vage" kenmerken moeilijk bruikbaar zijn voor het onderzoeken van de acteerprestaties in de speelfilms. Daarnaast zijn de kenmerken die in het analysemodel terechtkomen ook niet altijd even gemakkelijk te onderzoeken. Slechts op enkele punten zullen verschillende gebruikers van het model tot een eenduidige conclusie komen. De bevindingen na toepassing van het analysemodel op de vier speelfilms zullen ook niet absoluut of objectief zijn.

2.2 Gelooftwaardigheid

"Screen acting today is much more a matter of "being" than "performing"."
(Michael Caine 1997)

Een acteerprestatie moet te allen tijde geloofwaardig zijn ongeacht de acteerstijl. Wanneer een acteerprestatie zijn geloofwaardigheid verliest kan dat het inlevingsvermogen van het publiek ernstig schaden en uiteindelijk ook de receptie van de film. Geloofwaardigheid is een rekbaar begrip omdat het gebonden is aan de stijl van de film. Taylor (1994: 13) zegt hierover: "[...] the truth, or reality, you invest in a character is always subject to the style of production you are in. [...] whether an actor sustains belief and conviction *within the given style* remains the only criteria by which his performance can be judged." (zie ook Bordwell 1993: 160).

Over het belang van een geloofwaardige acteerprestatie zegt O'Brien (1983: 129) het volgende: "Believability is essential to the film actor's craft. In fact, one might stress it as the foundation of film acting. Without its presence in characterization, we see phoniness or symbolic acting, indicating emotion and action, but not recreating it." O'Brien gebruikt het woord "indiceren" om aan te geven wanneer een acteur iets duidelijk probeert te maken aan het publiek (zie ook Weston 1996: 21). De acteur wil het publiek bijvoorbeeld laten zien wat hij voelt door de uiterlijke kenmerken van dat gevoel te spelen in tegenstelling tot daadwerkelijk het gevoel te ondergaan waardoor de uiterlijke kenmerken op een natuurlijke wijze tot uitdrukking komen. O'Brien (1983: 129) zegt over indiceren: "Indicating is a sign language of acting. It doesn't work because the audience can witness the disengagement or overexertion of the actor at work." Om indiceren te voorkomen moet een acteur niet een personage spelen, maar zijn, zodat hij uitsluitend handelt en spreekt vanuit het personage. De kijker mag niet de indruk krijgen een acteur aan het werk te zien, het acteren moet volkomen onzichtbaar blijven. Om dit te bereiken is het van belang dat de acteur "samensmelt" met het wezen van het personage. We spreken hier bewust van samensmelting omdat de acteur zichzelf nooit helemaal kan wegcijferen. Hij blijft gebruik maken van zijn eigen innerlijke en uiterlijke karaktereigenschappen. Barr (1982: 18) noemt het samensmelten in zijn definitie: "Stylistically truthfull to the character." Pudovkin (1978: 328) gaat van hetzelfde principe uit en noemt dit: "'incarnating oneself into' the image." O'Brien (1983: 139) spreekt over "transformation". "Transformation means the actor has given over his psyche and his physical being to the character *with no reservations*." Het belang van een dergelijke transformatie maakt Naremore (1988: 71) duidelijk: "All the actors must "live the part" at the moment of its realization, in much the same way as we do in everyday life; in fact, the closeness and magnification of movie images seem to require them to draw upon the very thought process of the character, creating a seamless fit between emotion and expression." De camera die het gezicht van de acteur van heel dichtbij filmt (door middel van de close-up) en het filmdoek dat zijn gezicht vele malen vergroot maken dat de geringste gebreken in "coherence" tussen acteur en personage duidelijk worden. Hoe een acteur een bepaald personage kan worden bespreken we in paragraaf 2.4 (Voorbereiding).

Ondanks het feit dat een samensmelting van acteur en personage de geloofwaardigheid van de acteerpresetaties ten goede komt, wil dat niet zeggen dat geloofwaardigheid niet ook op andere manieren tot stand kan komen. Tucker (1994: 58-59) haalt een voorbeeld aan waarbij een acteur slechts reageert op een teken zonder dat de acteur weet waarom hij deze actie uitvoert. Pas in de montage blijkt hoe goed zijn "acteerprestatie" in de context van de film past. Tucker (1994: 59) komt tot de volgende conclusie: "[...] what matters is whether the moment was truthful and effective for an audience, not what the actor felt when it was shot." Tucker's (1994: 97) credo wanneer het gaat over acteren voor de camera is dan ook: "whatever works." De opvatting van Tucker over geloofwaardigheid vormt een belangrijk punt van discussie. Tucker spreekt over geloofwaardigheid op het niveau van het publiek, hij ziet geloofwaardigheid als een effect. Het maakt volgens Tucker niet uit hoe de acteur dit effect bereikt. Barr, Naremore, O'Brien en Pudovkin daarentegen (zie hierboven), spreken wel over een specifieke manier waarop de acteur geloofwaardig acteer spel kan bereiken, namelijk door samen te smelten met het personage. In principe is in het geval van samensmelten ook sprake van "geloofwaardigheid" als een effect, alleen koppelen deze vier auteurs het onlosmakelijk aan de manier waarop de acteur acteert.

De ideeën en opvattingen over het bereiken van geloofwaardigheid verschillen dus van elkaar, maar in de bestudeerde literatuur voor dit onderzoek is Tucker (samen met Noose 1979) als vertegenwoordiger van zijn opvatting in de minderheid. De positie van Tucker wordt niet versterkt als men er vanuit gaat dat wat er zich in het hoofd van de acteur afspeelt het belangrijkste is in de film. Of zoals Taylor (1994: 20) het zegt: "Thought behind the eyes is what counts. Thought projection is what screen acting is all about." (zie ook het citaat van Naremore 1988 [71] eerder in deze paragraaf). Zeker in een close-up is het van belang dat de acteur werkelijk beleeft wat zijn personage doormaakt. Dan kan de acteur alleen volstaan met oprechte emoties en gevoelens en maakt het dus wel degelijk uit wat de acteur voelt wanneer er gefilmd wordt. Het grote probleem in deze discussie is dat het niet of nauwelijks is aan te tonen of de acteur wel werkelijk beleeft wat het personage doormaakt en de gevolgen die het heeft voor de geloofwaardigheid ervan. Geloofwaardigheid als gevolg van oprechtheid en echtheid heeft vooral betrekking op het gevoel (van het publiek) en is hierdoor minder goed aantoonbaar, maar dus wel degelijk van belang. In dit onderzoek zullen we echter alleen uitspraken doen over geloofwaardigheid met betrekking tot de mate waarin een acteur natureel acteert. Naar aanleiding van de kenmerken: subtiel, spontaan, oprecht en dimensionaal (die in dit hoofdstuk worden geoperationaliseerd) kunnen conclusies getrokken worden met betrekking tot geloofwaardigheid.

De discussie over geloofwaardigheid is vergelijkbaar met de discussie over het uiten van echte emoties die we in subparagraaf 2.5.2 voeren. In de volgende paragraaf behandelen we een acteer methode die de acteur helpt echte emoties te uiten.

2.3 Acteermethoden en -technieken

De acteur gebruikt een methode of techniek om een bepaalde acteerpresetatie te kunnen bewerkstelligen. Niet alle acteurs maken gebruik van een methode of techniek, zij acteren bijvoorbeeld intuïtief. Geen van de zes auteurs genoemd in de inleiding (paragraaf 2.1) behandelen expliciet een acteer methode of techniek. Zij houden zich hoofdzakelijk bezig, net als in deze scriptie, met de uiterlijke kenmerken van acteren voor de camera. Hoe een acteur een specifieke acteerpresetatie tot stand brengt staat in dit onderzoek niet centraal. Om toch een volledig beeld te geven van het gehele acteerproces zullen we in deze paragraaf acteer methoden en -technieken slechts kort behandelen.

The Method staat in deze paragraaf centraal. The Method is een methode die men vooral gebruikt om echte emoties te kunnen uiten. Wanneer de zes auteurs toch komen te spreken over methoden en technieken hebben deze vooral betrekking op het uiten van emoties. Opvallend daarbij is dat deze methoden en technieken deels overeenkomen met The Method. In ieder geval streven The Method en het merendeel van de zes auteurs wel het zelfde doel na, namelijk het uiten van echte emoties, maar ook het vertonen van echte gedragingen en handelingen. De methoden en technieken die de zes auteurs beschrijven zijn echter wel, in

tegenstelling tot The Method, milder in het bereiken van dit doel (zie de kritiek die men had op The Method in subparagraaf 2.3.1).

2.3.1 The Method

"When one defines the Method, one defines American acting."
(Steve Edward Vineberg 1985)

In 1947 werd in Amerika de Actors Studio opgericht door Robert Lewis, Elia Kazan en Cheryl Crawford. Toen Robert Lewis in 1948 de Actors studio verliet werd de leiding overgenomen door Lee Strasberg (1901-1982). Er ging een nieuwe wind waaien binnen de studio, Strasberg legde nog meer de nadruk dan zijn voorgangers op het emotionele geheugen en het onderzoeken van de psyche van de acteur. Voor zijn komst vertrouwde men meer op de verbeelding van de acteur in de creatie van een personage. Dit uitgangspunt lag ook dichterbij de oorspronkelijke ideeën van Stanislavski's systeem. Strasberg geloofde echter dat zijn methode beter de emotionele waarheid van de acteur naar boven kon brengen. Richard Blum (1984: 54-55) geeft aan dat er destijds wel enige kritiek was op zijn methode omdat deze te diep in de psyche van de acteur zou graven en te veel weg had van een therapie. Robert Lewis beschuldigde hem er zelfs van in de rol van een psychoanalist te treden.

In deze subparagraaf zullen we alleen ingaan op Strasberg's actiemethode die The Method genoemd werd. The Method verschilt enigszins met Stanislavski's systeem omdat het een interpretatie van dit systeem is die volgens Blum (1984: 5) in de jaren vijftig en zestig niet als de juiste interpretatie werd beschouwd.

Het uiteindelijke doel van The Method is dat de acteur oprecht is in al zijn handelen en spreken. Nog extremer dan natureel acteren (zoals is weergegeven in paragraaf 1.6) lijkt The Method te streven naar een exacte kopie van de werkelijkheid. De nadruk van The Method ligt vooral op de uiting van echte emoties.

Voor het weergeven van The Method is Edward Dwight Easty's boek "On method acting" (1981) gebruikt. We zullen met name de twee belangrijkste onderdelen van The Method bespreken, te weten: "sense memory" en "affective memory". Enkele andere onderdelen van The Method lichten we slechts kort toe.

"In life, when drinking a cup of hot coffee, you do not try to show the coffee is hot. The coffee is hot, your senses know it, they react to it without your conscious awareness, and anyone watching you drink the coffee will know its hot." (Easty 1981: 25).

De basis van The Method vormt de zogenaamde "sense memory." Het doel ervan is het creëren van stimuli voor een echte en geloofwaardige reactie van de acteur op een bepaalde omgeving, object of fysiek gevoel (bijvoorbeeld pijn). Sense memory is het zintuiglijke geheugen van de acteur dat in staat is alle zintuiglijke ervaringen van een bepaalde omgeving, object of fysiek gevoel op te roepen. Wanneer een acteur in een film bijvoorbeeld een glas koude thee drinkt is hij toch in staat te reageren alsof het whisky is. Door de zintuiglijke ervaringen van het drinken van echte whisky op te roepen kan hij ook als zodanig daarop reageren. Wanneer de acteur dit zo nauwkeurig mogelijk doet volgen de reacties vanzelf, hij hoeft niet extra zijn best te doen om duidelijk te maken dat hij whisky drinkt. Door het doen van oefeningen kan de acteur zoveel mogelijk zintuiglijke ervaringen opdoen en opslaan. Een dergelijke oefening bestaat uit het bewust zintuiglijk ervaren van objecten (omgevingen en fysieke gevoelens) waarna de acteur de ervaringen na het verwijderen van het object probeert op te roepen. Een voorbeeld van een oefening is het zintuiglijk ervaren van een kop hete koffie. Hoe zwaar is het, hoe warm, hoe ruikt het, enz. Belangrijk is dat de oefeningen puur zintuiglijk zijn waarbij het intellect niet is betrokken. In algemene zin ontwikkelt de acteur door het doen van deze oefeningen zijn zintuiglijk vermogen waardoor hij in staat is oprecht en geloofwaardig te reageren op objecten, omgevingen en fysieke gevoelens.

Volgens Easty (1981: 21) moet de acteur zijn sense memory volledig onder de knie hebben voordat hij zich ook op andere onderdelen van The Method kan richten. Affective memory bijvoorbeeld is onmogelijk zonder sense memory. Affective memory is het onderdeel van The Method dat gemoeid is met de expressie

van emoties. De acteur maakt gebruik van gebeurtenissen uit zijn verleden voor het uiten van emoties die gelijkwaardig zijn aan de emoties van het personage dat hij speelt. Wanneer de acteur een emotie probeert op te roepen moet hij niet aan de emotie of de gebeurtenis zelf denken, maar aan zijn zintuiglijke ervaringen van de omgeving (en de dingen en mensen in deze omgeving) waar de gebeurtenis plaatsvond, zoals de kleur van de muren, de geur in de keuken, het vocht in de kelder, etc. Door de zintuiglijke ervaringen van de omgeving op te roepen plaatst de acteur zich weer in de gebeurtenis en ondergaat hij ook weer de emoties van toen die volgens Easty (1981: 53) echt en geloofwaardig zijn. Wanneer een personage heel verdrietig is kan de acteur bijvoorbeeld de zintuiglijke ervaringen van de aula ten tijde van de crematie van een geliefde ophalen. De acteur moet volgens Easty (1981: 40) geen recentelijke gebeurtenis ophalen, maar een gebeurtenis die ten minste zeven jaar oud is. De acteur heeft zo zijn gevoelens beter onder controle zodat hysterie uit blijft. Ook het affectieve geheugen kan de acteur trainen door het doen van oefeningen waarin hij zijn zintuiglijke ervaringen ophaalt van bepaalde situaties, gebeurtenissen of omgevingen.

Naast deze twee onderdelen van The Method benadrukt Easty ook nog het belang van "relaxation" en "concentration." Easty (1981: 55) stelt dat 75 procent van de gewenste acteerprestatie afhangt van de mate waarin de acteur ontspannen is. Wanneer een acteur gespannen is, is hij niet in staat goed te presteren. Door spanning in bepaalde spiergroepen van de acteur zou hij een slechte houding kunnen aannemen. Mentale spanningen kunnen bijvoorbeeld emoties tegenhouden. Door het doen van oefeningen zou de acteur volgens Easty de (mentale en/of fysieke) spanningen weg moeten nemen. Concentratie is onlosmakelijk met ontspanning verbonden, is de acteur gespannen dan kan hij zich niet concentreren. Easty (1981: 70) schetst een mogelijkheid waardoor de acteur zich volledig kan concentreren op de actie binnen de filmische werkelijkheid zonder dat hij wordt afgeleid door de filmcrew. Hij trekt dan een denkbeeldige grens (sensory circle) om zich heen zodat hij zich volledig kan concentreren op wat er binnen de cirkel afspeelt en wat er buiten de cirkel gebeurt niet eens opmerkt.

Het gebruik van een "super-objective" door de acteur is een onderdeel van The Method waarmee we deze subparagraaf zullen eindigen. Met behulp van het scenario stelt de acteur een hoofddoelstelling (superobjectief) vast. De superobjectief maakt duidelijk wat het personage wil gedurende de hele film of anders gezegd: wat hij wil met zijn leven. De superobjectief geeft de acteur het totale overzicht over zijn personage. Het helpt hem een organisch geheel van zijn personage te maken. Alles wat hij doet is op de een of andere manier gerelateerd aan de superobjectief. De superobjectief kan worden onderverdeeld in kleinere acties ook wel "objectives" genoemd. Een actie maakt duidelijk wat het personage wil bereiken in een scène. Een actie lijdt altijd tot een resultaat dat zorgt voor verandering en vooruitgang van het personage. Vergelijk het begrip "drijfveer" in subparagraaf 3.2.2 (Scenario). De vijf instrumenten die we in paragraaf 3.3 (Regie) beschrijven stellen de acteur ook volledig in staat om acties te kunnen spelen.

Concentratie zoals we hier boven hebben besproken is vergelijkbaar met wat we hierover in subparagraaf 2.5.1 (Luisteren en reageren) zeggen. Er zijn nog veel meer overeenkomsten aan te wijzen tussen The Method en de inhoud van dit hoofdstuk. The Method zou ook als basis gezien kunnen worden waarop het merendeel van de zes auteurs hun methoden en technieken, maar ook hun andere ideeën en opvattingen over acteren voor de camera, hebben gebaseerd. Observatie bijvoorbeeld zoals we dat in de volgende paragraaf beschrijven is ook een belangrijk onderdeel van The Method.

2.4 Voorbereiding: observatie en leren tekst

"The text is never important. One has to say it, play it, of course. What is vital is what's in-between the words - behind them."
(Jean-Louis Trintignant in: Films Illustrated, juli 1979)

Hoewel dit onderzoek zich hoofdzakelijk richt op de uiterlijke kenmerken van acteren voor de camera, zullen we in deze paragraaf ook enige aandacht besteden aan de voorbereidingen daarvan, om zo een volledig beeld van het acteerproces te geven. Uiteraard zijn de meningen over de voorbereidingen die een acteur

moet treffen meer divers dan de opvattingen over acteren voor de camera. Het blijft immers een proces waarvan de kijker nauwelijks weet heeft en wat alleen indirect aan de oppervlakte komt. Daarnaast bereidt iedere acteur zich op zijn eigen manier voor. In de bestudeerde literatuur zijn wel enige overeenkomsten te vinden over hoe een acteur zich zou moeten voorbereiden. We beperken ons in deze paragraaf tot de voorbereidingen die een acteur moet treffen om een personage neer te kunnen zetten en hoe de acteur het beste zijn tekst kan leren.

Observatie wordt gezien (door: Bernard 1993, Dmytryk 1984, Noose 1979, Tucker 1994 en O'Brien 1983) als één van de belangrijkste voorbereidingen die een acteur moet treffen om een personage neer te kunnen zetten. Zo niet de belangrijkste. "Observation is preparation. One hour in observing people (or animals) in their environment is worth a month of technical exercises." (Dmytryk 1984: 77). O'Brien (1983: 130) spreekt ook van observaties van "life in art, history, politics, family dynamics, and love." Al deze observaties slaat de acteur vervolgens op in een "databank", zodat hij in een later stadium, wanneer hij bezig is aan een rol, hieruit kan putten. O'Brien (1983: 130) noemt de databank een "storehouse", Tucker (1994: 63) spreekt over "vocabulary" en Bernard (1993: 43) over een "memory bank".

Observeren alleen is niet voldoende, "In order for the collections of observations to be made believable, the actor must execute them. Doing them, using them, stretches the actor's creativity and develops his skill." (O'Brien 1983: 130). Dmytryk (1984: 77) stelt iets anders voor om observaties eigen te maken: "the key to productive observation is the ability to penetrate those environments [van mensen of dieren], no matter how alien they may be, without disturbing them unduly." In dit geval gaat Dmytryk er wel van uit dat de acteur weet welke rol hij binnenkort gaat vervullen. Dit is de observatie die men bewust doet naar aanleiding van een rol. Bekend zijn de acteurs die bijvoorbeeld een tijd meelopen bij de politie in voorbereiding op hun rol als agent. "Observation, then, is an important tool for the actor. He should develop the habit of doing "homework" for each role he plays by making the effort to observe in life the milieus and behaviour pattern which suit the individual character he creates." (O'Brien 1983: 134). Wanneer de acteur op de juiste en intense manier observeert, voorkomt dit een stereotypering van het personage (Bernard 1993 [27], Dmytryk 1984 [78] en O'Brien 1983 [130]).

Voordat de acteur karaktereigenschappen, die hij heeft verkregen door observatie, gaat toevoegen aan zijn personage, is het van essentieel belang "that actors know who they are and what they look like. They must define themselves before preparation." (Bernard 1993: 26, zie ook: Barr 1982 [33,39], Noose 1979 [39], O'Brien 1983 [127] en Tucker 1994 [63]).

Een andere voorbereiding die een acteur moet treffen is het leren van zijn tekst. De ideeën over hoe je dat het beste kan doen verschillen enigszins, maar op twee belangrijke punten komen de ideeën wel overeen in de literatuur, te weten: hoe de tekst niet geleerd moet worden en welk effect de tekst in de scène moet hebben. Het is niet de bedoeling dat de acteur de tekst klakkeloos uit zijn hoofd leert, zodat het in de scène niet meer is dan een mechanische reactie op de tekst van de tegenspeler of een bepaalde situatie. "What I do suggest is that the actor analyze his lines carefully, judging their relative values, their consistencies, and their dramatic legitimacy." (Dmytryk 1984: 49). Michael Caine (1997: 23) zelf leert zijn tekst als dialoog, "as logical replies to what someone else has said or as a logical response to a situation." Volgens Caine is het voornamelijk van belang dat de acteur de logica snapt van waarom hij iets zegt, anders zegt de acteur het niet op de juiste of overtuigende manier. Barr spreekt liever niet over het leren van de tekst, maar van de rol. "[...] *never learn the lines, always learn the role*, which means learn the full stimulus-absorption-effect-and-response pattern." (Barr 1982: 87). Volgens Barr gaat het er vooral om wat iemand bedoelt wanneer hij spreekt en niet zozeer om de woorden zelf. "[...] *it is what makes the words happen* that has significance." (Barr 1982: 80). Als de acteur dusdanig met zijn rol verweven is, zoals we in paragraaf 2.2 hebben weergegeven, zal hij volgens Barr op de juiste manier en intentie reageren op stimuli, ook de tekst komt dan zonder problemen.

Het uiteindelijke doel van bovenstaande inspanningen is dat de tekst in de scène spontaan is, alsof die op het moment ter plekke ontstaat, één van de kenmerken van naturel acteren zoals we in paragraaf 1.6 hebben weergegeven. In subparagraaf 2.5.4 (Vocaal) gaan we hier uitgebreider op in.

2.5 Karakterisatie

"I'm at least 75% of every character I play. For the rest, you have to search out and adopt the character's own justification and rationalization."

(Jack Nicholson in: Time, 21 augustus 1974)

Hoe een acteur een personage vormgeeft is vaak heel persoonlijk. Toch zijn er in de literatuur een aantal gemeenschappelijke ideeën over hoe de acteur een personage moet neerzetten. Eén daarvan hebben we al besproken in paragraaf 2.2 (Geloofwaardigheid), te weten: het samensmelten van de acteur met het wezen van het personage. De acteur moet daar heel ver ingaan, "A film actor must be able to dream another person's dreams before he can call that character his own." (Caine 1997: 4). Alleen op deze manier ziet het publiek "echte" mensen en niet een acteur die aan het acteren is. De geloofwaardigheid van het personage blijft hierdoor volledig overeind. Hoe de acteur een personage kan worden hebben we besproken in paragraaf 2.4 (Voorbereiding). Door eerst de innerlijke en uiterlijke eigenschappen van zichzelf te achterhalen en in kaart te brengen, kan de acteur door intensieve observatie andere karaktereigenschappen aan zijn rol toevoegen. Hier zijn echter wel grenzen aan verbonden volgens Barr (1982: 27) en Dmytryk (1984: 66). Beiden vinden het van belang dat de acteur zoveel mogelijk van zichzelf gebruikt in de creatie van een personage. Het is onmogelijk voor een acteur iedere eigenschap van zichzelf te veranderen, hij zou zich daarmee in een personage proberen te forceren. De acteur zou dan nooit volledig kunnen samensmelten met het personage en daardoor ongeloofwaardig worden. "[...] *you must bring to the role those parts of yourself that are congruent with what is written, so you work from yourself at all times, not from some imagined person whose skin you struggle to squeeze into.*" (Barr 1982: 27). Barr gaat er vanuit dat alle gevoelens en intuïties in de mens aanwezig zijn, maar dat deze voor een groot deel zijn onderdrukt. Het is zaak van de acteur deze weer zichtbaar te maken, zodat de acteur ze kan gebruiken in de creatie van een personage. Hiermee verwierpt Barr overigens niet het nut van observatie. Met behulp van observatie weet de acteur voor de rol welke gevoelens en intuïties sterker of zwakker gemaakt moeten worden. Je zou kunnen zeggen dat Barr de acteur als een blok klei ziet, die in de juiste vorm gekneed moet worden voor ieder personage, observatie zou daarbij die vorm kunnen beïnvloeden. Over het algemeen is er nauwelijks sprake van dat de acteur een rol moet vertolken waarin hij zich onmogelijk kan "transformeren". In het castingproces wordt er geprobeerd de juiste acteur met de juiste eigenschappen in een vergelijkbare rol te casten. De acteur wordt hoofdzakelijk gecast om wie hij is en niet om de types die hij kan spelen.

Hoewel we er geen bijzondere aandacht aan hebben besteed in deze scriptie kunnen ook kostuums en make-up een belangrijke rol spelen in de totstandkoming en uiting van het personage. Kostuums en make-up mogen echter niet als een masker fungeren waar achter de acteur zich verschuilt; een volledige karakterisering blijft noodzakelijk. Nota bene is het van belang dat de acteur kostuums en make-up als een tweede huid draagt (zie O'Brien 1983: 31). De acteur moet als het ware ook samensmelten met zijn nieuwe uiterlijk.

Een ander belangrijk punt in het neerzetten van een personage (eerder opgemerkt in paragraaf 1.4), is dat de acteur gedurende de hele film consequent blijft in de vertolking van zijn rol. Pudovkin (1978: 243) formuleerde dit als volgt: "*The aim and object of the technique of the actor is his struggle for unity, for an organic wholeness in the lifelike image he creates.*" Hoewel dit min of meer een vanzelfsprekendheid is, is dit voor de acteur geen gemakkelijke taak. Het discontinu opnemen van scènes over een lange opname periode verlangt een grote inspanning en zorgvuldigheid van de acteur in het neerzetten van een personage. Wanneer de acteur hierin faalt creëert hij volgens Bernard (1993: 36) een "hybrid character". Het is van belang volgens Bernard (1993: 40) dat de "primal elements of the character" niet veranderen. Uiteraard kan het personage wel een ontwikkeling doormaken, maar daarvoor moet wel een aanleiding aanwezig zijn in het verhaal. Daarnaast reageert het personage verschillend op verschillende mensen of stimuli. "The critics are apt to say, "the actor hadn't found the character." The comment is usually caused by the actor looking for the character during performance. What the audience sees is a series of interesting vignettes, a schizophrenic rambling when the actor fails to achieve a coherent persona." (Bernard 1993: 41).

Tot slot is het van belang dat het personage interessant gemaakt wordt. "Even the most passive and boring character must still be interesting enough for the audience to watch." (Bernard 1993: 36). "Rond/dimensionaal" in natureel acteren zoals in paragraaf 1.6 is aangegeven, vormt de basis voor een interessant personage. Daarnaast zijn er extra mogelijkheden om een personage interessant te maken. Eén daarvan is het aanbrengen van "nuance" in de karakterisering. "Nuance adds gradations of meanings to the action, whether it is spoken or physical. [...] Instead of the broad, flat outline of characterization found in one-layered performances, the performance of nuance creates a mist through which one can pick out many elements of character. It creates an elusive character, one whose reactions are multidimensional." (O'Brien 1983: 144-145). Een andere mogelijkheid is dat de acteur niet alle emoties, gevoelens, ideeën en gedachten in één keer prijs geeft, maar dat vaag aan de oppervlakte van het personage laat schemeren. "The actor must learn to cover the character's needs whenever possible, to hide the real feelings. He should find ways to fail in the coverup, to let the hidden needs and desires momentarily surface." (O'Brien 1983: 160). Andere mogelijkheden komen aan bod in de subparagrafen hieronder. Het is in ieder geval duidelijk dat "oppervlakkig" niet voorkomt in het vocabulaire van een interessant personage. Moet de acteur een oppervlakkig personage spelen dan dient hij die zelfs interessant te maken.

Zoals uit het bovenstaande blijkt is karakterisatie de innerlijke en uiterlijke vormgeving van het personage door een acteur. Door het handelen en spreken van de acteur wordt dit personage zichtbaar voor het publiek. Hoe de acteur dat het beste kan doen bespreken we in de volgende subparagrafen.

De volgende punten uit bovenstaande tekst zullen terechtkomen in het analysemodel van paragraaf 4.2:

- * Zijn vs. spelen
- * Eenheid vs. hybride
- * Diversiteit vs. eenzijdig

2.5.1 Luisteren en reageren

"Listening is the vital first link in communication, and since acting is an artistic form of communicating, one would think actors were superb listeners. They're not."
(Ian Bernard 1993)

"Luisteren" wordt gezien als het belangrijkste onderdeel van acteren (zie: Barr 1982 [20], Bernard 1993 [3], Caine 1997 [29] en Dmytryk 1984 [33]). Onder luisteren verstaat Barr (1982: 20): "luisteren met alle zintuigen". Het gaat niet alleen om het luisteren, maar ook om wat de acteur ziet, ruikt of voelt. Wanneer een acteur oprecht luistert naar zijn tegenspeler, niet doet alsof, dan is hij in staat alle aanwezige stimuli te ontvangen. De acteur is zo volkomen betrokken bij het handelen en spreken van zijn tegenspeler. De reacties van de acteur die hieruit volgen (zoals emoties en fysieke uitingen) zullen zo ook een oprechte oorsprong vinden, ze volgen haast automatisch. De acteur hoeft zo geen reacties te indiceren, hetgeen de geloofwaardigheid van de acteerprestaties ten goede komt. De "reaction shot" (luister shot) wordt door bovenstaande auteurs dan ook het meest interessante shot genoemd. In dit shot is de luisterende acteur zichtbaar, terwijl zijn tegenspeler aan het woord is. De luisterende acteur reageert (non-verbaal) op zijn tegenspeler. In de film kan er tijdens het spreken van de ene acteur een moment overgeschakeld worden naar de luisterende acteur om vervolgens weer terug te keren bij de sprekende acteur. Een andere mogelijkheid is nog dat voordat de sprekende acteur is uitgesproken er wordt overgeschakeld naar de luisterende acteur die vlak daarop (verbaal) reageert.

De ideeën in de literatuur over hoe er het beste gereageerd kan worden vullen elkaar naadloos aan. Volgens Barr (1982: 26) is het van belang dat de acteur enige tijd nodig heeft om de stimuli te absorberen

voordat hij reageert. "There is a bridge between stimulus and response. The actor must take the time to hear the stimulus, absorb it, let it affect him, and then respond - in other words, take the time to cross the bridge." Daarnaast is het van belang, zo stelt Dmytryk (1984: 42), dat het publiek de tekst vaak voor het eerst hoort, het publiek heeft ook de tijd nodig om de woorden tot zich te kunnen laten doordringen. Omdat de acteur vaak al weet wat er gezegd gaat worden moet hij zich extra bewust zijn van het feit dat hij de tekst goed tot zich door laat dringen, alsof hij die voor het eerst hoort, alvorens hij daarop reageert.

Doordat er vaak vroegtijdig overgeschakeld wordt naar een shot van de luisterende acteur eer de andere acteur is uitgesproken, is voor Tucker (1994: 54) een gouden regel: "react before you speak". Tucker's gouden regel is van belang om twee redenen. Enerzijds is het niet interessant voor de editor om over te schakelen naar een neutraal gezicht, anderzijds is het interessanter voor het publiek doordat zij extra betrokken zijn bij hetgeen de acteur gaat zeggen. Als de acteur bijvoorbeeld eerst een grote glimlach op zijn gezicht heeft voordat hij zegt: "wat ben ik blij je te zien," dan heeft hij de aandacht van het publiek die zich afvraagt wat hij na die glimlach gaat zeggen. Het publiek is zo op de hoogte van wat de acteur voelt, vraagt zich af waarom en kan zich concentreren op de woorden. "So you have hooked your audience into your upcoming thought - you have made them **want** to watch you." (Tucker 1994: 57, zie ook Bernard 1993: 91).

Wanneer een acteur luistert naar een andere acteur is het volgens Caine (1997: 71) niet de bedoeling dat hij strak wordt aangestaard. "In real life, when you listen to people, your eyes go up and down, you look around, you play with your glasses, and then look back at the person."

Om goed te kunnen luisteren moet de acteur volgens Barr (1982: 29) geconcentreerd en "gefocust" zijn. Wanneer de acteur niet alle aandacht heeft voor de op hem afgevuurde stimuli dan vermindert hij daarmee zijn reactievermogen. Daarnaast is het zo, zeggen Bernard (1993: 49) en Dmytryk (1984: 32), dat bij volledige concentratie de acteur minder snel is afgeleid door wat er op de set gebeurt. Ook de camera (het publiek) ziet direct wanneer een acteur is afgeleid. "You must also take into account that when your eyes - your focus- go away from the other actor, you are telling the audience something whether you want to or not. You are drawing attention to yourself. *You are stealing the scene.*" (Bernard 1993: 16). Het publiek zal zich afvragen waarom de acteur is afgeleid. Als dit komt door factoren buiten de filmische werkelijkheid, leidt dit tot verwarring en irritatie bij het publiek. O'Brien (1983: 155) merkt op dat in sommige gevallen het knippen van de ogen het "geconcentreerde effect" doet verdwijnen. Omdat de ogen zo'n belangrijke rol spelen in acteren voor de camera staat Caine (1997: 59-61) daar extra bij stil. Caine vindt dat één oog van de acteur moet "leiden" wanneer hij iemand aankijkt, zodat hij niet met zijn ogen van links naar rechts beweegt. Over het knippen van de ogen zegt Caine dat het 't personage zwak maakt en niet knippen het personage sterk. Caine brengt dit echter niet in relatie met het verdwijnen van de concentratie.

Barr (1982: 86), Caine (1997: 29) en Dmytryk (1984: 40) spreken alle drie over het keerpunt in een zin die een reactie teweeg brengt bij de luisterende acteur. Caine noemt dit "thought recognition". In de meeste gevallen is het zo dat halverwege een zin de luisterende acteur weet waar het heen gaat of een bepaald woord in een zin hem raakt omdat daar een specifieke betekenis aan is verbonden. Het "interne denk proces" wordt dan in gang gezet, de acteur kan op dat moment (non-verbaal) duidelijk maken te willen spreken, maar wacht tot de andere acteur is uitgesproken. Een keerpunt kan ook voor een grotere impact zorgen bij de acteur, het hoeft dan niet specifiek te gaan om woorden, maar kan het ook andere stimuli betreffen, zoals het lezen van een krant of brief. Bernard (1993: 92) spreekt dan over "realization": "This is the time in the story where things begin to add up, the place where instincts and gut feelings take over." Na het ontvangen van dergelijke stimuli ondergaat het personage een grote verandering dat eveneens een interessant moment is voor de acteur die daarop moet reageren. Dit bewustwordingsproces van het personage wordt veelvuldig gebruikt in het thriller genre.

"[...] responding to stimuli is a continuous, an on-going, activity. As long as consciousness is present, it never stops. And, it must never be allowed to stop on the screen." (Dmytryk 1984: 40).

Het reageren op stimuli is niet alleen beperkt tot het horen van woorden of lezen van een tekst. Onder stimulus verstaat Dmytryk (1984: 39): "something that incites to action or exertion." De stimulus kan zowel

binnen in de acteur ontstaan of door externe factoren worden veroorzaakt. Interne stimuli kunnen zijn: ideeën, emoties (zoals angst of verdriet) of het bewustzijn van de hersenen van een fysieke sensatie zoals honger, dorst en jeuk. Externe stimuli kunnen veroorzaakt worden door andere personages of omstandigheden buiten de acteur om. Theodore Noose richt zich in "Hollywood film acting" (1979) heel erg op de omgeving waarin de acteur zich begeeft. Hij vindt het van belang dat de acteur in zijn spel laat zien dat alle zintuigen reageren op deze omgeving. Noose beperkt zijn ideeën over "luisteren en reageren" voor een groot deel tot dit uitgangspunt. Op zich heeft Noose geen ongelijk dat alle zintuigen aan het werk moeten zijn, Barr gaat van het zelfde principe uit. Het enige bezwaar, is dat Noose hieraan een te grote waarde hecht, waardoor hij weinig aandacht heeft voor andere ideeën over "luisteren en reageren" die wel door de zes genoemde schrijvers in paragraaf 2.1 (Inleiding) worden besproken.

Enige tegenspraak in de literatuur wat betreft stimuli vinden we bij Caine (1997: 50) en Noose (1979: 13). Beiden vinden dat het geen probleem zou moeten zijn wanneer een tegenspeler faalt in het "uitzenden" van stimuli. Volgens Caine moet je in een dergelijk geval doen alsof de andere acteur wel goed acteert. Volgens Noose moet een acteur zich alleen bezig houden met zijn eigen werk. Bezwaar van een dergelijke aanpak is dat het samenspel (het luisteren naar en reageren op elkaar) nauwelijks plaatsvindt. De geloofwaardigheid van het acteurspel kan hierdoor in het geding komen.

Hoe een acteur kan reageren op bepaalde stimuli is heel divers. Zo zullen verschillende personages in de film verschillende reacties van de acteur tot gevolg hebben. Belangrijk is in ieder geval niet op alle stimuli hetzelfde te reageren, zodat eendimensionaal acteurspel wordt voorkomen. In paragraaf 2.5 (Karakterisatie) noemden we al het aanbrengen van "nuance" in een personage. Een genuanceerde reactie is vaak niet eenduidig, maar laat verschillende reacties in één reactie zien. Daarnaast verstaat O'Brien (1983: 145) onder "nuance" ook het geven van een niet voor de hand liggende reactie op een bepaalde situatie. Op deze manier blijft het personage voor het publiek interessant en verbazen. Barr (1982: 143) spreekt in een dergelijk geval over de "onorthodoxe" manier van reageren die hij ook vaak interessanter vindt. Naremore (1988: 76) heeft het over een explicietere vorm van "nuance" waarbij de acteur meerdere signalen uitzend in één reactie. Hij spreekt dan over: "exhibiting high degrees of expressive incoherence." In een dergelijk geval is er een contrast tussen wat de acteur laat zien of zegt en tegelijkertijd voelt. Een voorbeeld hiervan is wanneer een personage zegt dat hij van iemand houdt, maar daar eigenlijk niets van meent. In de meeste gevallen wordt "expressive incoherence" in het filmscript geschreven en dient de acteur het slechts uit te voeren, wat niet wil zeggen dat het minder interessant is. Het aanbrengen van "nuance" in een personage is wel volledig voor rekening van de acteur.

De fysieke manifestatie van een reactie, hoe belangrijk ook, mag volgens Dmytryk (1984: 40) niet worden overdreven. Caine (1997: 73) zegt zelfs: "less is more". Caine geeft een voorbeeld van een acteur die reageert op het vinden van zijn vermoorde vrouw. Wanneer er na dat moment wordt overgeschakeld naar een close-up van zijn gezicht kan hij volgens Caine volstaan met een neutraal gezicht. Het publiek projecteert op dat moment zijn eigen emotie op het gezicht van de acteur. "The acting is in the buildup to that moment, not in the moment itself." Een dergelijke reactie is enigszins gebaseerd op het Kuleshov-effect waar we in subparagraaf 3.2.4 (Montage) verder op in zullen gaan. Dmytryk (1984: 41) geeft een andere reden waarom een acteur niet overdreven moet reageren na het vernemen van het overlijden van een dierbare (of het ontvangen van extreme stimuli in het algemeen). "The human brain and body usually react to such a crisis with a traumatic shock that temporarily prevents understanding and acceptance of the situation, and diminishes or stops altogether any immediate emotional response." Grote en overdreven reacties op extreme stimuli bestempelen de acteur als een neuroot of een bedrieger volgens Dmytryk. In algemene zin is het van belang om op stimuli niet overdreven te reageren. Ook wanneer de acteur luistert en vervolgens denkt (thought recognition) hoeft hij niet extra zijn best te doen om dit aan het publiek duidelijk te maken, de acteur moet het gewoon laten gebeuren.

De volgende punten uit deze subparagraaf zullen terechtkomen in het analysemodel van paragraaf 4.2:

- * Luisteren vs. niet luisteren
- * Overbruggingstijd reactie
- * React before you speak
- * Aanstaren
- * Concentratie vs. afleiding
- * Ogen: knipperen en "heen en weer"
- * Thought recognition
- * Realization
- * Oog voor alle stimuli
- * Nuance: meerdere reacties in één onorthodoxe reactie
- * Expressive incoherence
- * Subtiel vs. overdreven

2.5.2 Emoties

"It doesn't matter how you generate the emotion. It only matters that it's real."

(Ian Bernard 1993)

Een emotie is een specifieke reactie op interne of externe stimuli. We kennen verschillende emoties zoals: blijdschap, boosheid, verdriet en angst. Net zoals we dat in het dagelijkse leven doen is het van belang ook in de film deze emoties echt te ervaren en te ondergaan. Wanneer een acteur een emotie niet echt ondergaat, maar doet alsof, zal dit het publiek opvallen en zijn acteerprestatie als ongeloofwaardig en gekunsteld bestempelen. Barr (1982: 47) zegt hierover: "You must not try to convince the audience that you are feeling something. *You must convince yourself*. And you can't convince yourself unless it is really happening. If you are indeed feeling it, then the right things will happen, the audience will be convinced, and they will share that emotion empathetically and moved by it."

Opgemerkt moet worden dat niet iedereen het noodzakelijk vindt dat emoties echt ondergaan moeten worden, zoals Theodore Noose (1979: 51). Noose geeft aan dat wanneer een acteur moet huilen, hij er alleen voor dient te zorgen dat er tranen vloeien. Hij geeft de acteur daarvoor de mogelijkheid glycerol te gebruiken. De uiting van een emotie is voor hem niet meer dan doen alsof.

Elly Konijn geeft in "Acteurs spelen emoties" (1994) de discussie weer over de paradoxale verhouding tussen de 'echtheid' van emoties van de acteur en de uitgebeelde personage-emoties. Konijn (1994: 34) geeft aan dat er geen overeenstemming is tussen de verschillende opvattingen van de verschillende acteertheorieën over "de gewenste verhouding tussen acteur- en personage emoties." Konijn (1994: 44) onderscheidt een drietal acteerstijlen te weten: inlevend acteren, distantiërend acteren en zelfexpressie acteren. In tegenstelling tot het theater waar alle acteerstijlen tot uiting kunnen worden gebracht, is slechts inlevend acteren van toepassing op de film (realistisch drama). Onder inlevend acteren verstaat Konijn (1994: 44): Inlevend acteren is "een acteerstijl die een zodanige presentatie van personage-emoties nastreeft dat de illusie van echtheid of werkelijkheid gewekt wordt; de acteur zelf mag niet zichtbaar zijn in de verbeelding van het personage." Met de opvatting van Noose over het ondergaan van emoties is niet gezegd dat deze de illusie van echtheid of werkelijkheid niet kan opwekken. Tucker's credo "what ever works" (eerder besproken in paragraaf 2.2 Geloofwaardigheid) past in het verlengde hiervan. The Method (zie paragraaf 2.3) gaat er echter van uit dat wanneer de acteur zijn eigen echte emoties gebruikt voor dat van het personage het de geloofwaardigheid ervan vergroot. De ideeën over het uiten van emoties binnen The Method corresponderen dus niet met die van Noose en Tucker. Ongetwijfeld zullen echte emoties geloofwaardiger zijn dan gespeelde, het grote probleem is echter (zie ook paragraaf 2.2 Geloofwaardigheid) dat het moeilijk is aan te tonen wanneer een acteur emoties speelt of echt ondergaat. Toch is er in een aantal

gevallen duidelijk aan te tonen wanneer een acteur een emotie echt speelt. De acteur is dan niet eens in staat de illusie te wekken van "echtheid of werkelijkheid" (inlevend acteren). Het onderscheid tussen "de illusie van echtheid en werkelijkheid" en het daadwerkelijk ondergaan van een emotie is niet van belang, beide mogelijkheden streven immers het zelfde doel na; het publiek het gevoel geven dat het personage echt een emotie ondergaat. Wat wel onderwerp van onderzoek is, is wanneer de acteur afbreuk doet aan de illusie. Hieronder worden enkele onderzoekspunten genoemd die kunnen aangeven of de acteur afbreuk doet aan deze illusie of niet.

Het oproepen van emoties

Er zijn verschillende manieren mogelijk om emoties op te roepen. Barr (1982: 41) bespreekt in zijn boek "affective memory" zoals we hebben beschreven in subparagraaf 2.3.1 (The Method). Wanneer een acteur gebruik maakt van het affectieve geheugen roept hij zintuiglijke ervaringen op van een bepaalde situatie of gebeurtenis zodat hij deze herleeft en opnieuw ervaart. Barr geeft daarbij een voorbeeld van het opnieuw ervaren van verdriet bij het overlijden van een dierbare. Volgens Barr heeft het meer effect wanneer de acteur daarbij zich probeert te herinneren hoe de crematie-ruimte eruit zag en rook dan dat hij de overleden persoon voor de geest probeert te halen.

Een andere mogelijkheid is, in navolging van de vorige subparagraaf, dat de acteur geconcentreerd is en de aanwezige stimuli op zich laat inwerken. "If the actor concentrates simply on doing the action, the corresponding emotion will be called forth." (O'Brien 1983: 130). De emoties die gerelateerd zijn aan de uitvoering van acteertaken door de acteur op de set worden ook wel "taakemoties" genoemd (zie Konijn 1994: 61).

Een emotie kent vaak een ontwikkeling. Er is zelden sprake van een emotie die zich ineens volledig manifesteert. "All emotion has a rhythm, a logical progression from one degree to the next." (O'Brien 1983: 149). Die emotionele groei is volgens Barr (1982: 48) afhankelijk van de reeks stimuli die aan het personage wordt gepresenteerd. Om als emotie te kunnen groeien moet elke volgende stimuli zorgen voor "some new emotional drive." "Problems arise when the actor is not fully aware of the significance of the moment-to-moment stimuli in a scene." (Barr 1982: 48).

Een veel gemaakte fout door de onervaren acteur volgens Barr (1982: 43) is dat hij plotselinge emotionele veranderingen ondergaat. Op het niveau van de emoties in een scène is dan geen samenhang, er mist een doorgaande emotionele lijn. Wanneer volgens Barr een acteur een emotie ervaart kan deze, bij aandienen van een nieuwe stimulus, niet plotseling stoppen. Barr maakt de vergelijking met een auto die van een berg afrijdt; de auto blijft altijd nog even doorrijden. Ook voordat de acteur reageert op nieuwe stimuli moet hij net als bij een gewone reactie eerst een brug overgaan (zie subparagraaf 2.5.1).

Barr (1982: 46), Caine (1997: 6) en O'Brien (1983: 151) vinden het alle drie interessanter om het personage te zien vechten (struggle) tegen de uiting van zijn emoties dan dat het personage zijn emoties de vrije loop laat gaan. Barr en Caine merken daarbij op dat in het dagelijkse leven daarvan meestal ook sprake is. Wat de acteur wel laat zien noemt William Archer (in Naremore 1988: 65) "emotional contagion". In een dergelijk geval reageert de acteur vanuit zijn centraal zenuwstelsel. Wat we dan zien zijn voornamelijk biologische symptomen als rood worden, zweten, aders die zichtbaar kloppen, etc.

Het vechten tegen de uiting van een emotie zorgt ervoor, volgens Barr, dat ook het publiek wil huilen. Wanneer de acteur dat gevecht verliest en tranen verschijnen dan huilt het publiek met hem mee. In zijn algemeenheid wordt het simpelweg uiten van innerlijke actie zonder "struggle" minder interessant gevonden. Ook voor bijvoorbeeld dronkenschap, zegt Caine (1997: 6), is het veel interessanter om een personage te laten zien die probeert te doen alsof hij nuchter is dan te gaan lallen, zwalken en met een dubbele tong te gaan praten.

Ook voor emoties geldt dat ze niet moeten worden overdreven. Onder overdrijving kunnen we bijvoorbeeld

verstaan: hysterie als het personage gewoon boos is of het trekken van een verdrietig gezicht (mondhoeken laten hangen, etc.) als het personage verdrietig is. Het heeft ook geen zin om een emotie te forceren door de symptomen te uiten zonder dat daarbij het gevoel aanwezig is. De acteur moet niet doen alsof. Bijvoorbeeld als een acteur moet huilen dan moet hij geen gekke geluiden gaan maken en zijn neus ophalen terwijl er geen echte tranen vloeien.

In deze subparagraaf hebben we alleen de basis in de uiting van emoties weergegeven. In de literatuur is een overeenkomst te zien in bovengenoemde punten. Ongetwijfeld zijn er nog tal van andere punten te noemen, maar we zullen ons vooral bezig houden met de mogelijkheid deze punten in een later stadium te kunnen toetsen. Daarom moet in acht worden genomen dat deze subparagraaf ook niet een volledige weergave is van de legio mogelijkheden in de uiting van emoties.

De volgende punten uit deze subparagraaf zullen terechtkomen in het analysemodel van paragraaf 4.2:

- * Ontwikkeling
- * Eenheid
- * Emotionele verandering, stoppen en reactie op stimuli
- * Struggle
- * "Emotional contagion"
- * Subtiel vs. overdreven
- * Oprecht vs. onecht

2.5.3 Fysiek

"In the film medium, non-verbal behaviour is extremely important. The physical potency of film and the power of the close-up shot heighten the impact of the non-verbal gesture."
(Mary Ellen O'Brien 1983)

"The film character's body language is the audience's first clue to who she is." (Bernard 1993: 22). Veel van de bewegingen die een acteur maakt zijn automatische bewegingen. Door de situatie, de aanwezige stimuli, ontstaan ze zonder dat de acteur daarbij hoeft na te denken. Toch is er ook sprake van enig bewustzijn van de acteur hierover. Volgens O'Brien (1983: 126) beschikt de acteur over twee sets automatische bewegingen. Eén set gebruikt de acteur in het dagelijkse leven, de andere set gebruikt hij specifiek voor de creatie van een personage. De set bewegingen die hij in het dagelijkse leven gebruikt dient de acteur, volgens O'Brien, van zichzelf in kaart te brengen en moet hij deze kunnen controleren. Voor het personage dat hij speelt zal hij enkele van deze bewegingen achterwege moeten laten. De bewegingen die hij extra toevoegt moeten wel organisch verbonden zijn met het personage, er mag niets worden geforceerd, in belang van de geloofwaardigheid van zijn acteerprestaties.

Nooit moet een acteur bewegen omwille van het bewegen, er moet een bepaalde reden zijn. Vaak is de reden een interne of externe stimulus. Aangezien de acteur altijd openstaat voor alle aanwezige stimuli en daar altijd (in geringe of heftige mate) op reageert is het lichaam continu in beweging. "It is through the use of the entire body that most interpersonal communication is expressed, and communication is essential in acting." (Dmytryk 1984: 110). Ook O'Brien (1983: 53) vindt het van belang dat de acteur zijn gehele lichaam gebruikt. Daarom spreekt zij ook over acteurs die acteren "from the neck up," de rest van het lichaam wordt ontkoppeld van de actie. Volgens O'Brien is de acteur dan te gericht op de verbale interpretatie van het personage. "Every actor must engage all the body in the activity of the character." (O'Brien 1983: 53). Tucker (1994: 61) is er ook erg voor dat het lichaam van de acteur continu in beweging is, hij

zegt hierover: "I feel sometimes that actors on screen should never be still, for the screen needs to be continually drawing the eye to its performers." Het gaat hier wel om hele kleine subtiele bewegingen, ze moeten niet worden overdreven. De acteur moet niet extra zijn best doen om aan te geven dat het gehele lichaam betrokken is bij de actie; een beweging moet niet nadrukkelijk gemaakt worden. Onder overdrijving verstaan we ook de bewegingen die gemaakt worden om bijvoorbeeld emoties kracht bij te zetten. Een voorbeeld hiervan is wanneer een personage boos is, dat de acteur dan één been optilt en op de grond stampert en tegelijkertijd zijn beiden armen zoals een gorilla omhoog trekt en de handen in zijn zij zet. Een ander voorbeeld is wanneer een acteur zijn vuist tegen zijn voorhoofd plaatst wanneer hij denkt. Onder overdrijving moet niet worden verstaan de grotere bewegingen die de acteur maakt in bijvoorbeeld een long shot. Zoals we in paragraaf 1.4 (Verschillen tussen theater acteren en acteren voor de camera) hebben besproken moet de acteur zijn bewegingen aanpassen aan de grootte van het shot. In een long shot kan de acteur zeer nadrukkelijk zijn hoofd schudden in een close-up moet zijn hoofd immobiel zijn.

De acteur moet volgens O'Brien (1983: 54) ook niet te veel nadruk leggen op één beweging van het lichaam. Dit indiceert volgens O'Brien een breuk in het "psychophysical" proces. Onder "psychophysical" verstaat zij de lichamelijke reflectie van het psychologische welzijn van de acteur. Over de uiting van zo'n breuk zegt ze het volgende: "This gap may be linked to a tight jaw, a tendency to mumble, a shift in stance from foot to foot, clearing the throat, excessive smiling, excessive movements of the lips, or nodding the head while listening." Wanneer van bovenstaande sprake is probeert de acteur zijn emoties te concentreren op één plek in plaats van het door zijn hele lichaam te verspreiden.

Zoals O'Brien spreekt over "Nuance" in subparagraaf 2.5.1 (Luisteren en reageren) spreekt ze ook over fysieke uitingen. Volgens O'Brien (1983: 160) moeten bewegingen meer zeggen dan de overduidelijke fysieke actie die eigenlijk nodig is. De bewegingen moeten laten zien waar het personage behoefte aan heeft of wat het personage onbewust wil duidelijk maken. De acteur, moet volgens O'Brien, net zoals "struggle" in subparagraaf 2.5.2 (Emoties), falen in het verbergen van de behoeftes en echte gevoelens van het personage, zodat deze slechts enkele momenten aan de oppervlakte komen.

Omdat er vaak verschillende shots van één en dezelfde actie worden opgenomen is het van belang dat de acteur de bewegingen die hij maakt constant hetzelfde blijft uitvoeren. Een discrepantie in de bewegingen van de acteur tussen de verschillende shots in een scène zijn dus voor rekening van de acteur. Vaak worden er minimaal drie verschillende shots van één actie opgenomen: een zogenaamde mastershot waarin de gehele actie zichtbaar is, een mediumshot waar slechts de actie zichtbaar is vanaf het middel van de acteur en een close-up waarin we slechts de schouders en hoofd van de acteur zien. In paragraaf 2.6 (Acteur en techniek) gaan we hier uitvoeriger op in.

De volgende punten uit deze subparagraaf zullen terechtkomen in het analysemodel van paragraaf 4.2:

- * Organisch verbonden vs. forceren
- * Beweging als reactie op stimuli
- * Gebruik hele lichaam
- * Subtiel vs. overdreven
- * Beweging in relatie tot grootte shot
- * Breuk in het "psychophysical" proces
- * Fysieke struggle

2.5.4 Vocaal

"The days of the moody, mumbling actor have past. Now people want to know what an actor is saying, and they want to believe

what he is saying."
(Theodore Noose 1979)

Vocaal is het belangrijkste dat de acteur de tekst van het personage dat hij speelt spontaan uitspreekt alsof die ter plekke ontstaat. Geenszins mag de toeschouwer de indruk krijgen dat de tekst is ingestudeerd zodat de geloofwaardigheid van het acteerspel niet wordt aangetast. Zoals we in paragraaf 2.4 (Voorbereiding) al aangaven is de tekst niet spontaan als het slechts een mechanische respons is nadat de andere acteur is uitgesproken. In een dergelijk geval wordt de acteur alleen geprikkeld door het laatste woord van de tekst van zijn tegenspeler. In subparagraaf 2.5.1 (Luisteren en reageren) werd duidelijk dat de acteur heel erg betrokken moet zijn bij hetgeen zijn tegenspeler doet of zegt zodat een natuurlijke reactie het gevolg is.

Dmytryk (1984: 51) zegt dat weinig mensen spreken in gepolijste, goed geconstrueerde en volledig uitgedachte zinnen. Om dit te voorkomen zegt Dmytryk moet de acteur zich enige vrijheden veroorloven met de geschreven woorden. De acteur kan dit doen door een beetje te stotteren of door een stukje zin niet uit te spreken omdat volgens Dmytryk iemands gedachten zelden helemaal compleet zijn. Caine (1997: 75) geeft het voorbeeld van aarzeling in het uitspreken van woorden wanneer het mentale proces van het personage aarzelt. Een ander voorbeeld van Dmytryk is wanneer het personage alvast begint te spreken zonder dat zijn gedachten volledig geformuleerd zijn; dan kan de acteur onzekerheid weergeven door een woord of zin te herhalen. Dmytryk (1984: 49) is er ook voor zinnen zoals spreekwoorden en gezegden, waarvan het publiek weet hoe ze gaan, vroegtijdig af te breken evenals zinnen die vaak door een personage worden herhaald. Volgens Dmytryk is het in het laatste geval zelfs beter een dergelijk zin met opzet te mompelen in plaats van voluit te spreken.

Dmytryk (1984: 49) benadrukt dat "casualness" niet betekent dat de acteur onduidelijk moet gaan praten. Wanneer een zin niet duidelijk kan worden verstaan dan boet die in aan belangrijkheid. Het publiek raakt gefrustreerd en geïrriteerd; omdat het niet kan achterhalen hoe belangrijk het was, gaat ze ervan uit dat ze iets gemist heeft.

Caine (1997: 74) geeft aan dat de acteur gewoon het beste zijn eigen stem kan gebruiken, hij ziet niet in waarom het personage niet hetzelfde kan klinken als de acteur. Wanneer de acteur dat niet doet wordt hij zich bewust van zijn stem met als gevolg dat de acteur gaat "acteren". Wanneer volgens Caine (1997: 77) de acteur zijn personage een accent meegeeft verliest hij 50 procent van zijn energie die hij niet kan gebruiken wanneer het moment het 't meest nodig heeft.

O'Brien (1983: 56) spreekt over een algemeen vocaal probleem, namelijk over acteurs die hoorbaar ademhalen voordat ze elke keer iets gaan zeggen, om de zoveel seconden is dan een lichte puf hoorbaar. Om problemen te voorkomen stelt Caine (1997: 74) dat de acteur ademhaalt vanuit zijn middenrif. Wanneer een acteur juist ademhaalt is er geen extra spanning nodig om te kunnen spreken. Caine constateert dat de stemmen van sommige acteurs gespannen of bekneld klinken omdat ze alleen spreken vanuit de keel. Deze foute ademhaling en spraak van de acteur vinden hun (negatieve) weerslag op het publiek.

O'Brien (1983: 55) vindt niet dat de acteur zijn stem moet trainen om te klinken zoals een toneelacteur door de Engelse uitspraak te gebruiken. Het enige dat hij moet doen is de kwaliteit van zijn stem en uitspraak behouden en voorkomen dat hij zijn stem fout gebruikt of schaadt. Volgens Dmytryk (1984: 48) is het uit den boze wanneer een filmacteur zijn zinnen uitspreekt alsof hij op het toneel staat. "[...] the actor [...] should have an easy going, casual relationship with words and lines, as he has with any good friends or old acquaintances." De acteur hoeft alleen zijn tekst te richten aan de mensen binnen de filmische werkelijkheid en niet aan de crew of het publiek.

Voor Tucker (1994: 67) is eveneens een te luid sprekende acteur een grote ergernis. Volgens Tucker moet de acteur het volume van zijn stem aanpassen aan de grootte van het shot net zoals zijn bewegingen (zie paragraaf 1.4). Tucker geeft de afstanden aan van de acteur tot zijn tegenspeler die zich achter de camera begeeft in de verschillende shots. In een long shot is zijn tegenspeler drie meter van hem verwijderd, bij een medium close-up 1 meter en bij een close-up 25 centimeter.

Bernard (1993: 58), Caine (1997: 75) en Noose (1979: 77) waarschuwen alle drie de acteur voor het onbewust overnemen van het energie niveau, tempo en accenten van de uitspraak van zijn tegenspeler. Als iedere acteur op precies dezelfde manier gaat spreken dan wordt de scène een saaie boel.

De volgende punten uit deze subparagraaf zullen terechtkomen in het analysemodel van paragraaf 4.2:

- * Spontaan vs. ingestudeerd
- * Naturel vs. gestileerd
- * Duidelijk vs. onduidelijk
- * Eigen stem vs. gefabriceerde stem
- * Ademhalingsproblemen en spanning
- * Theater vs. film
- * Volume gebruik
- * Overeenstemming vs. verschil stem gebruik tegenspelers

2.6 Acteur en techniek

"The effects and limitations of camera techniques change the nature of the actor's work both as actor and as character."
(Mary Ellen O'Brien 1983)

In bovenstaande paragrafen is inmiddels duidelijk geworden dat de acteur te maken heeft met verschillende soorten shots. Hij dient zijn spel aan te passen aan de grootte van het kader van het shot. In een long shot heeft de acteur bijvoorbeeld een grotere bewegingsvrijheid dan in een close-up. O'Brien (1983: 121) waarschuwt ervoor dat de acteur deze immobiliteit in de close-up niet al te strikt moet opvatten, ze zegt hierover: "[...] the actor must be careful not to overaccentuate the sense of confinement in the shot."

Voor het gemak zetten we hier de verschillende shots nog een keer op een rij. De betekenis van de shots zijn niet gelijk aan die van Tucker zoals we in paragraaf 1.4 (Verschillen tussen theater acteren en acteren voor de camera) genoemd hebben. Hier maken we gebruik van O'Brien (1983: 114), zij noemt vijf verschillende shots, te weten:

- * Extreme close-up: een beeldvullend shot dat slechts een klein onderdeel van het lichaam van de acteur laat zien zoals de ogen of de handen.
- * Close-up: laat een deel van het lichaam zien, gebruikelijk zijn het hoofd en de schouders van de acteur.
- * Medium shot: in dit shot is de acteur gefilmd vanaf zijn middel.
- * Medium long shot: in dit shot is de acteur zichtbaar van kop tot teen.
- * Long shot: een totaal shot waarbij de acteur vaak ver van de camera is verwijderd, veel andere details van de omgeving worden zichtbaar.

Om het rijtje shots compleet te maken kunnen we hieraan toevoegen:

- * Two shot: in dit shot zijn twee acteurs zichtbaar.
- * Over-the-shoulder: dit is een shot waar de camera over de schouder van de ene acteur kijkt naar de andere, de schouder en een deel van het hoofd van de acteur is daarbij zichtbaar in beeld.

Vaak wordt eerst de gehele scène in een long shot opgenomen. Deze wordt dan het "master shot" genoemd. Vervolgens worden er nog verschillende shots opgenomen van delen van de actie. In de montage worden all deze shots met elkaar versneden. In subparagraaf 2.5.3 merkten we al op dat de acteur in al deze shots zijn bewegingen iedere keer precies hetzelfde moet uitvoeren. Het snijden naar een andere shot waarbij een beweging van de acteur vloeiend overgaat van het ene shot in het andere wordt een "match-on-action" genoemd.

Een bepaalde handeling kan bestaan door het gebruik van een rekwisiet, dit wordt ook wel "business" genoemd. Belangrijk is ook een handeling met een rekwisiet consequent te blijven uitvoeren. Een acteur kan niet in het mastershot een glas in zijn rechter hand hebben en in een medium shot in zijn linkerhand. Na de montage zal dit glas van de ene hand in de andere springen. Afgezien hiervan moet de acteur een perfect geheugen hebben op welk moment en hoeveel hij drinkt uit zijn glas. Caine (1997: 66) waarschuwt om deze reden nooit te roken in een long shot omdat de acteur in een close-up niet meer weet wanneer hij een trek neemt van zijn sigaret. Een deel van bovenstaande problemen wordt weggenomen omdat een "continuity girl" extra goed oplet of alles precies eender wordt uitgevoerd tijdens de verschillende opnamen.

Tucker (1994: 60-61) ziet het gebruik van een rekwisiet als een ideaal middel om een karaktertrek of innerlijke gedachten mee kenbaar te maken. Wel geeft Tucker aan dat sommige, vooral Amerikaanse acteurscholen, het acteurs afraden om rekwisieten te gebruiken omdat het niet waarheidsgetrouw zou zijn. Tucker geeft een voorbeeld hoe je een potlood op kunt pakken, heel delicaat of echt grijpend. Beide mogelijkheden laten twee verschillende emoties en gedragingen zien. Bernard (1993: 15) waarschuwt er wel voor dat een simpele handeling de aandacht van het publiek van de scène kan wegnemen en dus verpesten. De acteur moet zich daar goed van bewust zijn.

Hoe acteurs voor de camera zich tot elkaar verhouden en hoe ze binnen een shot kunnen bewegen is niet gelijk aan de werkelijkheid. Wanneer twee acteurs met elkaar in gesprek zijn, moeten ze bij een medium shot dicht bij elkaar zitten of staan om beiden duidelijk in beeld te zijn. Wanneer het twee vreemden betreft ziet deze intieme pose er in het echt heel onnatuurlijk uit, in de film ziet het er wel realistisch uit. Daarnaast moeten de acteurs zich op een dusdanige manier naar de camera toe draaien dat beide gezichten duidelijk in beeld zijn (dit is alleen het geval wanneer er niet twee afzonderlijke opnames van beide acteurs gemaakt worden die naderhand met elkaar worden versneden). Tucker (1994: 43) en Barr (1982: 180 t/m 182) spreken over "cheating" wanneer een acteur een dergelijke houding ten opzichte van de camera aanneemt. Voor zo'n pose moet de acteur wel een motivatie hebben volgens Tucker (1994: 44), hij zegt hierover: "If you are cheating, then, it is necessary to make it appear that whatever it is you are doing is **exactly** what your character would want to do at that time- [for example an] actor is disguising the fact of bringing her face to camera by looking at her tea cup: she has **motivated** the cheat." Soms is het ook noodzakelijk dat de acteur de camera een motivatie geeft om te "pannen" (een horizontale beweging van de camera) van de ene acteur naar de andere acteur door bijvoorbeeld zijn hoofd te draaien of met zijn ogen zijn tegenspeler aan te kijken. Wanneer meerdere personages in een shot verschijnen moeten ze in de diepte worden opgesteld en ook op een dusdanige manier naar de camera worden gedraaid dat alle gezichten duidelijk in beeld zijn. David Bordwell beschrijft deze techniek als een "classical use of frontality". (in Naremore 1988: 41).

Het is van belang dat de acteur weet heeft van het kader waarin hij zich moet bewegen. Wanneer het een close-up betreft heeft het weinig zin om iets met de handen te doen omdat deze buiten beeld vallen. Vervelend wordt het als de acteur iets doet dat slechts voor een deel zichtbaar in beeld komt. Een voorbeeld is wanneer een acteur trilt met zijn been en het publiek alleen zijn knie af en toe in het beeld ziet schieten. Is een object of een bepaalde handeling van enige betekenis dan moet de acteur ervoor zorgen dat hij dit binnen het kader laat zien; soms betekent dit dat de acteur een object hoger houdt dan hij in het echt zou doen.

In enkele gevallen is het belangrijk dat de acteur zijn actie langzamer uitvoert dan normaal zodat de camera met hem mee kan bewegen. Caine (1997: 84) en Tucker (1994: 46) geven het voorbeeld van een acteur die op moet staan uit een stoel. Bij een nauw shot moet de acteur deze handeling niet te snel uitvoeren zodat de camera mee kan "tilten" (een verticale beweging van de camera). Wanneer dit te snel

gebeurt schiet de acteur uit beeld.

"Blocking" is een onderdeel van de mise-en-scène en bepaalt hoe de acteur zich in de scène verplaatst. In sommige gevallen moet de acteur op een precies punt uitkomen zodat de camera hem scherp in beeld heeft. Een paar centimeter er vanaf kan een onscherp beeld veroorzaken. Het is voor de acteur geen gemakkelijke taak rekening te houden met dit soort technische aanwijzingen en tegelijkertijd ze als personage volkomen te negeren. Een acteur mag nooit laten zien door zijn gedrag, reactie of een bewuste lichamelijke aanpassing (door bijvoorbeeld een stap opzij te doen) dat hij opzoek is naar het markeringspunt. Dmytryk (1984: 31) zegt hierover: "Concentrating more on the marks than on the substance of the scene produces a mechanical performance. An actor cannot possibly involve himself completely in the dramatic give-and-take of a scene while worrying about his position relative to the camera and his key light." Naar aanleiding van de "blocking" wordt een "setup" gemaakt, dit is de constructie van elk shot in relatie tot de positie en bewegingen van de acteur en de positie en bewegingen van de camera.

Een ander belangrijk onderdeel van de mise-en-scène is de setting, soms is deze gesitueerd in een studio, maar steeds vaker filmt men op locatie. Caine (1997: 41) en Dmytryk (1984: 25) vertellen beiden hoe belangrijk het is bekend te zijn met deze voor de acteur nieuwe omgeving, maar niet voor het personage. De acteur dient zich op een dusdanige manier te bewegen in de woonkamer van zijn huis alsof hij daar al jaren woont. Het tegenovergestelde effect moet de acteur bereiken wanneer hij in een ruimte komt waar hij als personage nog nooit is geweest.

Tijdens een opname wordt er veel drukte veroorzaakt door de crew. Belangrijk is het dat de acteur zich hierdoor niet laat afleiden. De geringste afleiding zal het publiek opvallen. Het is daarom erg belangrijk dat de acteur geconcentreerd is en al zijn aandacht binnen de setting houdt (zie ook subparagraaf 2.5.1 Luisteren en reageren).

De volgende punten uit deze paragraaf zullen terechtkomen in het analysemodel van paragraaf 4.2:

- * Overeenkomst bewegingen en rekvisieten gebruik tussen verschillende shots
- * Weerspiegeling emotie en gedrag in rekvisieten gebruik
- * Houding acteur ten opzichte van camera
- * Motivatie cheating
- * Kader bewustzijn
- * Langzaam uitvoeren bewegingen
- * Blocking
- * Personage in bekende ruimte vs. onbekende ruimte
- * Concentratie vs. afleiding

2.7 Acteren voor de camera in Nederland

Om een goed beeld te krijgen hoe men in Nederland denkt over acteren voor de camera kunnen we niet onze toevlucht nemen tot boeken van Nederlandse auteurs over dit onderwerp, want die zijn niet geschreven. Andere mogelijkheden om hier achter te komen zijn er wel. Een mogelijkheid is op Nederlandse toneelscholen te kijken waar studenten les krijgen in acteren voor de camera en hun ideeën hierover in kaart te brengen. Een andere mogelijkheid is mensen uit het vakgebied te interviewen zoals acteurs en regisseurs. Omdat we in deze paragraaf slechts een impressie willen geven van hoe men in Nederland denkt over acteren voor de camera zijn we niet overgegaan tot beide tijdrovende opties. Beter nog, deze interviews met acteurs zijn al gemaakt door Jan Pieter Ekker voor de Filmkrant. In een serie van 11 interviews met Nederlandse acteurs en actrices is hij op zoek naar de geheimen van het vak. De interviews zijn met: Renée Fokker, Jack Wouterse, Thom Hoffman, Johan Leysen, Johanna ter Steege, Anneke Blok,

Tom Jansen, Victor Löw, Ricky Koole, Pierre Bokma en Monique van de Ven. Elk interview wordt ingeleid met de volgende tekst:

"Acteren is een mysterie dat zich nauwelijks in woorden laat vatten. Te vaak nemen critici én acteurs hun toevlucht tot dooddoeners als 'in de huid van het personage kruipen' of 'naturel spel'. Wie bepaalt wat goed acteren is, en op basis van welke gronden? Welke middelen staan de acteur tot zijn of haar beschikking en hoe worden ze het best benut?"

Hoffman, Ter Steege en Van der Ven spreken alle drie over geloofwaardigheid. Hoffman spreekt over geloofwaardigheid in relatie tot de rollen die hij vertolkt. Net zoals we in paragraaf 2.2 (Geloofwaardigheid) hebben besproken is het van belang volgens Hoffman samen te smelten met het personage. De emoties die het personage heeft, hoeft Hoffman dan niet te spelen, maar komen vanzelf. Van der Ven spreekt op een ander niveau over geloofwaardigheid. Zij vindt het van belang dat de rol op papier geloofwaardig moet zijn, anders zou ze falen in de vertolking ervan. Over hoe personages moeten worden opgebouwd spreken we in subparagraaf 3.2.2 (Scenario). Ter Steege vindt het van belang dat wat ze doet oprecht en geloofwaardig is. Daarom zegt ze over acteren dat het "de taal van het hart" is, alles wat ze doet, moet ze ook voelen. Om ook te voelen wat ze doet maakt Ter Steege gebruik van haar affectieve geheugen (Affective memory, zie subparagraaf 2.3.1). Ze geeft als voorbeeld hoe ze angst kan opwekken. Ter Steege roept dan de volgende situatie (en de daarbij horende zintuiglijke ervaringen) op: half een 's avonds op een trein wachten in een guur hokje met witte tegels en oranje plastic stoelen op station Utrecht. De discussie over de uiting van echte emoties kan ook gevoerd worden door de acteurs en actrices hierboven genoemd. Anneke Blok spreekt over verschillende methoden (Dampo onder de ogen smeren of sigaretten rook in de ogen) waardoor er tranen in haar ogen ontstaan waarbij ze vervolgens de emotie verdriet acteert. Wanneer ze echte emoties zou moeten uiten dan zou zij zich forceren en dat vindt ze lelijk. Volgens Blok maakt het niet uit hoe de acteur het doet, als het gevoel dat hij wil overbrengen maar aankomt bij het publiek. Volgens Blok is film een medium waarin je een hoop kunt suggereren.

Löw vindt net als Hoffman dat hij tijdens de opnames het personage helemaal moet zijn. Löw zegt dat in een close-up van zijn ogen het publiek de waarheid moet kunnen zien. Om die waarheid te kunnen laten zien is er volgens hem een basis nodig van waaruit hij kan spelen. Hij moet weten wat hij speelt en waar hij is, anders wordt hij onzeker. Deze onzekerheid zal volgens hem het publiek opvallen. Waar deze basis van Löw nu precies uit zou moeten bestaan wordt niet helemaal duidelijk, maar veel acteurs bereiden zich goed voor op hun rol. Bokma bereidt zich voor door zich goed te documenteren. Voor de rol van Theo Staats in de film "Gordel van Smaragd" (Orlow Seunke, 1997) bekeek hij beelden uit de tijd waarin het verhaal zich afspeelde, las hij boeken, etc. Bokma is wel tegen het worden van een rol (vergelijk: Barr 1982 [27] en Dmytryk 1984 [66] in paragraaf 2.5 Karakterisatie). Hij zegt dat hij degene is die hem speelt waardoor er altijd wel iets van zijn eigen motoriek in blijft zitten. Koole valt hem hierin bij, al heeft zij wel een hele radicale opvatting. Zij komt tot de conclusie, na in enkele films te hebben gespeeld, dat acteren in een film heel technisch kan zijn en je het personage helemaal niet hoeft te worden. "Het heeft alles te maken met ritme: eerst die zin, dan kijk ik naar beneden, dan pink ik een traan weg, dan zeg ik die zin, dan kijk ik weg en tot slot lach ik." (Koole in Ekker nr. 178). Blok denkt er net zo over, zij vindt acteren gewoon een ambacht zoals ieder ander ambacht. Ze vindt acteren eigenlijk heel concreet en dat er te vaak vaag over acteren wordt gedaan. Koole's opvatting verschilt heel erg van Hoffman's idee over het samensmelten met het personage. Hoffman vindt het zelfs "magisch" als hij zijn eigen persoonlijkheid verliest en een andere persoonlijkheid creëert (voor Löw geldt hetzelfde). Hij bereidt zich dan ook zeer uitvoerig voor door zich net als Bokma goed te documenteren. Met behulp van deze informatie probeert hij een (nieuw) geheugen te vormen, bestaande uit: beelden van een jeugd, een grootmoeder, een tuinhuisje, bepaalde geuren, kleine details, etc. Volgens Hoffman maken deze dingen een karakter. Ter Steege's voorbereidingen op een rol komen in twee punten overeen met de voorbereidingen die Hoffman treft. Voor de rol van zuster Wilhelmina in "Paradise road" (Bruce Beresford, 1997) documenteerde Ter Steege zich heel erg goed door boeken te lezen, films te kijken en met mensen te praten die in kampen hebben gezeten. Vervolgens stelt zij zich zelf een reeks vragen met betrekking tot het personage om zo een volledig beeld over het personage te vormen. Ze stelt vragen in de trant van: "Hoe oud ben je? Waar ben je geboren? Heb je broertjes en zusjes?"

Heb je een vader en moeder?" etc. Johan Leysen ging voor de rol van een Roemeense Student in de film "Tahir" een maand voor de opnamen in Boekarest rondkijken en sprak daar met de bevolking.

Tom Jansen bereidt zich ook goed voor op zijn rol, hierbij werkt hij heel erg vanuit de tekst. Met het script voor zich probeert hij de zinnen zo te zeggen dat het als vanzelf gaat. Jansen ontwerpt zijn rol aan tafel, hij hoeft niet te repeteren om te weten welke kant hij uit moet. "Ik ben geen van God gegeven technisch acteur, maar moet een denk- en gevoelswereld ontwikkelen die ik fysiek kan vertalen. Acteren hangt voor mij samen met motoriek, het ritme van bewegen, de ademhaling en het zwaartepunt van een personage. Spreekt hij snel en hoog of laag en langzaam?" (Jansen in Ekker nr. 176). Als volgens Jansen het voorwerk goed is dan kan hij op de set optimaal afgaan op de omstandigheden en met behulp van zijn intuïtie een zo onnadrukkelijk mogelijke sturing geven aan het personage. Het voorwerk is volgens hem dan zo'n stevige basis geworden dat hij er niet meer aan hoeft te denken. Renée Fokker vindt het zelfs van belang dat de acteur niet hoeft na te denken tijdens het spelen, wanneer een acteur dat wel doet zie je volgens haar iemand die achter zichzelf aan hobbelt. Een manier volgens Fokker om niet te hoeven nadenken is als je als acteur weet wat je in een scène wilt bewerkstelligen (zie "actie" in subparagraaf 2.3.1 The Method).

Jack Wouterse hecht niet zo'n grote waarde aan goede voorbereidingen, hij zegt hierover: "Er zijn scènes waar je gigantisch mee bezig bent, ervaringen uit je eigen leven op los laat, maar aan de andere kant doe je gewoon maar wat. Op dat ene moment op de set moet het toch gebeuren; wat valt er dan voor te bereiden, behalve dat je er een beetje over suddert en je je tekst leert?" (Wouterse in Ekker nr. 171). Volgens Wouterse zet hij een goede acteerprestatie neer wanneer hij meeleeft met zijn personage. Het doorhebben van de rol is volgens hem heel belangrijk, zo ziet zijn spel er geïmproviserd uit, alsof het er allemaal ter plekke uitkomt.

Bokma vindt het belangrijk om geen karikaturen te maken van de personages die hij speelt. Wanneer een personage te eenduidig wordt neergezet valt er voor het publiek volgens Bokma weinig meer te ontdekken. Hij vindt het belangrijk dat het publiek zelf het personage kan vervolmaken. Dit lukt niet wanneer het personage te veel wordt ingevuld. Bokma's opvatting over de karakterisering van het personage is vergelijkbaar met wat er is gezegd over het interessant maken van een personage in paragraaf 2.5 (Karakterisatie). Er is nog een ander verband te leggen tussen de inhoud van paragraaf 2.5 en de interviews. Johan Leysen denkt net als Barr (1982: 27) dat de acteur in potentie alles in zich heeft. Leysen geeft aan dat hij voor het spelen van de moordenaar in "De langste reis" (Pieter Verhoeff, 1996) de narigheid in zichzelf aanspreekt. Löw probeert heel bewust allerlei uiteenlopende personages te spelen om zo alle verschillende kanten van zijn persoonlijkheid te kunnen ontdekken.

Opvallend aan de interviews waarin acteurs en actrices praten over acteren voor de camera is dat ze voornamelijk spreken over de voorbereidingen die ze treffen en de actiemethode die ze hanteren. Hetgeen we in de paragrafen 2.5 en 2.6 hebben besproken, lijkt geen punt van discussie te zijn. Wanneer de acteurs en actrices spreken over de uiterlijke kenmerken van acteren voor de camera beperken zij zich meestal tot de essentie ervan, namelijk geloofwaardigheid. De meningen en opvattingen over het bereiken van geloofwaardig acteer spel verschillen wel enigszins. Zo kun je opmaken uit de interviews met de actrices Blok en Koole dat geloofwaardigheid ook het gevolg kan zijn van heel technisch acteren. Andere acteurs en actrices zoals Hoffman en Ter Steege zien geloofwaardigheid meer als het gevolg van het echt ondergaan als acteur van wat het personage meemaakt.

2.8 Conclusie hoofdstuk 2

Veel van de onderzoekspunten zoals die in dit hoofdstuk genoemd zijn kunnen na toepassing op de acteerpresetaties (in hoofdstuk vier) ons meer vertellen over naturel acteren in deze films. Verschillende onderzoekspunten kunnen verdeeld worden onder de vier kenmerken van naturel acteren: subtiel, spontaan, oprecht en rond/dimensionaal. De tijd die een acteur neemt om stimuli tot zich te nemen en te reageren vertelt bijvoorbeeld iets over de spontaniteit van zijn acteerpresetatie. De acteur kan nuance aanbrengen in een

reactie waardoor zijn spel meer dimensionaal wordt. Hoe de acteur emoties speelt stelt ons in staat meer te zeggen over de oprechtheid van zijn spel. Het analysemodel in paragraaf 4.2 laat zien hoe de onderzoekspunten precies verdeeld zijn onder deze kenmerken. Het is niet zo dat natureel acteren los gezien moet worden van acteren voor de camera in het algemeen, maar maakt hiervan een wezenlijk onderdeel uit.

De vier kenmerken van natureel acteren maken het ook mogelijk conclusies te trekken over de geloofwaardigheid van de acteerprestaties. Eén van de belangrijkste kenmerken die de geloofwaardigheid van de acteerprestaties waarborgt is wanneer een acteur oprecht is in de uitingen van zijn gedragingen en emoties. Niet iedere auteur of acteur vindt dat gedragingen en emoties oprecht hoeven te zijn, maar vinden de illusie van oprechtheid ook voldoende. Dit zijn onder andere de auteurs Patrick Tucker en Theodore Noose en de actrices Anneke Blok en Ricky Koole. Hun ideeën over de oprechtheid van gedragingen en emoties stemmen overeen met de definitie die Konijn (1994: 44) van inlevend acteren geeft: "een acteerstijl die een zodanige presentatie van personage-emoties nastreeft dat de illusie van echtheid of werkelijkheid gewekt wordt; de acteur zelf mag niet zichtbaar zijn in de verbeelding van het personage." De meeste auteurs (en acteurs genoemd in paragraaf 2.7) zien geloofwaardigheid echter als gevolg van het daadwerkelijk ondergaan van gedragingen en emoties, ofwel oprecht zijn. Om dit te kunnen bereiken vinden de meeste auteurs het van belang om samen te smelten met het wezen van het personage. Ook "The Method", zoals die in paragraaf 2.3 is behandeld, streeft naar uitingen van echte emoties door de acteur overeenkomstig de emoties van het personage. Omdat de camera vaak de acteur zo close in beeld heeft en het filmdoek zijn gezicht vele malen vergroot, wordt volgens de auteurs Malcolm Taylor en James Naremore de geringste discrepantie tussen personage-emoties en acteur-emoties zichtbaar gemaakt. Het gevolg van een dergelijke discrepantie schaadt de oprechtheid van de acteerprestaties en heeft zo ook gevolgen voor de geloofwaardigheid. Wanneer een acteur echter wel in staat is de illusie van oprechtheid te wekken, dan is dit verschil heel moeilijk aan te tonen. Het lijkt hier dus meer te gaan om een gevoelskwestie dan dat hiervoor duidelijke kenmerken in de acteerprestaties zijn aan te wijzen.

De voorbereidingen die een acteur moet treffen voor het spelen van zijn rol, relativeert de oprechtheid die de meeste auteurs nodig achten. Het feit dat de acteur zijn tekst moet leren, deze onthoudt en tijdens het filmen opzegt, doet in zekere mate afbreuk aan de oprechtheid van de acteerprestatie. We kunnen niet anders vaststellen dat de acteur ook kan volstaan met de illusie te wekken van oprechtheid zonder dat deze afbreuk doet aan de geloofwaardigheid van zijn acteerprestatie.

Ook de andere kenmerken van natureel acteren "spontaan" en "subtiel" bepalen de geloofwaardigheid van een acteerprestatie. Hoewel het kenmerk "rond/dimensionaal" van belang is om een personage interessanter (levendiger) te maken, lijkt deze bij ontbreken in een acteerprestatie de minste gevolgen te hebben voor de geloofwaardigheid ervan.

Het best vertegenwoordigde kenmerk van natureel acteren in de onderzoekspunten is "subtiel". Subtiliteit is te onderzoeken aan de hand van hoe een acteur reageert op stimuli, hoe hij een emotie uit en de manier waarop hij beweegt en spreekt. Zoals in hoofdstuk één is geconcludeerd past overdrijving niet thuis binnen het medium film, voldoende onderzoekspunten maken het mogelijk dit aan te tonen.

Voornamelijk de techniek die gebruikt wordt voor het maken van een film bepaalt het grote verschil tussen theater acteren en acteren voor de camera. In tegenstelling tot de theateracteur is het voor de filmacteur belangrijk om zich bewust te zijn van de techniek. Zo moet de filmacteur rekening houden met het beeldkader waarin hij acteert, in het geval van een close-up bijvoorbeeld kan een acteur geen wilde bewegingen maken wil hij niet telkens uit het kader schieten. In paragraaf 2.6 (Acteur en techniek) werden er een aantal punten genoemd waar de filmacteur goed rekening mee moet houden. De onderzoekspunten uit deze paragraaf maken het mogelijk de aanwezigheid van het noodzakelijke technische bewustzijn van de filmacteur te onderzoeken.

Alle onderzoekspunten die in dit hoofdstuk genoemd zijn geven de ideeën en opvattingen weer over acteren voor de camera van de zes auteurs (genoemd in de inleiding). Aan de hand van deze punten worden de acteerprestaties van acteurs en actrices in de Nederlandse speelfilm geanalyseerd. Na analyse kan worden nagegaan hoe de acteerprestaties van acteurs en actrices in de Nederlandse speelfilm (realistisch drama) na 1989 zich tot normen van het acteren voor de camera verhouden. Anders gezegd: de probleemstelling kan

worden beantwoord. Om niet al te ongenueanceerde uitspraken te doen over de acteerprestaties, is het belangrijk de omstandigheden waaronder deze prestaties tot stand zijn gekomen in het onderzoek te betrekken. In het volgende hoofdstuk zullen verschillende factoren besproken worden die van invloed kunnen zijn op de acteerprestaties, dan wel het beeld dat het publiek van deze prestaties vormt.

Hoofdstuk 3 Prestatie-afhankelijke factoren binnen het productieproces

3.1 Inleiding

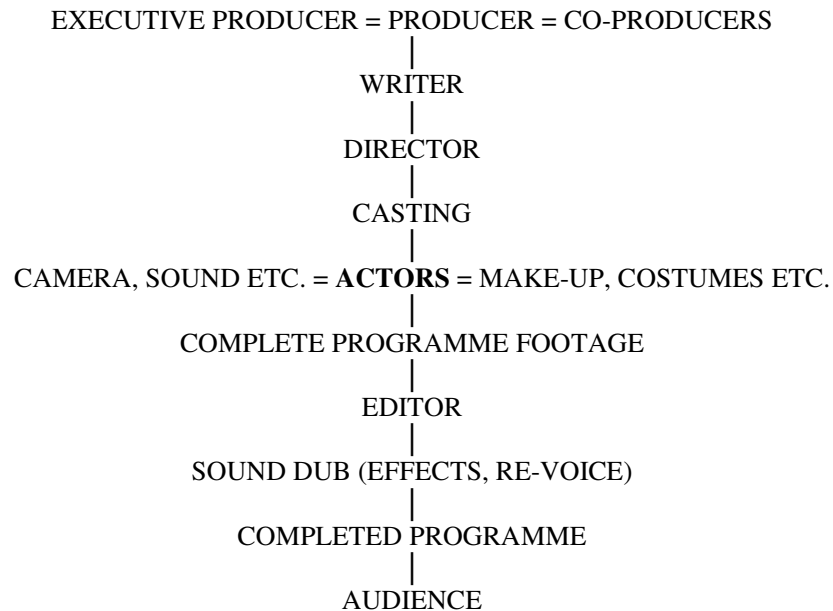
In dit hoofdstuk zullen we verschillende onderdelen van het productieproces van een speelfilm nader toelichten en in relatie brengen met acteren. Op deze manier wordt duidelijk in welke mate enkele onderdelen de acteerprestaties, maar ook het beeld dat het publiek vormt van deze prestaties, beïnvloeden. Omdat er hoe dan ook sprake is van enige invloed op de acteerprestaties noemen we deze onderdelen prestatie-afhankelijke factoren. Het uiteindelijke doel van dit hoofdstuk is om aan te geven dat acteren niet los gezien kan worden van deze factoren. Acteerprestaties kunnen dan ook niet onderzocht worden zonder dat men hiermee rekening houdt. Voordat we in hoofdstuk vier overgaan tot het analyseren van de acteerprestaties wordt eerst bepaald hoe enkele van deze factoren een rol hebben gespeeld tijdens de productie en welke invloed ze mogelijk op de acteerprestaties hebben gehad. Het bepalen van deze factoren in de film is niet het voornaamste doel van dit onderzoek. Om deze reden wordt ook niet alles in het werk gesteld om te achterhalen hoe prestatie-afhankelijke factoren een rol hebben gespeeld tijdens de productie. Wanneer dit wel het geval zou zijn dan hadden we ook de scenario's van de films moeten lezen, gesprekken moeten voeren met regisseurs, etc. In dit onderzoek zal worden geprobeerd de rol van deze factoren te bepalen aan de hand van het eindproduct: de film. In een enkel geval is dat geen probleem zoals bij de factor montage, in een ander geval is het moeilijker te bepalen zoals bij de factor regie.

Het voert te ver alle prestatie-afhankelijke factoren in dit hoofdstuk te bespreken. Zo laten we bijvoorbeeld een hele belangrijke factor als de opleiding die een acteur heeft genoten achterwege. Vooral deze factor is heel complex omdat er ook goede acteurs bestaan zonder opleiding. De invloed van een opleiding op het acteer spel is moeilijk aan te geven. In de conclusie van dit hoofdstuk komen we nog verder te spreken over niet behandelde factoren.

In paragraaf 3.2 bespreken we de factoren: productie, scenario, techniek en montage. De eerste twee factoren beïnvloeden de acteerprestaties in de totstandkoming ervan, de andere twee met name het beeld dat het publiek vormt van deze prestaties. Het verschil hiertussen wordt later in deze paragraaf duidelijk gemaakt. In paragraaf 3.3 gaan we uitvoerig in op regie omdat deze factor de grootste invloed heeft op de totstandkoming van de acteerprestaties. In paragraaf 3.4 kijken we hoe het met enkele factoren in Nederland is gesteld. Hoe is bijvoorbeeld het productie klimaat in Nederland?

3.2 Productie, scenario, techniek en montage

Taylor (1994: 19) geeft in een simpel model aan welke plaats de acteur inneemt binnen het productieproces van een speelfilm.



Dit model geeft duidelijk aan dat verschillende mensen met verschillende vaardigheden bijdragen aan de totstandkoming van een speelfilm. Voor een volwaardig eindproduct is elke schakel van dit model onmisbaar en dient ieder zijn vak goed te verstaan. Dmytryk (1984: 36) zegt hierover: "Making a film is a collective effort of the entire cast and crew. If one person fails in his job the film is in jeopardy." Toch gaan Bernard (1993: 101), Dmytryk (1984: 36), Caine (1997: 55) en Tucker (1994: 31) ervan uit dat de crew er alles aan doet om de acteur zoveel mogelijk te helpen zodat zijn acteerspel er goed uit komt te zien op film. In deze paragraaf bespreken we enkele schakels uit dit model (producent [productie], writer [scenario], techniek [camera, licht en geluid] en editor [montage]) en de invloed die deze kunnen hebben op de acteerprestaties van de acteur of het beeld dat het publiek vormt van deze prestaties.

3.2.1 Productie

Een deel van de bespreking over het productieproces in deze subparagraaf is gebaseerd op de Amerikaanse situatie, hoe dit proces in Nederland verloopt beschrijven we in paragraaf 3.4 (Prestatie-afhankelijke factoren in de Nederlandse speelfilm).

Het productieproces van een speelfilm bestaat uit drie fases: de preproductie, de productie en de postproductie. In deze subparagraaf staat de preproductie centraal, de ontwikkelingen die in deze fase plaatsvinden hebben de grootste gevolgen voor de algehele productie van de film. De postproductie bestaat uit werkzaamheden die men na het filmen verricht, zoals de montage (zie subparagraaf 3.2.4). De productie is de fase waarin de opnames van o.a. de acteerprestaties van de acteur plaatsvinden. Hoe deze prestaties in beeld worden gebracht (zie subparagraaf 3.2.3 Techniek) en worden geregisseerd (zie paragraaf 3.3 Regie) zijn belangrijke onderdelen in deze fase.

In de preproductie fase zijn de rollen van de producent en de schrijver de meest belangrijke (zie Bordwell 1993: 11). De producent heeft hoofdzakelijk een financiële en organisatorische rol. In eerste instantie heeft de producent een idee voor een bepaald film project. Dit idee kan hem worden ingegeven door een scenarist die hem een synopsis heeft toegestuurd of misschien al wel een compleet scenario. Het kan zijn dat de producent van de scenarist verlangt dat hij zijn scenario op bepaalde punten aanpast. De volgende stap voor de producent is om te bepalen hoeveel de verwezenlijking van het totale project gaat kosten. De kosten van de film worden betaald door de productiemaatschappij waar de producent in dienst is. Wanneer het een onafhankelijke producent is, zal hij productiemaatschappijen, distributeurs en mogelijk andere geldschietters moeten overtuigen zijn project te financieren. Als de financiering rond is zoekt de producent personeel dat aan de film wil meewerken. Het personeel van een film bestaat uit o.a. een regisseur, een cameraman, acteurs, etc. Het kan zijn dat deze fase voor de financiering van het project plaats vindt. Met name de gekozen regisseur en cast kan geldschietters ertoe overhalen het project te financieren. De kans op succes (in de zin van opbrengst) van een Amerikaanse film neemt aanzienlijk toe wanneer er grote sterren in meespelen. De acteerprestaties van grote sterren hoeven beslist niet beter te zijn dan de prestaties van minder grote sterren. Als de producent weinig geld heeft voor een project hoeft dit dus geen gevolgen te hebben voor de kwaliteit van de cast, maar ook niet voor de algehele productie van de film. Het is beslist zo dat met relatief weinig geld "goede" en succesvolle films worden gemaakt, ook wat betreft de opbrengsten. Geldgebrek echter zal wel de algehele kwaliteit van een film naar beneden halen. Geldgebrek vertaalt zich bijvoorbeeld in het verminderen van de opnamedagen. Te weinig opnamedagen betekent dat een scène bijvoorbeeld in één take goed moet worden opgenomen; er is dan ook geen tijd meer voor aanvullende shots. De filmmaker kiest misschien wel voor amateurspelers die zelden of nooit hebben geacteerd voor de camera. Kortom er zal bij geldgebrek altijd bezuinigd worden waar de acteerprestaties onder zullen lijden. Een overvloed aan geld wil overigens niet zeggen dat de productie hierdoor beter wordt. De regisseur kan wel eens het zicht verliezen op de acteerprestaties tijdens het filmen van indrukwekkende scènes met special effects of duizenden figuranten. Bovenstaande voorbeelden zijn uitersten, maar over welke financiële middelen de producent ook beschikt ze zullen gevolgen hebben voor de acteerprestaties en het gehele eindproduct: de film.

Uiteraard speelt de organisatorische kant van de producent ook een belangrijke rol in de totstandkoming van het eindproduct. De producent moet er bijvoorbeeld zorg voor dragen dat alle mensen die aan de film meewerken op de juiste en effectieve manier met elkaar samen werken, maar ook dat ze op tijd worden uitbetaald, eventuele problemen tussen regisseur, cast en crewleden oplossen, etc. Wanneer de producent op organisatorisch vlak faalt kan de productie rommelig worden. Gemaakte afspraken worden bijvoorbeeld niet nagekomen, een acteur bemoeit zich te veel met het werk van de regisseur, mensen worden niet op tijd uitbetaald, etc. Het personeel kan hierdoor zijn motivatie verliezen en zich daardoor minder inspanssen om een goed eindresultaat te bewerkstelligen. Hoe het productieproces ook zal verlopen het zal zijn uitwerking hebben op de acteerprestaties van de acteurs.

3.2.2 Scenario: personages

Het scenario vormt de blauwdruk voor de film. Hierin staan alle scènes beschreven die te samen het verhaal voor de film vormen. De kwaliteit van het scenario is van grote invloed op de vertolking van het personage door de acteur. Voor het overgrote gedeelte bepaalt de scenarioschrijver wie de personages zijn en hoe zij handelen en spreken. De informatie in het scenario vormt de basis voor de volledige karakterisering van het personage door de acteur.

Het verhaal en de opbouw van het verhaal staan niet centraal in deze subparagraaf, zij spelen een belangrijke rol in de receptie van de hele film. Het is soms van belang een goed onderscheid te maken tussen de personages en het verhaal. Personages kunnen redelijk stand houden in een slecht verteld verhaal. Ondanks het feit dat dan vaak de receptie van de gehele film negatief zal zijn, kunnen er toch positieve dingen gezegd worden over de personages. Daarnaast is het van belang weer een onderscheid te maken tussen het personage zoals die in het scenario staat omschreven en de vertolking van de acteur van het personage. In de meeste gevallen is het moeilijk te achterhalen wanneer een bepaalde handeling een keuze van de acteur (of regisseur) zelf is of dat deze in het scenario stond beschreven. Een acteur kan bijvoorbeeld aan zijn neus krabben; is dit eigen keuze of stond het vast? Dit geeft aan in welke mate het scenario het acteerstuk kan beïnvloeden. Toch staat deze vraag niet centraal in de bestudering van de acteerprestaties in de te onderzoeken films. Het maakt in principe niet uit of de acteur zelf keuzes heeft gemaakt of aanwijzingen in het scenario heeft opgevolgd. Het gaat erom dat wat de acteur laat zien (zelf bedacht of niet) "goed" gebeurt. Krabt hij op een subtiele manier aan zijn neus of heel expliciet en overdreven? Motiveert hij het krabben aan zijn neus of is het een ingestudeerde handeling zonder oorzaak (namelijk jeuk)?

Syd Field (1988) beschrijft in zijn boek "Hoe schrijf ik een scenario?" een aantal belangrijke eigenschappen van het personage die van hem een "echt" en "multidimensionaal" mens maken. We zullen die eigenschappen hier noemen en kort toelichten.

De dramatische personages treden met elkaar in wisselwerking op drie manieren (zie Field 1988: 28):

* "Ze vinden hindernissen op hun weg bij het bereiken van hun dramatisch doel."

Het hoofdpersonage heeft een bepaalde drijfveer die hem aanzet tot handelen. Door hem hindernissen in de weg te leggen ontstaat er een conflict dat zorgt voor de dramatische spanning. Drama is conflict volgens Field.

* "Ze staan in wisselwerking tot andere personages, op een vijandige, een vriendelijke, of een onverschillige manier."

* "Ze staan met zichzelf in wisselwerking." Een personage moet bijvoorbeeld een bepaalde angst overwinnen voordat hij iets kan doen.

Door bovenstaande verhoudingen te verwerken in het scenario wordt het personage een persoonlijkheid en krijgt hij visie (zie Field 1988: 28). Zeker wanneer het personage in wisselwerking wordt gebracht met andere personages krijgt hij persoonlijkheid en visie. Het personage kan bijvoorbeeld anders denken over bepaalde zaken. Wanneer hij bijvoorbeeld positief denkt over euthanasie in tegenstelling tot de andere personages in het verhaal dan tekent hem dat. Dit sluit aan op een volgend punt dat volgens Field (1988: 33) in een personage vertegenwoordigd moet zijn, namelijk een wereldbeeld (zienswijze). Een jurist kijkt bijvoorbeeld heel anders tegen de wereld aan dan een schoenenverkoper. Field vindt het belangrijk dat de scenarist deze zienswijze van personages gestalte geeft en dramatiseert. De zienswijze kan zichtbaar gemaakt worden door de krant die hij leest, welke auto hij rijdt, naar welke muziek hij luistert, etc.

Om het personage nog veelzijdiger te maken (meer dimensionaal) moet hij ook een houding hebben, een manier van gedragen of voelen waardoor zijn mening naar voren komt (zie Field 1998: 34). Is hij bijvoorbeeld een positief iemand of negatief. Een personage moet ook persoonlijkheid hebben. Het personage kan bijvoorbeeld serieus, verlegen en teruggetrokken zijn of uitbundig en veel gevoel voor humor hebben. In de manier waarop het personage zich gedraagt wordt zijn houding en persoonlijkheid duidelijk. Begroet hij zijn vrienden door ze een ferme afstandelijke handdruk te geven of door ze innig te omhelzen en te kussen.

Het leven van het personage moet bestaan uit drie basisbestanddelen (zie Field 1988: 28): een professioneel of beroepsleven (Wat doet hij voor de kost?), een persoonlijk leven (Is hij getrouwd? Wat voor een vrienden heeft hij?) en een privé-leven (Wat doet hij als hij alleen is?). Wanneer één of meerdere van deze bestanddelen niet vertegenwoordigd is in het leven van het personage dan wordt hij te eenzijdig belicht dat hem vlak maakt in plaats van multidimensionaal.

De essentie van de hoofdpersoon volgens Field (1988: 30) is dat hij handelt (vergelijk "gedrag" eerder genoemd in deze subparagraaf). De hoofdpersoon is wat hij doet. Aan zijn handelen kan het publiek zien met wie het te maken heeft. Wanneer een personage bijvoorbeeld zelf sinaasappels perst of sinaasappelsap dringt uit een pak zegt iets over het personage, maar ook hoe hij de handelingen uitvoert zeggen daar iets over. Handelingen zijn dus belangrijk volgens Field, het betekent dat ze niet stil moeten zitten en niets doen. Wanneer er voor een acteur niets te doen is, is hij ook niet in staat om er zijn eigen interpretatie aan te geven en een goede (rond/dimensionaal) acteerprestatie neer te zetten.

De dialogen zijn een functie van het karakter, ze moeten moeiteloos samenvloeien met het personage (zie Field 1988: 30). De functie volgens Field van dialogen is dat ze gerelateerd zijn aan de drijfveer, verwachtingen en dromen van het personage. Field (1988: 30-31) somt ook op wat dialogen moeten doen: "Ze moeten informatie overdragen, de feiten overbrengen aan het publiek. Ze moeten vaart brengen in het verhaal. Ze moeten vormgeven aan de personages. Dialogen moeten conflicten tussen de personages en in de personages aan het licht brengen, en emotionele stemmingen en nukken in de personages naar buiten brengen [...]." Het wordt voor een acteur dus moeilijk als zijn tekst niets van dit bovenstaande in zich heeft. Het is voor hem moeilijk een motivatie te vinden (een innerlijke of externe stimulus) om een betekenisloze zin uit te spreken, wat de natuurlijkheid ervan in de weg kan staan.

Ook is belangrijk dat de hoofdpersoon zich onthult (Field 1988: 36). Gedurende het verhaal leren we steeds meer over de hoofdpersoon. Op deze manier blijft hij interessant. Wanneer we alles al van hem zouden weten aan het begin van de film dan valt er niets meer te ontdekken.

Wanneer de acteur het scenario gaat lezen bestudeert hij het op bovenstaande punten. Wat is zijn relatie ten opzichte van de andere personages? Welke houding neemt hij aan ten opzichte van de andere personages? Wat is zijn persoonlijkheid? Wat doet hij voor de kost?, etc. Al deze vragen leveren hem antwoorden op die hij gebruikt voor de karakterisering van het personage. Ze bepalen hoe hij reageert op zijn tegenspelers, op welke wijze hij zijn tekst zegt, hoe hij beweegt, welke emoties hij uit, etc. Belangrijk is dat al deze informatie in het scenario aanwezig is. Het personage is zeer waarschijnlijk minder "echt", minder dimensionaal wanneer slechts een deel van de punten (genoemd in deze subparagraaf) vertegenwoordigd is in het scenario. Een belangrijk onderdeel in het productieproces vormt dan ook de bespreking van het scenario met de regisseur om onvolkomenheden wat betreft de personages in het scenario te ontdekken en aan te passen. In paragraaf 2.3 (Regie) gaan we hier dieper op in. Het is dus zaak voor de acteur om het scenario te bestuderen op deze punten wil hij een personage spelen dat echt en multidimensionaal is. Dit stelt hem namelijk in de gelegenheid rond/dimensionaal te acteren, één van de kenmerken van naturel acteren (zie paragraaf 1.6 Realistisch drama en naturel acteren). De acteur zal nooit het scenario mogen betichten van ondeugdelijkheid omdat hij dit in handen heeft gehad voor de vertolking van het personage. Mocht het scenario op het gebied van de personages niet deugen dan zal hij de rol eigenlijk moeten weigeren, behalve als hij eventueel minder goede acteerprestaties voor lief neemt. Het is immers aan zeer weinig acteurs gegeven om "slecht geschreven personages" toch "goed" te vertolken. Anders gezegd, de acteur is volledig verantwoordelijk voor wat hij in een film op basis van het scenario laat zien. Hieruit blijkt dan ook dat het scenario veel invloed heeft op zijn acteerprestaties.

3.2.3 Techniek: camera, licht en geluid

In paragraaf 2.6 (Acteur en techniek) gaven we al aan dat de acteur zijn prestaties moet aanpassen aan de technische eisen van het camerawerk. In deze subparagraaf behandelen we enkele technische kanten van de film die de presentatie van het acteerspel beïnvloeden. Het gaat hier om de wijze waarop de acteerprestaties zijn vast gelegd die de receptie ervan beïnvloeden. De acteur kan geen invloed uitoefenen op deze factoren. Eén van deze factoren is het camerastandpunt. Naast het rechthoekig rechtaan filmen, op ooghoogte, kan de camera ook de acteur vanonder of vanboven filmen. Een dergelijk standpunt wordt ook wel een kikker- of

vogel-perspectief genoemd. Door bijvoorbeeld een acteur van onderen te filmen wordt hij veel imposanter, als toeschouwer kijk je letterlijk tegen hem op. Het personage dat hij speelt wordt hierdoor belangrijker en indrukwekkender. Het beeld dat men vormt van zijn acteerprestaties wordt hier wellicht ook door beïnvloed, men kan zijn spel als sterk en overtuigend ervaren. Meestal is het zo dat technische factoren zoals camerastandpunten worden gebruikt om een bepaald beeld van het personage te creëren en niet zozeer om het beeld van de acteerprestaties te beïnvloeden. Desondanks is het onvermijdelijk dat het beeld dat het publiek vormt van de acteerprestaties ook wordt beïnvloed door de technische representatie van het personage.

Dmytryk (1984: 87) bespreekt welk effect verschillende lenzen kunnen hebben. Wanneer Dmytryk het personage een dreigende uitstraling wil meegeven dan vraagt hij de acteur dit niet te spelen, maar filmt hij de acteur met een groothoeklens. Op deze manier ontstaat er een licht vertekend beeld, het gezicht van de acteur zwelt op. Daarnaast vraagt Dmytryk aan de lichtman met behulp van licht dit effect te vergroten. Met behulp van licht zijn ook bepaalde effecten te bereiken. Met name het uiterlijk van de acteur kan op deze manier worden beïnvloed. Door op een bepaalde manier schaduw te creëren krijgt een "normaal" gezicht meer karakter. Dmytryk (1984: 89) zegt dat op een bepaalde manier van belichten (cross-lightning) lijnen en rimpels van de acteur worden geaccentueerd. Het gezicht van de acteur wordt hierdoor expressiever. Met behulp van belichting lijkt het dus alleen maar dat de acteur "expressiever" acteert terwijl hij niets aan zijn spel heeft veranderd. Een andere manier van belichten (flat-lighting) kan juist deze lijnen en rimpels minder goed zichtbaar maken. Deze vormen van lichtgebruik kunnen de acteur ouder of jonger maken. Wanneer er een lichtje in de ogen schijnt (zogenaamde eyelight) kan dit volgens Dmytryk leven en vitaliteit toevoegen aan de expressie van het gezicht van de acteur.

De weergave van geluid in een film kan ook de presentatie van de acteerprestaties beïnvloeden. Met name de muziek die aan de film is toegevoegd (de soundtrack) heeft een grote invloed op hoe het publiek bepaalde scènes recipieert. Een emotionele scène die wordt ondersteund door melodramatische muziek wordt extra emotioneel ervaren. Een dergelijke invloed van geluid op de presentatie van acteerprestaties is makkelijk aan te geven, maar er zijn ook factoren minder duidelijk aanwezig die toch van zeer grote invloed kunnen zijn. Zo'n factor is bijvoorbeeld de nasynchronisatie van een film (ook wel dubbing, looping of automatic dialogue replacement [ADR] genoemd). Wanneer op de set bepaalde dialogen niet helemaal goed zijn opgenomen, omdat er bijvoorbeeld te veel lawaai op straat was, dan wordt de tekst opnieuw ingesproken in een geluidsstudio. Soms wordt een tekst ook wel opnieuw ingesproken omdat de regisseur niet tevreden was met de interpretatie van een bepaalde zin. Het resultaat van de nasynchronisatie zou moeten zijn dat de gesproken tekst op het moment van filmen is opgenomen. Dit komt helaas niet altijd voor. Soms is het goed te horen dat de opnieuw ingesproken teksten in een studio zijn opgenomen, de geluidstechnicus heeft niet de akoestiek weten na te bootsen van de omgeving waar de acteur in eerste instantie zijn teksten sprak. De echo van een kleine ruimte past bijvoorbeeld niet bij een buitenopname. Een ander probleem is dat de opnieuw ingesproken tekst niet helemaal synchroon loopt met de mond en lip bewegingen van de acteur. Door deze onvolkomenheden ontstaat er een afstand tussen beeld en geluid dat irritatie bij het publiek kan opwekken waardoor ook de acteerprestaties negatief worden beoordeeld. O'Brien (1983: 57) geeft aan dat men steeds vaker gebruik maakt van nasynchronisatie en op voorhand weet dit in de postproductie te zullen toepassen. Dit heeft volgens haar tot gevolg dat acteurs lui worden omdat ze op de set zich geen zorgen hoeven te maken hoe ze de teksten moeten zeggen.

Bovenstaande zijn slechts enkele voorbeelden van technische factoren die de presentatie van de acteerprestaties kunnen beïnvloeden. Camera, licht en geluid zijn factoren die altijd tussen de acteerprestaties en het publiek zullen instaan. Afhankelijk van het gebruik zullen zij in geringe of in grote mate van invloed kunnen zijn op hoe het publiek de acteerprestaties recipieert. De voorbeelden die we in deze subparagraaf genoemd hebben zijn over het algemeen bewuste keuzes die een regisseur kan maken. Opgemerkt moet worden dat ook niet bewuste keuzes (fouten) worden vastgelegd op film. Ook deze zullen van invloed zijn op de presentatie van de acteerprestaties.

3.2.4 Montage

Nadat de acteerprestaties en de manier waarop (camerastandpunten, licht gebruik, etc) zijn vastgelegd op film worden ze door de editor en regisseur (eventueel ook de producent) versneden tot een speelfilm. Hoe het ruwe materiaal aan elkaar wordt gemonteerd bepaalt in grote mate het beeld dat het publiek vormt van het personage en indirect ook van de acteerprestaties. In deze subparagraaf zullen we enkele montage voorbeelden geven die de invloed op de beeldvorming van de acteerprestaties duidelijk maakt. We spreken hier van beeldvorming omdat de acteerprestaties zoals de acteur die op de set heeft uitgevoerd door de montage niet meer veranderen.

Wanneer de productionele omstandigheden optimaal zijn, is de acteur in de gelegenheid binnen de grenzen van zijn eigen kunnen "perfect" te presteren op de set (zie Dmytryk 1984: 89). We kunnen ervan uitgaan dat de editor de beste takes (of fragmenten daarvan), waarin de acteur "perfect" heeft gepresteerd, gebruikt voor de montage van de film. Een editor zal bijvoorbeeld nooit een fragment gebruiken waar de acteur zijn tekst vergeet. Bordwell (1993: 161) zegt daarom ook dat de editor een samengestelde acteerprestatie kan creëren die beter is dan een ononderbroken acteerprestatie omdat hij de beste fragmenten kan gebruiken (zie ook O'Brien 1983: 73). Op basis van wat we in de film zien zouden we dus de acteerprestaties van de acteur kunnen beoordelen. Het is uiteraard wel belangrijk rekening te houden met de factoren die we in dit hoofdstuk bespreken.

De editor (factor montage) is in staat de acteerprestaties van de acteur op te delen in fragmenten en ze op een bepaalde manier weer aan elkaar te monteren. Zo kan de editor veel vaart creëren door korte shots in een rap tempo na elkaar te monteren. In een scène van een personage die een koffer inpakt kan hij bijvoorbeeld na een shot van het personage die een broek uit de kleerkast pakt een shot monteren waar hij de broek in de tas stopt. De wandeling tussen de kleerkast en de tas laat hij weg. De editor kan als het ware een bepaald tempo/ritme in de film aanbrengen.

De editor is ook in staat het acteerspel van de acteur in de montage aan te passen. Als hij vindt dat een acteur in de reële tijd niet snel genoeg heeft gereageerd op zijn tegenspeler dan kan hij een stuk film weglaten. De reële tijd is vertegenwoordigd in het master shot. Een dialoog kan men ook presenteren door middel van twee close-ups afwisselend na elkaar te monteren. De tijd die men heeft genomen tussen de zinnen door in het mastershot kan de editor weglaten door de close-ups snel na elkaar te monteren. Na montage is er dus niet langer sprake van een reële tijd, maar van een filmische tijd. Caine (1997: 131) bespreekt ook enkele voorbeelden van montagemogelijkheden die een ander beeld geven van de acteerprestaties. Door bijvoorbeeld over te schakelen naar een sterk reactie-shot van de tegenspeler na een minder sterk uitgesproken zin van de acteur kan de indruk gewekt worden dat de zin veel effectiever werd gebracht dan eigenlijk het geval was. Dit voorbeeld is vergelijkbaar met het zogenaamde Kuleshov-effect. Kuleshov (1899-1970) deed montage experimenten door verschillende soorten shots met elkaar in relatie te brengen. Het bekendste experiment is waar hij shots van een neutraal gezicht van een acteur monteerde na verschillende andere shots, zoals een bord met soep, een baby en een dode vrouw. Het resultaat was dat het publiek onmiddellijk veronderstelde dat de expressie op het gezicht van de acteur veranderde en dat hij reageerde op dingen die in de (filmische) ruimte aanwezig waren (zie Bordwell 1993: 258). De betekenis van bepaalde acteerprestaties kunnen dus veranderen in relatie tot andere shots en door de context waarin ze worden gepresenteerd. Pudovkin (1978: 289) zegt hierover: "The film actor must understand that a piece of a landscape or some other phenomenon, either preceding or following the piece with his acting in it, will indubitably enter as a component into the line of his image as it will be apprehended by the audience watching the screen."

Het is mogelijk dat de editor grotere fragmenten van het gefilmde acteerspel weglaat, bijvoorbeeld hele scènes. Dit kan het beeld van de eenheid die de acteur heeft aangebracht in het personage verstoren. De acteur kan zich bijvoorbeeld gedurende de hele film op een bepaalde manier gedragen, in een scène aan het eind van de film geeft hij hiervoor een verklaring. Wanneer deze scène wordt weg gelaten wordt zijn motivatie voor zijn gedrag niet duidelijk en dus overbodig. Het is haast onmogelijk om dergelijke ingrepen van de editor aan te wijzen. Het kan bovendien ook zo in het scenario zijn geschreven. Het scenario is in principe al een montage van verschillende scènes. Mochten er tijdens de analyses in hoofdstuk vier ongeregelheden aan het licht komen in bijvoorbeeld de ontwikkeling van het personage, dan is het mogelijk hiervoor een verklaring te zoeken in zowel de montage van de film als in het scenario. Hoe de te analyseren

scènes in hoofdstuk vier zijn gemonteerd wordt duidelijk gemaakt door de verschillende shots in een scène schematisch in kaart te brengen.

Montage is een van de onderdelen die het medium film typeert en zich daarmee onderscheidt van het theater. Zoals eerder is aangegeven bestaat een film uit verschillende scènes die weer zijn opgedeeld in verschillende shots. Een avondvullende Hollywood film bevat tussen de 800 en 1200 shots (zie Bordwell 1993: 246). Doorgaans hebben de verschillende shots in een scène verschillende beeldkaders. Wanneer de gefilmde shots (met verschillende beeldkaders) aan elkaar worden gemonteerd is het belangrijk dat de actie (handelen, spreken, etc) een geheel vormt. Dit is één van de factoren waar de acteur op voorhand rekening mee moet houden. Een scène die in een totaalshot wordt gefilmd en in zijn geheel aan het publiek wordt vertoond vereist niet de inspanningen die een acteur moet verrichten wanneer er wel verschillende soorten shots van een scène worden opgenomen. De gefilmde scène neigt zo sneller op geregistreerd theater te lijken dan op film. De acteur krijgt op deze manier ook meer vrijheid, hij hoeft zich bijvoorbeeld niet druk te maken om de beperkingen die een close-up met zich meebrengt. De uiteindelijke montage die de regisseur voor ogen heeft kunnen dus de acteerpresetaties van de acteur bepalen.

Nogmaals moet duidelijk gemaakt worden dat de editor niets wezenlijks verandert aan het al op film vastgelegde acteespel, maar het beeld van het acteespel op een bepaalde manier manipuleert door deze te monteren. Radicaal gesteld zouden we eigenlijk alleen de afzonderlijke shots, los van hun context, mogen bestuderen omdat deze niet door de editor zijn gemanipuleerd. Alleen op deze manier is het "zuivere acteespel" te bestuderen, los gezien van de invloed die het gebruik van camera, licht en geluid ook nog heeft. Het is dus mogelijk dat de editor de shots dusdanig aan elkaar monteert zodat er een geheel nieuwe scène ontstaat die volledig verschilt met het mastershot. In de analyses moet men hier dus extra alert op zijn. Het kan zo zijn dat een emotionele ontwikkeling van de acteur niet goed tot zijn recht komt omdat de editor stukken film heeft weg gelaten. Om dezelfde reden kan het zijn dat een acteur te snel reageert. Het is dus van belang om in hoofdstuk vier de montage van de film en de invloed die het heeft op de beeldvorming van de acteerpresetaties goed te onderzoeken.

3.3 Regie

In deze paragraaf wordt de invloed die de regisseur kan hebben op het acteespel van de acteur weergegeven. De regisseur heeft vaak een directe invloed op de acteerpresetaties. Zijn regie-aanwijzingen past de acteur rechtstreeks toe op zijn spel. Mede door deze directe vertaling is het vaak moeilijk aan te wijzen welke invloed de regisseur nu heeft uitgeoefend op het acteespel zoals dat in het eindproduct te zien is. Het regisseren van acteurs bestaat uit verschillende facetten die zeker net zo uitgebreid zijn als de facetten van acteren voor de camera zoals we die in deze scriptie besproken hebben. Het doel in deze paragraaf is niet om al deze aspecten te noemen, maar om een beeld te geven van hoe de factor regie de acteerpresetaties van de acteur kan beïnvloeden. De wijze waarop een regisseur de acteur regie-aanwijzingen geeft vormt een belangrijk onderdeel in deze paragraaf. Als basis voor het schrijven van dit onderdeel heeft het boek "Directing actors" van Judith Weston (1996) gediend. Het bijzondere aan dit boek is dat het uitsluitend gaat over het regisseren van acteurs. Meestal is dit onderwerp slechts een onderdeel in de boeken over regie.

Weston (1996: 54), O'Brien (1983: 94) en Pudovkin (1978: 293) vinden het van belang dat de relatie tussen de acteur en regisseur een open relatie is gebaseerd op wederzijds vertrouwen en respect. De acteur moet er op kunnen rekenen dat de regisseur hem voorziet van eerlijke en deskundige feedback. Zonder deze feedback wordt de acteur voorzichtig of angstig en defensief. Hij gaat zich zelf regisseren en vormt een bewustzijn van zijn eigen spel. De regisseur moet de acteur kunnen vertellen wanneer hij te ver gaat, dat hij aan het "overacten" is. O'Brien (1983: 94) beschrijft de rol die de regisseur speelt als volgt: "a guardian of the actor's self-consciousness or a parental surrogate monitoring action with approval or disapproval." (zie ook Caine 1997: 124). De regisseur vervangt ook min of meer het publiek, hij is de persoon die inschat wat het publiek er van gaat vinden en op basis van die inschattingen het spel aanpast. Het vertrouwen van de

theateracteur in het publiek, heeft de filmacteur in de regisseur (zie: O'Brien 1983 [78], Weston 1996 [8] en Pudovkin 1978 [293]).

In de literatuur onderscheidt men grofweg drie soorten regisseurs: de "actor's director," "action director" en "technical director". De "actor's director" concentreert zich hoofdzakelijk op het spel van de acteurs, de "action director" behandelt een object net zoals een acteur en de "technical director" kan beter overweg met de camera dan met een acteur. Uiteraard is een combinatie van deze drie soorten regisseurs mogelijk, maar het is niet gemakkelijk voor een acteur te werken met een regisseur die vooral oog heeft voor de techniek. Weston (1996: 10) somt een viertal zaken op die de acteur van de regisseur verlangt.

- * De regisseur moet het optimale uit een acteur zien te halen en niet tevreden zijn met minder.
- * De acteur moet het vertrouwen hebben dat de regisseur het scenario begrijpt en dat hij de personages en gebeurtenissen daarin levendig voor zich ziet.
(Een belangrijk onderdeel van het werk van de regisseur is dan ook een uitvoerige analyse van het scenario, de regisseur moet zich dus ook terdege hebben voorbereid voor de opnames beginnen.)
- * Het begrip van het scenario moet de regisseur aan de acteurs duidelijk kunnen maken op een heldere, korte en speelbare manier. De acteurs willen geen vage en verwarrende regie.
- * Acteurs willen groeien in hun vak, ze willen leren. Acteurs willen spelen zoals ze nooit eerder gespeeld hebben.

De acteur stelt bepaalde eisen aan de regisseur, maar de regisseur kan ook het een en ander van de acteur verlangen. Weston (1996: 9) vindt dat de acteur verantwoordelijk is om geloofwaardig gedrag te creëren en zijn regie-aanwijzingen op te volgen. Weston besteedt in haar boek "Directing actors" enige hoofdstukken aan acteren voor de camera zoals we in hoofdstuk één en twee van deze scriptie hebben behandeld. Zij besteedt bijvoorbeeld ook veel aandacht aan luisteren en reageren. Haar ideeën over acteren voor de camera komen grotendeels met de inhoud van deze twee hoofdstukken overeen, zij streeft net zoals de zes andere auteurs een gelijkwaardig doel na, namelijk naturel acteren. Het is dan ook een taak van de regisseur om de acteurs zodanig te regisseren dat ze naturel acteren.

Zoals we eerder al weergaven in subparagraaf 3.2.2 (Scenario) is het belangrijk dat de acteur samen met de regisseur en/of schrijver het scenario bespreekt om het eventueel aan te passen. Een acteur reageert weer op een andere manier op het personage dan de regisseur dat doet. Verschillende vragen kunnen gesteld worden met betrekking tot het personage. Maakt het personage een logische ontwikkeling door? Wordt de persoonlijkheid van het personage niet te snel onthult? Is het personage geloofwaardig? Dragen handelingen (acties) bij aan de verfijning van het personage?

Volgens O'Brien (1983: 67) mag de acteur in de meeste gevallen van geluk spreken dat het scenario überhaupt besproken wordt met de regisseur, vaak is er alleen maar tijd voor een algemene niet inhoudelijke bespreking. In een goede discussie over het scenario worden de relaties tussen de personages - besproken, de conflicten, de keerpunten, etc.

In de besprekingen tussen de acteur en regisseur moet volgens O'Brien (1983: 70) ook aandacht besteedt worden aan de relatie die de acteur heeft ten opzichte van de camera omdat het zijn acteerpresetaties kan beïnvloeden en vormen. Volgens O'Brien is het voor de acteur van belang om te weten welke momenten van het scenario gereserveerd worden voor de close-ups, wat de regisseur wil zien tijdens een close-up en hoe lang een individuele close-up blijft staan.

Bovenstaande geeft weer dat de acteur geïnformeerd wil worden over het personage. Door de gesprekken die hij voert met de regisseur kan hij het personage beter begrijpen. In de discussie die hij voert kunnen zijn ideeën over het personage (op basis van het scenario) ook een plaats krijgen waardoor het personage meer van hemzelf kan worden. De afstand tussen de vertolking van de acteur en het personage in het scenario wordt minder door hem vroegtijdig te betrekken in de ontwikkeling van de film. Wellicht worden hierdoor ook zijn acteerpresetaties beter.

"The director approaches a scene with the whole film in mind. It is our job to see how this scene fits into the mosaic." (Norman Jewison in Bernard 1993: 28). Zoals eerder gezegd worden de scènes zelden in

chronologische volgorde opgenomen. Dit heeft hoofdzakelijk een economische rede. Het is een kostbare zaak om de crew voortdurend tussen verschillende locaties te laten verhuizen. Wanneer de crew eenmaal op een locatie is ingesteld kunnen beter alle scènes op die locatie achterelkaar worden opgenomen. Dit betekent voor de acteur dat hij grote sprongen moet maken op onder andere emotioneel vlak. Het kan zijn dat hij bijvoorbeeld het ene moment een scène speelt waarin hij zijn geliefde leert kennen en in de scène daarop aan haar ziekbed zit. De acteur springt van het ene uiterste in het andere, het (emotionele) proces ertussenin heeft hij niet kunnen ondergaan. De regisseur is degene die overzicht heeft op de totale film. Hij verteld de acteur wat eraan een scène vooraf is gegaan zodat de acteur de juiste (emotionele) bagage bij zich draagt om een scène op een goede manier te kunnen spelen. Het is dus belangrijk dat deze wisselwerking tussen acteur en regisseur goed is. Wanneer dat niet het geval is dan kan het zijn dat de acteur iedere scène apart speelt zonder rekening te houden met welke plaats die scène heeft binnen de gehele film. De strijd van de acteur voor eenheid, voor een organisch geheel, zoals Pudovkin (1978: 243) dat formuleerde, wordt dus aanzienlijk minder door de hulp die hij krijgt van de regisseur.

De meest directe invloed die een regisseur kan uitoefenen op de acteerprestaties van een acteur is door middel van zijn regie-aanwijzingen. Weston (1996) besteedt in haar boek "Directing actors" hier een hoofdstuk aan. Weston bespreekt in haar boek een "foutieve" manier van regisseren, namelijk "result-orientated direction". Een regisseur die gebruik maakt van resultaat-gerichte regie probeert de acteerprestaties te vormen door te beschrijven wat hij uiteindelijk wil zien of horen (het resultaat). Resultaat-gerichte regie is vaak onduidelijk en vaag, het is voor een acteur moeilijk toe te passen op zijn acteespel. Een acteur moet meestal eerst bedenken wat de regisseur bedoelt heeft om het vervolgens te vertalen in een manier waarop hij het kan spelen. Eén van de oorzaken dat een regisseur gebruik maakt van deze manier van regisseren is dat hij de film tot in detail voor zich ziet. Hij kan zijn ideeën niet loslaten en probeert het acteespel hier in te passen zodat de acteur weinig vrijheden heeft.

We zullen hier enkele voorbeelden noemen die Weston in haar boek beschrijft.

- * De acteur vertellen welk effect hij moet hebben op het publiek. Een voorbeeld hiervan is hem te vragen of hij nog gevaarlijker kan zijn. De regisseur vraagt van hem iets anders dan dat hij doet, hij moet maar raden wat dat kan zijn. Omdat deze regie-aanwijzing zo vaag is verandert de relatie tussen acteur en regisseur in een vraag- en antwoordspel. De acteur zal zich voortdurend afvragen of hij wel gevaarlijk genoeg is. Hij ontwikkelt een bewustzijn van zijn eigen acteespel en begint zich zorgen te maken om wat hij doet; het haalt hem uit zijn concentratie.
- * De acteur vertellen waar hij de nadruk op moet leggen in een zin. De kans bestaat dat de acteur een zin klakkeloos overneemt zonder levendigheid erachter. Soms begrijpt een acteur ook de bedoeling er niet achter. De regisseur kan beter de betekenis geven van een zin dan het resultaat.
- * De acteur vertellen wat hij moet voelen. De kans is groot dat de acteur een gevoel gaat indiceren. Hetzelfde geldt wanneer de regisseur de acteur vertelt hoe te reageren op bepaalde stimuli.
- * Een oordeel vellen over het personage, hij is de goeie of hij is de slechterik. De kans bestaat dat de acteur dit oordeel aan het publiek wil duidelijk maken, hij gaat een karikatuur spelen van het personage. Dit kan heel vervelend zijn voor het publiek omdat het personage zo nauwelijks een ontwikkeling doormaakt, het is veel interessanter om een complex en tegenstrijdig personage neer te zetten.

Wat opvalt aan resultaat-gerichte regie is dat het de ideeën en opvattingen zoals we die besproken hebben in hoofdstuk één en twee niet ondersteunt of bevordert. Door bijvoorbeeld te vertellen hoe de acteur zou moeten reageren boet zijn spel in aan spontaniteit. Wanneer er een oordeel geveld wordt over het personage is de kans minder groot dat de acteur de verscheidenheid van het personage gaat spelen. We kunnen hier uit opmaken dat de invloed van de regisseur op het acteespel enorm groot kan zijn. Een andere manier van regisseren is dus noodzakelijk, Weston beschrijft in haar boek hoe het wel moet.

Goede regie is volgens Weston (1996: 28): "Playable direction, generates *behaviour* in the actor, so it is active and dynamic rather than static, sensory rather than intellectual, and objective and specific rather than subjective and general." Weston beschrijft in haar boek vijf instrumenten waarmee de regisseur kan werken om de acteerprestaties van de acteur mee te vormen, dit zijn: werkwoorden, feiten, beelden, gebeurtenissen en fysieke taken. We zullen deze instrumenten hieronder kort toelichten.

De regisseur kan in zijn regie-aanwijzingen beter werkwoorden gebruiken dan bijvoeglijke naamwoorden. Bijvoeglijke naamwoorden zijn statisch, ze beschrijven wat iemand anders van het personage vindt. Bijvoeglijke naamwoorden zijn ook subjectief, ze kunnen verschillend worden geïnterpreteerd en hierdoor zijn ze niet handig als communicatiemiddel. De één verstaat bijvoorbeeld iets heel anders onder "vriendelijk" dan de ander. Werkwoorden daarentegen zijn actief, ze beschrijven wat iemand aan het doen is. Werkwoorden beschrijven ook ervaringen en trekken geen conclusies over ervaringen. Weston (1996: 30) waarschuwt er wel voor dat niet alle werkwoorden bruikbaar zijn, maar alleen "actieve werkwoorden". Sommige werkwoorden beschrijven namelijk in welke staat iemand is zoals "geloven" en "houden van". "Actieve werkwoorden" hebben een object nodig, iets wat je kunt doen tegen iemand anders. Een voorbeeld hiervan is "beschuldigen". Je beschuldigt iemand anders van iets, zoals liegen of stelen. Het voordeel van "actieve werkwoorden" is dat de aandacht van de acteur gericht is op zijn tegenspeler, het luisteren en reageren op elkaar (zoals we dat in subparagraaf 2.5.1 hebben besproken) wordt dus door een dergelijk woordgebruik versterkt.

Een regisseur kan beter de feiten vertellen van een bepaalde situatie dan het aan een acteur uit te leggen. Feiten spreken voor zich zelf. Wanneer een regisseur begint uit te leggen verzwakt hij de feiten, hij geeft een interpretatie. Het uitleggen van een situatie werkt benauwend en begrenst de acteur in zijn spel. Wanneer de acteur zelf met de feiten aan de slag kan, kan het spel alle kanten opgaan.

In sommige gevallen wil een regisseur toch een bepaald beeld overbrengen aan het publiek. Hij kan echter dit beeld niet schetsen aan de acteur omdat het een resultaat is. Door de acteur in een bepaalde situatie te plaatsen (een set feiten) kan het zijn dat de acteur toch het gedrag produceert dat hij voor ogen heeft. Weston (1996: 41) vat hieronder ook het aanspreken van het zintuiglijk geheugen van de acteur om bepaalde emoties op te roepen. Door de acteur te confronteren met een bepaalde situatie of gebeurtenis uit het verleden krijgt zijn spel een specifieke lading (de sub text).

Weston (1996: 44) vindt het een goede manier van communiceren als de regisseur de acteurs vertelt over de gebeurtenis van een scène. Zeggen waar de scène over gaat is een resultaat-gerichte regie aanwijzing. Het vertellen van de gebeurtenis voorkomt ook dat de regisseur de acteurs een "emotionele kaart" geeft. Een "emotionele kaart" vertelt de acteur alle gevoelens en reacties die hij tijdens een scène moet voelen en ondergaan. Een voorbeeld hiervan: "Als de scène start ben je er bezorgd om dat je te laat bent. Wanneer je vriendin thuis komt ben je op gelucht, maar dan ineens teleurgesteld omdat ze geen geld voor de taxi bij zich heeft en dan wordt je ineens achterdochtig omdat je denkt dat ze wel geld bij zich heeft, maar het je niet wil geven."

De regisseur kan vragen om een fysieke taak uit te voeren als de acteur te geconcentreerd is op zijn tekst. De aandacht van de acteur wordt zo verplaatst naar iets fysieks, de tekst komt dan meestal vanzelf. Wanneer de acteur te gericht is op hoe hij zijn tekst moet uitspreken wordt zijn spel stijf en ziet het er vaak ingestuurd uit.

Bovenstaande alternatieven voor resultaat-gerichte regie zijn instrumenten die de acteur vragen iets te doen in plaats van iemand of iets te zijn. De acteur kan zich beter concentreren wanneer hij iets moet doen in plaats van een bepaald doel (resultaat) na te streven. Bij het nastreven van een resultaat kan het zijn dat de acteur zich te bewust wordt van zijn eigen spel. Hij gaat zich zelf regisseren en dit staat de spontaniteit van zijn spel in de weg. De vijf genoemde instrumenten geven de acteur ook meer vrijheid, hij kan zich meer laten gaan. De acteur wordt niet gedwongen binnen de paden te blijven, iets dat resultaat-gerichte regie wel dreigt te doen.

Uit het bovenstaande blijkt dat de regisseur in het gunstigste geval een stimulerende werking heeft. Hij is iemand die de acteur stuurt en richting geeft door hem te voorzien van relevante informatie waar de acteur zelf mee aan de slag kan. In het slechtste geval neemt de regisseur de plaats van de acteur zelf in. Het lijkt alsof hij het liefst zelf zou willen spelen. Hij ziet precies voor zich wat de acteur eigenlijk zou moeten doen. Dit is vaak een regisseur die gebruik maakt van resultaat-gerichte regie dat een beklemmende en

benauwende uitwerking heeft op de acteur. Helaas is het onmogelijk dergelijke regie-aanwijzingen als onderzoeker achteraf in het eindproduct aan te wijzen. Wanneer we dit wel willen onderzoeken zouden we op de set van een film de regie-aanwijzingen moeten analyseren. Maakt de regisseur bijvoorbeeld meer gebruik van bijvoeglijke naamwoorden dan van "actieve werkwoorden". Het enige waar we in de analyses mee worden geconfronteerd zijn de acteerprestaties. Door de grote invloed die een regisseur kan uitoefenen op de acteur zouden de acteerprestaties als een verantwoordelijkheid van zowel de acteur als de regisseur gezien moeten worden. Dit geldt ook voor regisseurs die nauwelijks regisseren en de acteur te veel hun gang laten gaan. Ook als het een eigen keuze is van een acteur om iets te doen is het de regisseur die het daarmee eens of oneens had kunnen zijn.

3.4 Prestatie-afhankelijke factoren in de Nederlandse speelfilm

In deze paragraaf staat centraal hoe het gesteld is met de prestatie-afhankelijke factoren in Nederland. Het gaat hier niet zozeer om de inhoudelijke kant daarvan zoals we in paragraaf 3.2 en 3.3 hebben besproken, maar om de praktijk in Nederland wat betreft de verschillende disciplines. Hoe is het gesteld met de scenaristen hier in Nederland? Hoe is het productieklimaat in Nederland? We kunnen ervan uitgaan dat men over de inhoudelijke kant van deze factoren in Nederland niet wezenlijk anders denkt dan dat we in de vorige twee paragrafen beschreven hebben. Wel is het mogelijk dat de uitvoering van de inhoud niet helemaal verloopt zoals het zou moeten. Met betrekking tot het regisseren van acteurs wil het er hier in Nederland nog wel eens aan schorten.

Nederland kent geen filmindustrie. Dat er in Nederland überhaupt films gemaakt worden is grotendeels te danken aan de verschillende instanties die subsidies verstrekken. Producenten krijgen het in Nederland zelden voor elkaar een film te produceren zonder de hulp van subsidie verstrekkende instanties. De laatste jaren zijn hierop wel uitzonderingen gemaakt. Jonge regisseurs krijgen het voor elkaar om geld bijeen te zamelen buiten de instanties om. Het totale bedrag dat men dan bijeenzammelt is laag, ook wel "lowbudget" genoemd. Een lowbudget film is een film die voor minder dan één miljoen gulden wordt gemaakt. Nederland kent ook een rijke traditie van filmmakers die het voor nog minder geld doen. Zij maken films voor een bedrag dat niet veel meer kost dan het benodigde materiaal. De crew en cast bestaan uitsluitend uit vrijwilligers wat niet wil zeggen dat het geen vakmensen zijn. Deze films worden "minimal movies" of "no-budgetfilms" genoemd. In Nederland hebben regisseurs als Pim de la Parra en Paul Ruven vele van dit soort films gemaakt. De la Parra wordt ook wel de grondlegger van deze manier van filmen in Nederland genoemd. Voor de acteurs is een dergelijke productie niet de meest ideale situatie om in te werken. Pim de la Parra werkt bijvoorbeeld niet eens met een scenario, vaak komt het er op neer dat de acteurs moeten improviseren. Er wordt bijzonder zuinig gedaan met het beschikbare filmmateriaal, dit houdt in dat een scène zelden nog een keer wordt opgenomen. Het publiek hoeft dan ook niet gek op te kijken als in een minimal movie een acteur niet helemaal uit zijn woorden komt. Een scène wordt vaak in één take opgenomen, naderhand worden er geen aanvullende shots geschoten. De camera neemt zo vooral een registrerende positie in met als gevolg dat de acteurs niet gebonden zijn aan de beperkingen van film. De kans is groter dat de acteur acteert alsof hij op het toneel staat, allemaal net iets te groot en overdreven. Wanneer men de kwaliteiten van het medium film ook gebruikt (zoals verschillende beeldkaders) wordt de acteur eerder gedwongen om naturel te spelen (zie ook subparagraaf 3.2.4 Montage). In de Nederlandse film heeft men meer de neiging (ongeacht het budget) te registreren in tegenstelling tot Amerikaanse producties waar de camera een actievere rol speelt in het vertellen van het verhaal (zie Croon 1995). In de analyses zal rekening gehouden moeten worden met dit verschijnsel en de mogelijke invloed die het heeft op de acteerprestaties.

De kwaliteit van de minimal movie verschilt dermate van de "normale" Nederlandse speelfilm, zodat deze niet geschikt is om in het onderzoek te betrekken.

De gemiddelde Nederlandse speelfilm, met een "normaal" budget kost vaak tussen de twee en vier miljoen gulden. Wanneer films in Nederland meer dan vijf miljoen gulden kosten, vindt men dat een

uitzonderlijk hoog bedrag. Wat in Nederland een hoog bedrag is, is voor buitenlandse begrippen een laag bedrag. In Groot Brittannië is een "normaal" budget plusminus negen miljoen gulden. Nederlandse films worden dus hoe dan ook met een relatief klein budget gefinancierd. In het nationaal rapport over het cultuurbeleid in Nederland komt men dan ook tot de volgende conclusie: "Onder meer vanwege de lage productiebudgetten en onvoldoende *coaching* van jong talent is de kwaliteit van Nederlandse films relatief laag." (WVC 1993). Om toch die kwaliteit te krijgen in de Nederlandse film ziet de overheid als oplossing een grotere investering, meer geld dus. Ook in het jaarverslag van 1997 van het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties (Stifo) ziet men een relatie tussen de kwaliteit van de Nederlandse speelfilms en het geringe budget waarmee een film gemaakt moet worden. Het bestuur van het Stifo vroeg zich af of de lowbudget films in het VPRO filmproject van 1997 niet zo laag was dat het project erop stuk zou lopen of dat de kwaliteit van de film die in de scenario's wel te zien was, eronder zou lijden (zie Jaarverslag Stifo 1997: 26). Het Stifo bestuur vindt dat het niet de praktijk mag worden dat speelfilms te goedkoop worden geproduceerd omdat dit mogelijk een verlies aan kwaliteit tot gevolg heeft. We kunnen veronderstellen dat de relatief lage kwaliteit veroorzaakt door relatief lage budgetten ook zijn weerslag heeft op de acteerprestaties van acteurs en actrices in de Nederlandse speelfilm.

Zoals gezegd wordt een groot deel van de kosten door subsidie verstrekende instanties betaald. De grootste instanties zijn: Nederlands Fonds voor de Film (Filmfonds), Coproductiefonds Binnenlandse Omroep (CoBo) en het Stifo. Onderstaand schema geeft weer welk aandeel verschillende financiers hebben in het totale budget van de lange speelfilm. Wat opvalt is dat een groot percentage (28%) van het totale budget afkomstig is van de omroepen (CoBo, Stifo en zendgemachtigden). Wanneer deze groep zou wegvallen zouden de gevolgen voor de Nederlandse filmproductie dus catastrofaal zijn.

Schema 1

Financieringsoverzicht van de door het Filmfonds medegefinancierde 10 lange speelfilms die in 1997 in première zijn gegaan (Jaarverslag Filmfonds 1997)

financiers	totale bijdrage	percentage	gemiddeld per film
Coproductanten	17.688.475	43%	1.768.847
NFF	7.267.907	18%	726.790
CoBo	6.017.995	15%	601.799
Stifo	3.259.000	8%	325.900
Zendgemachtigden	2.085.834	5%	208.583
Eurimages	1.306.775	4%	130.677
Diversen	1.838.125	4%	183.812
Eigen inbreng	839.881	2%	83.988
Distributieggarantie	721.000	2%	72.100
Totaal	41.024.992	100%	4.102.499

Er zijn grenzen verbonden aan de hoeveelheid subsidie die deze fondsen mogen uitkeren. Het Nederlands Fonds voor de Film bijvoorbeeld keert ten hoogste 1.000.000 gulden uit om de productie van een film te kunnen realiseren (bij hoge uitzondering keert men ook wel meer dan 1.000.000 gulden uit). Met ingang van 1997 heeft het Filmfonds een aparte begrotingspost voor de realisering van lowbudget speelfilms. De maximale realiseringbijdrage voor een lowbudget speelfilm is 400.000 gulden. De totale begroting in 1997 van het Filmfonds voor de realisering van speelfilms was 10.210.000 gulden. Voor het schrijven van scenario's worden aparte subsidies uitgekeerd. Op basis van een synopsis kan een scenarist maximaal 65.000 gulden krijgen om verder het scenario te schrijven. De totale begroting in 1997 van het Filmfonds voor het ontwikkelen van scenario's (speelfilms) was 800.000 gulden.

Meestal gaat de producent alle fondsen af en kan hij zo toch nog een paar miljoen gulden subsidiegeld bijeen zamelen. Meestal wordt er subsidie verleend onder de voorwaarde dat de producent zelf ook een deel van de productiekosten draagt. Omdat de fondsen niet meer geld, dan hierboven vermeld, tot hun beschikking hebben, kunnen ze slechts enkele films per jaar subsidiëren. Dit houdt in dat vele aanvragers buiten de boot vallen. Omdat de Nederlandse filmproductie zo afhankelijk is van de verschillende fondsen worden er maar weinig (tussen de 10 en 20) films per jaar in Nederland geproduceerd met een laag, nor-

maal of een hoog budget. De regelmaat waarmee regisseurs films kunnen regisseren en dus ervaring kunnen opdoen is zeer gering. Zij zullen hun toevlucht moeten zoeken bij de televisie om de continuïteit in hun werk te behouden, maar ook dit is geen vetpot. Acteur Jack Wouterse (in Ekker nr. 171) vergelijkt de situatie van regisseurs in Nederland met voetbal: "In Nederland moeten regisseurs tien jaar wachten voordat ze een film kunnen maken[...] Ajax wint de Europacup ook alleen omdat ze zo hard trainen en veel wedstrijden spelen. Als ze één keer in de tien jaar een wedstrijd zouden spelen, zou het ook niks worden." De geringe hoeveelheid werk voor regisseurs van films en televisie drama in Nederland zou dus wellicht ook gevolgen kunnen hebben voor de kwaliteiten van het vak. Inhoudelijke kritiek die in Nederland wordt geuit op de regie is dat weinig regisseurs spelregie ervaring hebben. Men vindt dat Nederlandse regisseurs veel meer oog hebben voor de techniek (het beeld), acteurs worden behandeld als objecten. In een artikel van Mart Dominicus en Jos de Putter (in Skrien no. 178) zegt de actrice Manouk van der Meulen: "Veel mensen die van de Nederlandse Filmacademie komen hebben zich alleen maar op technische dingen toegelegd, ze zijn heel onmachtig om dingen te benoemen, of om spelmogelijkheden aan te geven." Cornelis Nootboom (in Ekker 1991: 5) zegt dan ook dat spelregie mondjesmaat belangstelling geniet op de Amsterdamse Film- en Televisie-academie. Verschillende van de genoemde acteurs uit paragraaf 2.7 (Acteren voor de camera in Nederland) delen de opvatting dat weinig regisseurs verstand hebben van spelregie. Renée Fokker (in Ekker nr. 170) zegt hierover: "Er worden niet zoveel goede films gemaakt in Nederland en er zijn niet zoveel filmregisseurs die kaas hebben gegeten van spel." Pierre Bokma heeft het over de onwetendheid van Nederlandse regisseurs met het medium film; ze zijn bijvoorbeeld afkomstig uit de theaterwereld. "Veel regisseurs zien de crux van je worsteling niet; anderen hebben weinig of nooit met acteurs gewerkt op een manier die voor film vereist is. Ze denken dat een acteur iemand is met een tas, waarin alle verschillende stemmingen en grimassen zitten. Ze kleden je aan, zetten je op de set neer en zeggen: 'Dit is start, dat is finish, ga je gang'." (Bokma in Ekker nr. 179). Bokma vindt het vervelend dat hij te weinig wordt geregisseerd, hij kan te veel zijn eigen gang gaan. Bokma krijgt geen feedback van de regisseur, een belangrijk onderdeel in de relatie tussen acteur en regisseur (zie paragraaf 2.3 Regie).

Het slechte productieklimaat van de film in Nederland heeft ook zo zijn gevolgen voor de positie van de scenarist. Omdat er in Nederland per jaar zo weinig films worden gemaakt heeft het scenarioschrijven als professe zich nooit goed kunnen ontwikkelen. In Nederland is het daarom al jaren zo dat de regisseur tevens ook de schrijver is van de film. Van de 11 speelfilms die in 1993 in première gingen waren er slechts twee films waarvan de regisseur niet ook de schrijver was (zie Gelder 1995). Er kleven verschillende bezwaren aan het uitoefenen van twee taken (het schrijven van scenario's en regisseren) door één persoon, zo zijn regie en scenarioschrijven twee verschillende specialismen. Het wil niet zeggen dat een goede regisseur automatisch ook een goed scenario kan schrijven. Ronnie Gerschtanowitz, directeur van de filmfinancieringsmaatschappij Elven Film zegt hierover (in Linthorst 1988: 21): "Het is jammer dat het scriptschrijven en regisseren hier meestal samengaan, het zijn twee verschillende vakken. Een regisseur zou op een gegeven moment de moed moeten hebben een vakman aan zijn scenario te zetten, al bestaat het risico dat deze het totaal verandert." De regisseur is minder goed in staat afstand te nemen van zijn scenario, zo nu en dan is het heel gezond om objectief tegenover het scenario te staan. De extra stap in het productieproces wordt op deze manier niet gezet, er is geen regisseur die een nieuwe verfrissende interpretatie geeft van het scenario. Weston (1996: 3) zegt over regisseurs die ook het scenario hebben geschreven dat ze vaak in de problemen komen en ongeduldig zijn met de acteurs, omdat de teksten er niet zo uitkomen als ze voor ogen hadden.

Het gebrek aan vakbekwame scenaristen in Nederland heeft ook zo zijn gevolgen voor de kwaliteit van de scenario's. De teneur van het artikel met de titel "Is er een scriptdokter in de zaal" (Croon 1995) is niet positief. In dit artikel opperen Jan Blokker en Rogier Proper, beiden scenaristen, dat de expertise uit het buitenland zou moeten komen om de kwaliteit van het Nederlandse scenario op te vijzelen. In Nederland zijn volgens Blokker en Proper geen scriptdokters; vakbekwame mensen die op een zinnige, didactische, creatieve manier de wonderen van het vak kunnen bijbrengen (zie Croon 1995). Wat men dan inhoudelijk gezien niet goed vindt aan het Nederlandse scenario is te lezen in het minder recente artikel "Het gebrek aan vakmanschap en talent in de Nederlandse scenariocultuur" (Mulder 1981). Het gebrek aan kwaliteit wordt volgens Mulder veroorzaakt door een gebrek aan vakmanschap, men weet niet goed hoe een scenario moet worden ingedeeld, hoe een plot gemaakt moet worden en hoe dialogen moeten worden opgebouwd. Mulder

komt na een korte niet representatieve rondgang in de Nederlandse filmwereld tot het volgende hoofdbezwaar met betrekking tot het Nederlandse scenario, namelijk: "er wordt geen verhaal verteld." (Mulder 1981). Dat men in Nederland niet erg te spreken is over de kwaliteit van Nederlandse scenario's in het algemeen, sluit niet uit dat deze kritiek ook betrekking heeft op de beschrijving van de personages (zoals we dat in subparagraaf 3.2.2 hebben besproken) in deze scenario's. Het is dus van belang om met deze factor goed rekening te houden tijdens de analyses in hoofdstuk vier.

Volgens Huib Stam (in Field 1988: 192) doet het Nederlands vakmanschap in technisch opzicht niet onder voor dat van andere landen. Ongetwijfeld zijn de cameramannen Jan de Bont en Theo van de Sande niet voor niets zo populair in Amerika. Het geluid echter in de Nederlandse speelfilm is wel duidelijk onder de maat. Dit komt voornamelijk door de slechte nasynchronisatie. Deze opvatting wordt ondersteund door een citaat uit het interview van Jos van der Burg met de regisseur Frank Herrebout van de film "De zeemeerman" in de filmkrant (nr. 172). Frank Herrebout: "Natuurlijk zijn er zaken waarover ik niet tevreden ben. De nasynchronisatie is geen idee van mij. Dat wilde Rob [Houwer] graag, maar ik vind dat niet van deze tijd. Het is heel moeilijk dat goed te doen."

Bovenstaande tekst heeft uitsluitend tot doel een algemeen beeld te geven van de prestatie-afhankelijke factoren in de Nederlandse speelfilm. Uiteraard zijn deze factoren voor iedere afzonderlijke film verschillend. Om deze reden wordt dan ook voorafgaand aan de analyse van een speelfilm in hoofdstuk vier enkele factoren nader onderzocht en besproken.

3.5 Conclusie hoofdstuk 3

Alle onderdelen uit het productieproces van een speelfilm beïnvloeden in bepaalde mate de acteerprestaties van een acteur. Deze onderdelen hebben we in dit hoofdstuk prestatie-afhankelijke factoren genoemd. Er zijn twee soorten prestatie-afhankelijke factoren te onderscheiden: factoren die de acteerprestaties in het ontstaan ervan beïnvloeden, zoals het scenario en de regie en factoren die de beeldvorming van de acteerprestaties beïnvloeden, zoals camera- en licht-gebruik en de montage van een film. Het onderzoeken van de invloed die deze factoren hebben op de acteerprestaties van een acteur, maakt het mogelijk het aandeel van deze prestaties te bepalen waarvoor de acteur verantwoordelijk gesteld kan worden.

De regie is zonder meer de belangrijkste factor te noemen omdat deze de meeste invloed kan uitoefenen op de acteur en bepalend is voor hoe hij presteert. Het is echter onmogelijk om aan de hand van het eindproduct (de film) te bepalen hoe de regie van invloed is geweest op de acteerprestaties en hoeveel invloed de regie heeft gehad. De acteur verwerkt eventuele regie-aanwijzingen direct in zijn spel en die zijn als zodanig niet meer uit de acteerprestaties te herleiden. Om deze reden wordt in hoofdstuk vier in de uitvoering van de analyses niet geprobeerd de invloed van de regie op de acteerprestaties te achterhalen.

De regie-aanwijzingen van de regisseur bepalen voor een groot deel hoe een acteur acteert. Wanneer de regisseur gebruik maakt van resultaat-gerichte regie forceert hij de acteur binnen bepaalde grenzen te spelen. Het gevolg hiervan is dat de acteur niet op een natuurlijke manier stimuli tot zich kan nemen en daarop kan reageren. De regisseur kan de acteur beter sturen en richting geven door hem te voorzien van relevante informatie zodat de acteur daarmee zelf aan de slag kan. Welke manier van regisseren de regisseur ook gebruikt, hij is uiteindelijk degene die zijn fiat heeft gegeven voor het resultaat dat in het eindproduct (de film) te zien is. Om deze reden kan de regisseur voor een belangrijk aandeel van de acteerprestaties die we in de film te zien krijgen verantwoordelijk worden gesteld.

Het scenario van een film is niet minder belangrijk en invloedrijk dan de regie. Het scenario is wel minder eenduidig dan een regie-aanwijzing. Op basis van de gegevens in het scenario kan de acteur op verschillende manieren vorm geven aan het personage. De regisseur zal echter ook nu weer zijn invloed op de acteur laten gelden. De invulling van een rol op basis van het scenario wordt immers ook grotendeels bepaald door de regisseur. Het scenario moet voldoende gegevens bevatten die de acteur en regisseur in staat stellen om van het personage een "echt" en "multidimensionaal" mens te maken. Basale onderdelen van drama zoals drijfveren, conflicten, hindernissen, etc. moeten dan in het scenario vertegenwoordigd zijn. Wanneer deze onderdelen ontbreken of niet goed zijn uitgewerkt in de film is dat deels op basis van het

eindproduct (de film) na te gaan. In een enkel geval kunnen de acteur en regisseur gebreken in het scenario opvangen. De acteur kan bijvoorbeeld punten als "houding" en "persoonlijkheid" van het personage ook zelf creëren wanneer deze niet duidelijk worden in het scenario. Het is ook goed mogelijk dat deze punten wel in het scenario vertegenwoordigd zijn, maar dat de acteur deze niet goed heeft kunnen spelen. Tijdens de analyses van de acteerprestaties in hoofdstuk vier kan bij het ontbreken van deze punten in de karakterisering van het personage, het scenario slechts worden aangewezen als een mogelijke verklaring hiervoor. We zouden er echter wel vanuit mogen gaan dat de regisseur en acteur deze "ontbrekingen" zelf aan- en invullen.

Op basis van de film zijn het camera- en licht-gebruik gemakkelijk te achterhalen. De invloed van deze twee factoren op de beeldvorming van de acteerprestaties is echter minimaal te noemen, zeker wanneer we deze vergelijken met de invloed van de montage. De editor is bijvoorbeeld in staat het ritme en de strekking van een scène dermate aan te passen waardoor deze volledig verschilt van het mastershot waarin de gehele actie is te zien. Hoe de film en de scènes zijn gemonteerd is ook gemakkelijk te onderzoeken op basis van de film. Het materiaal waaruit de editor heeft moeten kiezen is helaas niet voorhanden. We kunnen dan ook niet met zekerheid bepalen in hoeverre de montage van de film een ander beeld geeft van de originele acteerprestaties zoals die op de set zijn uitgevoerd.

De productie van de speelfilm moet gezien worden als een overkoepelende factor die van invloed is op alle bovenstaande factoren. Wanneer er bijvoorbeeld te weinig geld is en een slechte organisatie zal dit een negatieve invloed hebben op alle mensen die aan de film meewerken en de uitvoering van hun taken.

In de literatuur die we gebruikt hebben voor paragraaf 3.4 (Prestatie-afhankelijke factoren in de Nederlandse speelfilm) worden verschillende mensen uit de Nederlandse beroepspraktijk (waaronder scenaristen en acteurs) geciteerd, die kritisch staan tegenover de regie (Nederlandse regisseurs hebben te weinig ervaring met spelregie) en het scenario (te weinig professionele scenarioschrijvers in Nederland). Geen van hen lijkt het oneens te zijn over de inhoudelijke kant waarop de verschillende onderdelen moeten functioneren binnen het productieproces.

We kunnen vaststellen dat alles waarmee de acteur in aanraking komt tijdens de opnamen van de film, maar ook de periode daaraan voorafgaand, van invloed is op zijn acteerprestaties. Uiteraard zijn er gradaties aan te brengen in welke mate deze factoren van invloed kunnen zijn. Scholing en ervaring van de acteur zijn bijvoorbeeld van grote invloed. De invloed van een chagrijnige runner zou beduidend minder moeten zijn. Het in kaart brengen van alle factoren die de acteerprestaties hebben beïnvloed is dus zo goed als onmogelijk. Om deze reden kunnen we dan ook niet de acteur 100 procent verantwoordelijk stellen voor zijn acteerprestaties in een speelfilm. In het volgende hoofdstuk worden de acteerprestaties in vier Nederlandse speelfilms geanalyseerd. Slechts de invloed van enkele prestatie-afhankelijke factoren worden in deze analyses besproken.

Hoofdstuk 4 Analyse acteerprestaties

4.1 Inleiding

In dit hoofdstuk zullen we een groot deel van de inhoud van deze scriptie toepassen op de acteerprestaties van de acteurs en actrices in vier Nederlandse speelfilms die zijn verschenen na 1989. Na de analyse van deze acteerprestaties kunnen we bepalen of de acteerprestaties overeenkomen of verschillen met de ideeën en opvattingen van de zes auteurs over acteren voor de camera. Het resultaat van deze analyse stelt ons in staat een antwoord te geven op de probleemstelling van het onderzoek: "Hoe verhouden de acteerprestaties van acteurs en actrices in de Nederlandse speelfilm (realistisch drama) na 1989 zich tot normen van het acteren voor de camera?"

Hoe de analyse wordt uitgevoerd wordt besproken in paragraaf 4.2. Deze paragraaf bevat een analysemodel dat alle onderzoekspunten en thema's uit hoofdstuk twee in zich heeft verenigd. De hernieuwde rangschikking van de onderzoekspunten maakt het mogelijk om conclusies te trekken over naturel acteren in het bijzonder. In deze paragraaf wordt ook duidelijk gemaakt hoe de analyses worden uitgevoerd. In deze analyses zal ook rekening worden gehouden met enkele prestatie-afhankelijke factoren zoals besproken is in hoofdstuk drie. De nadruk ligt op de factoren "scenario" en "montage".

In paragraaf 4.3 wordt de keuze voor de vier speelfilms die onderzocht worden gemotiveerd. Belangrijkste criteria voor deze keuze is dat de inhoudelijke en uiterlijke kenmerken van de films overeenkomen met de criteria van realistisch drama zoals is besproken in paragraaf 1.6 (Realistisch drama en naturel acteren). In deze paragraaf wordt ook het aanbod van de Nederlandse speelfilms in de jaren negentig besproken en welke films van dit aanbod tot realistisch drama gerekend kunnen worden.

In paragraaf 4.4 worden de acteerprestaties geanalyseerd. De acteerprestaties uit twee scènes van de film worden onder de loep genomen. Voorafgaand aan de analyses wordt een korte inhoudsbeschrijving van de film gegeven. Aan het eind van deze paragraaf worden de acteerprestaties uit de verschillende films met elkaar in verband gebracht. Gekeken wordt naar een algemene tendens in de acteerprestaties.

4.2 Analysemodel voor onderzoeken van acteerprestaties in realistisch drama

De punten die we in de hoofdstukken twee en drie hebben besproken zijn samengevat in onderstaand analysemodel (pagina 64). Voor de betekenis van genoemde punten in het analysemodel wordt verwezen naar de corresponderende (sub)paragrafen uit de vorige twee hoofdstukken.

De punten geven ons en andere gebruikers van dit model de mogelijkheid acteerprestaties gestructureerd in kaart te brengen. Bovendien is het onderzoeken van acteerprestaties ook een stuk gemakkelijker geworden door acteren voor de camera op te delen in een aantal hoofdthema's welke weer onderverdeeld zijn in enkele specifieke punten van aandacht.

Het doel is niet dat uitkomsten van analyses bij gebruik van dit model absoluut of objectief zijn. Dit wil overigens niet zeggen dat op een aantal punten verschillende gebruikers van dit model niet tot dezelfde conclusies kunnen komen. Wel biedt dit model de mogelijkheid bevindingen van acteerprestaties te motiveren en te relateren aan in de literatuur geldende normen, ideeën en opvattingen over acteren voor de camera.

De onderzoekspunten zijn op een manier gerangschikt zodat duidelijk wordt welke meer kunnen zeggen over naturel acteren of een specifiek kenmerk daarvan. Naar aanleiding van de analyse met behulp van deze punten is het mogelijk hieraan conclusies te verbinden met betrekking tot de geloofwaardigheid van de acteerprestaties. In hoofdstuk twee kwamen we tot de conclusie dat subtiliteit één van de belangrijkste kenmerken van naturel acteren is. Dit kenmerk bepaalt ook voor een groot deel de geloofwaardigheid van de acteerprestaties.

Het belangrijkste thema van onderzoek in het analysemodel is: luisteren en reageren. In hoofdstuk twee werd duidelijk dat een personage continu op stimuli reageert. Ook tijdens het uiten van emoties is er sprake van luisteren naar en reageren op stimuli. In de bespreking van deze thema's worden deels ook de fysieke en

vocale eigenschappen van het acteer spel duidelijk, maar om een uitgebreid inzicht te krijgen van de acteerprestaties is het van belang deze thema's ook afzonderlijk te bestuderen. Het is echter niet zo dat alle onderzoekspunten of thema's ter sprake moeten komen in de analyses. Het weergeven van de acteerprestaties van de acteurs en actrices staat centraal, niet het aflopen van alle punten die genoemd zijn in het model. Het model geeft slechts een handvat dat de analist de mogelijkheid geeft op een aantal punten van acteren voor de camera te letten. Met name de punten die vallen onder de thema's fysiek, vocaal en techniek komen alleen ter sprake als er in het spel van de acteur aanleiding is om er iets over te zeggen. Wanneer een punt zoals "ademhalings problemen" niet ter sprake komt, kan er vanuit worden gegaan dat de desbetreffende acteur geen last heeft van dit probleem.

De acteerprestaties worden geanalyseerd aan de hand van twee scènes uit de te onderzoeken film. Onder een scène verstaat Bordwell (1993: 496): "A segment in a narrative film that takes place in one time and space or that uses crosscutting to show two or more simultaneous actions." Van deze scènes wordt eerst een "protocol" gemaakt, Van Loo (1996: 6) verstaat hieronder: "Een verbale en/of schematische transcriptie van de film." Een protocol verdeelt de scène onder in verschillende shots. Een shot is een ononderbroken beeld met een enkel, statisch of mobiel kader (zie Bordwell 1993: 496). Van een shot wordt beschreven: het tijdsverloop, de beeldinhoud de beeldcompositie en het geluid. Het tijdsverloop is de duur van een shot in seconden of minuten. De beeldinhoud beschrijft wie of wat er te zien is en wat er gebeurt of verandert. In de beschrijving van de beeldcompositie wordt voornamelijk gelet op de kadrering van de verschillende shots zoals de extreme close-up, close-up, medium shot, medium long shot en de long shot (zie voor de betekenis van deze shots paragraaf 2.6 Acteur en techniek). Naast de kadrering worden ook camera-standpunten en camerabewegingen in het protocol genoteerd, zoals het kikvors-en vogelperspectief, rijdens, tilten, pannen, over-the-shoulder, two-shot, et cetera.

In subparagraaf 3.2.4 werd duidelijk dat de invloed die de montage heeft op de presentatie van de acteerprestaties groot is. Met behulp van het protocol kunnen we nagaan hoe de montage van invloed is op de presentatie van de acteerprestaties. Het protocol maakt het ook mogelijk het scenario van de film te reconstrueren. In het protocol worden namelijk ook de taaluitingen van de personages vermeld; wat wordt er gezegd en op welke manier. Hoewel de muziek een belangrijke rol kan spelen in de beleving van de acteerprestaties wordt deze niet in het onderzoek betrokken.

In het onderzoek staan de acteerprestaties van de hoofdrolspeler(s) centraal. Acteerprestaties van een acteur in een bijrol worden alleen besproken als hij samen speelt met de hoofdrolspeler in een scène.

Van Loo (1996: 4) benadrukt een degelijke verslaglegging van een wetenschappelijke analyse. "Dit houdt in dat een analyse nauwkeurig, volledig en verifieerbaar moet zijn. Het object (de te analyseren film) dient op zo'n manier beschreven te worden dat alle voor de analyse relevante kenmerken daarvan in het verslag terug te vinden zijn." Volgens Van Loo moet een lezer de analyse zodanig kunnen lezen dat hij het ermee eens of oneens kan zijn. Als een lezer het niet eens of oneens kan zijn met de analyse en de gebruikte argumenten in het verslag, niet kan verifiëren, is volgens Van Loo de analyse per definitie ondeugdelijk.

De analyse van de acteerprestaties van de hoofdrolspeler(s) verloopt als volgt:

Van iedere film beschrijven we in het kort de inhoud. De verhaallijn met betrekking tot de hoofdpersoon staat daarbij centraal. Welke ontwikkeling maakt het personage door, welke conflicten, etc. Vervolgens worden er enkele algemene opmerkingen gemaakt over de acteerprestaties van de hoofdrolspeler(s) en over de film in zijn geheel. In ieder geval wordt aan deze inhoudsbeschrijving van de film de analyse van de organische eenheid van de acteur gekoppeld. Er wordt onderzocht in hoeverre de acteur van het personage een organische eenheid heeft gemaakt. In deze bespreking wordt ook gekeken hoe het scenario er waarschijnlijk uit heeft gezien en hoe deze de acteerprestaties van de hoofdrolspeler(s) mogelijk heeft beïnvloed.

Uit de film worden twee scènes gekozen waarin de acteur (of meerdere acteurs) in de gelegenheid wordt

gesteld een "volwaardige" acteerprestatie neer te kunnen zetten. Dit houdt in dat de acteur niet slechts een actie uitvoert zonder (emotionele) betekenis (bijvoorbeeld het afrekenen van een gekocht tijdschrift). Volwaardige acteerprestaties vinden plaats in scènes waarin het personage moet reageren op verschillende stimuli, waarin het personage in dialoog is met een ander personage, waarin hij emoties uit, etc.

Van deze scènes wordt een protocol gemaakt (zie hierboven). Vervolgens worden de acteerprestaties van de acteur geanalyseerd. Hierbij staat het luisteren en reageren of het uiten van emoties centraal. In het bijzonder wordt er gelet op vocale en fysieke eigenschappen van de acteur en de wijze waarop hij omgaat met de techniek.

Bevindingen, na analyse van de afzonderlijke scènes, worden met elkaar in verband gebracht en bestudeerd binnen de context van de film in zijn geheel.

Na analyse van de acteerprestaties worden enkele prestatie-afhankelijke factoren van de film nader onderzocht. De nadruk zal daarbij liggen op de montage van de film. De rol die het scenario mogelijk gespeeld heeft komt ter sprake in "Algemene opmerkingen" (zie hierboven). Ook kunnen er tijdens de analyse prestatie-afhankelijke factoren ter sprake komen.

Vragen die gesteld kunnen worden naar aanleiding van de factor montage zijn:

* Hoe zijn de scènes gemonteerd en welke invloed heeft dat op de beeldvorming van de acteerprestaties?

* Welke kaders zijn er gebruikt en welke invloed heeft dat waarschijnlijk gehad op de acteerprestaties?

Het protocol van de scènes is een handig hulpmiddel om bovenstaande vragen deels te kunnen beantwoorden.

De factor "techniek" wordt alleen besproken wanneer deze zichtbaar van invloed is op de presentatie van de acteerprestaties. De factoren "productie" en "regie" zullen alleen ter sprake komen als mogelijke verklaring voor de wijze waarop er in de film is geacteerd. Verklaringen met betrekking tot de factor "regie" zullen speculatief van aard zijn omdat de film hiertoe nauwelijks enige informatie kan verschaffen.

Tot slot worden er enkele conclusies getrokken met betrekking tot de overeenkomst of verschillen tussen de acteerprestaties (gezien binnen de omstandigheden van de film) en de in de literatuur geldende normen en waarden over acteren voor de camera.

Analysemodel

Stap 1		Stap 2			
Film - inhoud (verhaallijn hooftpersoon) ↓ Eenheid personage vs. hybride		Tijd	Beeld	Compositie	Geluid Taal

Stap 3					
Acteren voor de camera	Luisteren en reageren	Emoties	Fysiek	Vocaal	Techniek
	<ul style="list-style-type: none"> * React before you speak * Anstaren * Ogen: knipperen en 'heen en weer' * Realization 	<ul style="list-style-type: none"> * Weerspiegeling emotie en gedrag in rekvisieten gebruik 	<ul style="list-style-type: none"> * Breuk in het psychophysical proces 	<ul style="list-style-type: none"> * Duidelijk vs. Onduidelijk * Ademhalingsproblemen en spanning * Volume gebruik * Overeenstemming vs. verschil stem gebruik tegenspelers 	<ul style="list-style-type: none"> * Overeenkomst bewegingen en rekvisieten tussen shots * Houding acteur ten opzichte van camera * Motivatie cheating * Kader bewustzijn * Langzaam uitvoeren bewegingen * Blocking * Personage in bekende ruimte vs. onbekende ruimte * Concentratie vs. afleiding
Natural acteren					
Subtiel vs. overdreven	<ul style="list-style-type: none"> * Expressive incoherence * Overdrijving 	<ul style="list-style-type: none"> * Struggle * Overdrijving 	<ul style="list-style-type: none"> * Overdrijving 	<ul style="list-style-type: none"> * Volume gebruik 	
Spontaan vs. voorspelbaar	<ul style="list-style-type: none"> * Overbruggings tijd reactie * Thought recognition 	<ul style="list-style-type: none"> * Emotionele verandering 	<ul style="list-style-type: none"> * Beweging als reactie op stimuli 	<ul style="list-style-type: none"> * Spontaan vs ingestudeerd 	
Oprecht vs. ongemeneend (zijn vs. spelen)	<ul style="list-style-type: none"> * Concentratie vs. afleiding 	<ul style="list-style-type: none"> * Ontwikkeling * Eenheid * Emotional contagion * Doen alsof 	<ul style="list-style-type: none"> * Organisch verbonden vs. forceren 	<ul style="list-style-type: none"> * Naturel vs. gestileerd * Eigen stem vs. gefabriceerde stem * Theater vs. film 	
Rond/Dimensionaal (diversiteit) vs. eenzijdig	<ul style="list-style-type: none"> * Luisteren vs. niet luisteren * Oog voor alle stimuli * Nuance: meerdere reacties in één en onorthodoxe reactie 	<ul style="list-style-type: none"> * Struggle 	<ul style="list-style-type: none"> * Gebruik hele lichaam * Nuance en struggle 		

Stap 4					
Prestatie afhankelijke factoren:	* Scenario	* Montage	* (Regie)	* (Techniek)	* (Productie)

4.3 Motivering van keuze vier Nederlandse speelfilms

In de periode 1990-1998 zijn er ongeveer 81 Nederlandse speelfilms gemaakt, een gemiddelde van negen films per jaar. De vier te onderzoeken films in deze scriptie vormen slechts een klein percentage (5 procent) van het totale aanbod Nederlandse speelfilms.

Criteria voor een Nederlandse speelfilm zijn: het is een Nederlandse productie (niet een Belgisch/Nederlandse productie) en de acteurs spreken hoofdzakelijk Nederlands. Criterium voor een speelfilm is dat de duur om en nabij de 90 minuten is. De zes inhoudelijke en uiterlijke punten van realistisch drama zoals die in paragraaf 1.6 (Realistisch drama en naturel acteren) genoemd zijn, vormen de voornaamste richtlijnen voor de keuzes van de vier te onderzoeken films.

Vastgesteld moet worden dat bijvoorbeeld critici de term realistisch drama als film aanduiding nauwelijks gebruiken. Het is dan ook niet makkelijk om met zekerheid te bepalen, op basis van filmbeschrijvingen van Nederlandse speelfilms in naslagwerken zoals "Hollands Hollywood" (Henk van Gelder, 1990) en "Filmjaarboek" (Hans Beerekamp, e.a., 1990 t/m 1997), of het drama in een film realistisch is. De filmbeschrijvingen geven echter wel een indruk van de inhoud en vorm van de film, hieruit kan worden opgemaakt of we te maken hebben met realistisch drama. Op basis van de filmbeschrijvingen in boven genoemde twee boeken kunnen ongeveer 30 Nederlandse speelfilms (na 1990 t/m 1998) gerekend worden tot realistisch drama (in de bijlagen is een lijst met deze filmtitels opgenomen). De meeste van deze films kunnen zonder discussie realistisch drama genoemd worden, enkele zijn grensgevallen. Ook zullen er mensen zijn die de lijst graag aangevuld zien met niet genoemde films. Is een erotische thriller als "De flat" (Ben Verbong, 1994) ook realistisch drama? Gezien de zes kenmerken van realistisch drama wel. De inhoudelijke kenmerken van realistisch drama zijn: een hedendaagse setting, menselijke handelingen en gewone mensen als onderwerp. De vormkenmerken van realistisch drama zijn: tussen de verschillende elementen is een duidelijk en logisch verband, het narratief verloopt via de wetten van oorzaak en gevolg en ieder element is aanwezig om betekenis te geven aan het grotere geheel (verhaal), niets is onbelangrijk of toevallig.

Historisch drama hoeft niet per definitie niet realistisch te zijn, maar zoals Williams het zegt heeft realistisch drama een hedendaagse setting (zie paragraaf 1.6). Dit is de reden om historisch drama uit te sluiten en niet bijvoorbeeld ook een film als "Karakter" (Mike van Diem, 1997) te onderzoeken. Nota bene is het taalgebruik in Karakter dermate verschillend van het dagelijkse taalgebruik dat dit problemen kan veroorzaken in de analyse van de tekstbehandeling van de acteurs. Waar legt men de grens voor historisch drama? Kun je een film als "De provincie" (Jan Bosdriesz, 1991) waarvan het verhaal zich in de jaren '60 afspeelt nog steeds historisch drama noemen? Om deze discussie te vermijden is er gekozen voor films waarvan het verhaal zich hoofdzakelijk afspeelt in de tijd van filmopname.

Genres die zonder meer voor onderzoek zijn uitgesloten zijn onder andere:

Comedies, zoals: "De gulle minnaar" (Maddy Saks, 1990), "Flodder in Amerika!" (Dick Maas, 1992), "Filmpje" (Paul Ruven, 1995) en de "Zeemeerman" (Frank Herrebout, 1996), maar ook films van Alex van Warmerdam zoals de "Noorderlingen" (1992), "De Jurk" (1996) en "Kleine Teun" (1998).

Jeugd- en kinderfilms, zoals: "Het zakmes" (Ben Sombogaart, 1992), "De tasjes dief" (Maria Peters, 1995) en "Lang leve de koningin" (Esmé Lammers, 1995).

Historisch Drama, zoals: "Eline vere" (Harry Kümel, 1991), "Belle van zuylen" (Digna Sinken, 1993), "Karakter" (Mike van Diem, 1998), maar ook "Oeroeg" (Hans Hylkema, 1993), "My Blue Heaven" (Herbert Ross, 1991) en "Gordel van smaragd" (Orlow Seunke, 1997).

Horrors, zoals: "De Jonhsons" (Rudolf van den Berg, 1992).

Minimal movies, zoals: "De nacht van de wilde Ezels" (Pim de la Parra, 1990) en "Openbaring van een slapeloze" (Pim de la Parra, 1991).

Experimentele films, zoals: "Exit" (Menno en Paul de Nooijer, 1997).

Enkele films kunnen wel tot realistisch drama worden gerekend, maar dan is de vorm (bijvoorbeeld de technische uitwerking) van de film niet geschikt voor onderzoek. Bijvoorbeeld een film als Broos (Mijke de Jong, 1997) bestaat uit hele lange shots, speelt zich hoofdzakelijk af op één locatie en heeft hierdoor veel weg van theater. Een film als "06" (Theo van Gogh, 1994) waar acteurs slechts door middel van een telefoon met elkaar communiceren. "Zusje" (Robert Jan Westdijk, 1996) is niet echt geschikt voor onderzoek omdat de acteurs zich bewust tot de camera wenden, "Naar de klote" vanwege de videoclip-stijl (snelle montage, afwijkende camerahoeken, etc.), Fl.19,99 (Mart Dominicus, 1998) omdat het verhaal erg fragmentarisch is.

De volgende vier films zullen gebruikt worden voor dit onderzoek: "Romeo" (Rita Horst, 1990), "De kleine blonde dood" (Jean van de Velde, 1993), "Advocaat van de Hanen" (Gerrit van Elst, 1996) en "De Poolse bruid" (Karim Traïdia, 1998). In de volgende paragraaf worden de acteerprestaties van enkele acteurs uit deze films geanalyseerd. De keuze voor deze films uit de lijst "Realistisch drama" is deels willekeurig. Met uitzondering van "De kleine blonde dood" zijn alle films ten tijde van het schrijven van deze scriptie op de televisie vertoond (op "Nederland Drie"). Om de films ook voor het onderzoek te gebruiken moesten ze uiteraard voldoen aan de criteria van realistisch drama. De film "Romeo" voldoet het beste aan deze criteria. Het verhaal speelt zich af op het moment tijdens de opname van de film, de personages zijn gewone mensen en hun handelen staat in de film centraal. Het verhaal ontwikkelt zich chronologisch (oorzaak en gevolg) en tussen de verschillende scènes is een duidelijk verband, iedere scène heeft als doel om betekenis te geven aan het totale verhaal. In de andere films zitten elementen die niet volledig overeenstemmen met deze criteria. Waarom ze toch gebruikt zijn voor onderzoek is omdat deze elementen de film niet domineren. Zowel in "De kleine blonde dood" als in "Advocaat van de Hanen" zitten flashbacks die over een ver verleden vertellen. In "De Poolse bruid" zitten "gangster elementen" en worden er en passant twee mensen vermoord. Hoe deze moordpartij in de film wordt gepresenteerd lijkt niet een belangrijk onderdeel te vormen van het verhaal. Omdat dit onderdeel dermate klein is, is de film toch geschikt voor onderzoek.

4.4 Analyse van vier Nederlandse speelfilms

In deze paragraaf zullen we de acteerprestaties uit de vier speelfilms, genoemd in de vorige paragraaf, analyseren. Dit doen we aan de hand van het analysemodel zoals dat is weergegeven in paragraaf 4.2. De conclusies van de acteerprestaties aan het eind van de twee analyses zijn niet alleen gebaseerd op de analyses, maar hebben ook betrekking op de acteerprestaties in de rest van de film. Aan het eind van deze paragraaf worden de acteerprestaties uit alle vier de films met elkaar in verband gebracht.

In deze paragraaf worden de namen van acteur en personage door elkaar heen gebruikt. Geprobeerd is de naam van de acteur alleen te gebruiken wanneer we spreken over zijn acteerprestaties.

De nummers voorafgaand door "No." verwijzen naar de shots genoemd in het protocol. De protocollen van de scènes zijn te vinden in de bijlagen.

Wanneer we spreken over "acteurs" kan dit zowel betrekking hebben op twee acteurs als op een actrice en een acteur.

4.4.1 Romeo (1990)

Regie: Rita Horst

Scenario: Rita Horst m.m.v. Marc Didden en Gerard Soeteman

Camera: Theo Bierkens

Met: Monique van de Ven, Johan Leysen en Hans Croiset

Korte inhoud van de film:

Anne (Monique van de Ven) en (Mat)thijs (Johan Leysen) zijn in blijde verwachting van een kind. Tijdens een routine onderzoek blijkt het kind niet levensvatbaar te zijn vanwege een cystenier. Een second opinion bevestigt de diagnose. Anne en Thijs staan voor de mogelijkheid het kind vroegtijdig geboren te laten worden of nog drie maanden te wachten. Na drie dagen wordt van hen een keuze verwacht. Ze besluiten het kind meteen te laten komen. Na een behandeling met een weekmaker van de baarmoedermond is het de bedoeling de volgende dag de weeën op te wekken. Direct dezelfde avond als Thijs op het toneel staat beginnen de weeën al. Anne gaat samen met haar vriendin naar het ziekenhuis. Als Thijs eindelijk ook in het ziekenhuis aanwezig is wordt het kind geboren. Een moment houden beiden het kind in de armen waarna het door de verpleegster wordt meegenomen, zij maakt twee foto's van het kind. De foto's krijgt Anne mee naar huis. Anne en Thijs verwerken de dood van hun kind ieder op hun eigen manier. Thijs probeert het te verwerken door het zo snel mogelijk te vergeten en er niet meer over te praten. Anne wil er juist met haar man over praten. Anne doet dan ook voortdurend pogingen om met haar man over de dood van hun kind te praten. Dit leidt tot een conflict tussen beiden waardoor de relatie onder spanning komt te staan. Thijs gaat de discussie uit de weg door meer te gaan werken.

Anne wordt een aantal maal op een negatieve manier herinnerd aan de dood van haar kind. Een collega van Thijs weet niet dat haar kind is overleden en vraagt of ze aan haar buik mag voelen, Thijs heeft het dus niet eens aan zijn collega's verteld, het betekent schijnbaar helemaal niets voor hem. Op een feestje zegt haar vriendin dat ze nog geen kinderen heeft, Anne denkt daar anders over. Wanneer Anne het sectierapport over de doodsoorzaak van het kind vindt, dat Thijs voor haar probeerde achter te houden, leidt dat tot een conflict tussen beiden. Dit is voor Anne de druppel die de emmer doet overlopen, ze verlaat Thijs en trekt in bij haar ouders. Na een gesprek over de dood van haar kind met een oudere heer op de begraafplaats nabij het huis van haar ouders wacht ze Thijs op na een voorstelling. Wanneer ze hem verwijt geen moer te hebben gegeven om de dood van zijn kind wordt Thijs emotioneel en komt alles eruit. Eindelijk praten ze er beiden over. Thijs weet haar te vertellen dat het kind nog even heeft geademd, iets dat Anne hem meerdere malen had gevraagd. Anne trekt weer in bij Thijs en ze gaan samen op vakantie.

Enkele algemene opmerkingen over de acteerprestaties van Monique van de Ven en Johan Leysen in "Romeo" en over de film in zijn geheel:

Het overgrote deel van de film handelt over het verwerkingsproces van een doodgeboren kind. Het is aardig om te zien dat de ontwikkeling van de belangrijkste emotie, verdriet, wordt verspreid over meerdere scènes in de film. Het is niet zo dat voor het personage Anne iedere scène opnieuw wordt aangegrepen om in huilen uit te barsten. Van de Ven weet het verdriet van Anne ontzettend lang te onderdrukken en slechts enkele keren mild aan de oppervlakte te laten schemeren. Het moment wanneer Anne faalt in het binnen houden van haar tranen krijgt de emotie een soort van climax. Het aardige is dat deze climax door Van de Ven niet overdreven wordt gespeeld, maar desondanks wel de impact heeft van een enorme climax. De ene keer dat Van de Ven zich laat gaan is wanneer een oudere man haar vraagt of het een jongen of een meisje is. Hij is de eerste die haar daar naar vraagt, hij is de eerste die oprecht begaan is met haar lot, die haar begrijpt. Deze betrokkenheid is voor Anne het moment om zich even te laten gaan. Opvallend is dat eerder al in de film Anne onder de douche in huilen uitbarst, maar we niet van een dergelijke impact kunnen spreken. Een reden hiervoor zou kunnen zijn dat we op dat moment de aanloop (stimulus) naar de uiting van haar emoties niet zien. Van de Ven staat achter een ondoorzichtig douche scherm waardoor we alleen de contouren van haar lichaam kunnen zien. Dat ze verdrietig is kunnen we horen aan de hand van haar gesnotter.

Van de Ven zet Anne neer als iemand die verdrietig is, maar dit verdriet onderdrukt, ze kan haar verdriet immers niet bij Thijs kwijt. Anne krijgt hierdoor een trieste uitstraling, het is iemand met een zware last, een brok in haar keel. Opvallend is dat deze triestheid ook al aanwezig lijkt te zijn op het moment dat de film begint. Hierdoor wordt de overgang tussen haar huidige gemoedstoestand en haar gemoedstoestand na het horen van het slechte nieuws minder scherp. Dramaturgisch gezien zou je je kunnen afvragen of het niet

interessanter geweest zou zijn om deze overgang groter te maken waardoor de impact op het publiek groter zou zijn.

Anne wil de dood van haar kind verwerken door er met haar man over te praten. Haar man verwerkt de dood echter door er niet over te praten en probeert het zo snel mogelijk te vergeten. Hij verdringt het door meer te gaan werken. Deze tegenstrijdigheid tussen beiden personages zorgt voor een conflict dat met name Anne probeert te overwinnen. Anne blijft echter tegen een dichte deur aanlopen. We zouden kunnen verwachten dat Van de Ven die iedere keer dat ze tegen een vervelende situatie aanloopt (waaronder de situaties met haar man) aangrijpt om iets verder te groeien in haar boosheid en verdriet. Het lijkt erop dat Van de Ven heel lang blijft steken in één en dezelfde gemoedstoestand en onvoldoende gebruik maakt van de omstandigheden om als personage een ontwikkeling door te maken. Aan het eind van de film is het personage Anne ook niet wezenlijk veranderd in vergelijking tot het begin van de film. Het personage Anne mist hierdoor dimensionaliteit, Van de Ven belicht onvoldoende kanten van het personage. Van de Ven blinkt ook niet uit in het aanbrengen van nuance in haar spel, haar reacties zijn over het algemeen eenduidig en recht door zee. Mede door deze aanpak van Van de Ven is de uitvoering van haar rol consequent, er doen zich geen momenten voor in de film waaruit blijkt dat haar rol geen organisch geheel vormt.

Johan Leysen maakt duidelijker een ontwikkeling door en belicht ook meerdere kanten van het personage. In het scenario krijgt Leysen misschien ook wel meer middelen aangereikt om meerdere kanten van zijn personage te laten zien. Van de Ven is daarentegen gedurende de hele film bezig met maar één ding, de dood van haar kind. Thijs probeert het gewone leven weer op te pakken, Leysen kan irritatie laten zien als Anne te veel bezoek krijgt, kan een masker op zetten als hij aan het werk is, maar zet het net zo snel weer af als hij alleen is (scène waarin hij op het toilet moet huilen nadat een kennis hem vertelt dat hij de dood van Romeo moet zien als een generale repetitie). Leysen wordt dus min of meer geholpen door het scenario dat hem in verschillende situaties brengt waarin hij verschillende kanten kan laten zien van zijn personage. Voor Leysen geldt ook dat hij een coherent personage heeft neergezet. Leysen speelt zijn personage naar verhouding meer dimensionaal, maar dit is voornamelijk te danken aan de verschillende situaties waarin hij terechtkomt.

In de volgende twee analyses worden de acteerpresetaties van zowel Monique van de Ven als van Johan Leysen besproken. De nadruk ligt echter op de acteerpresetaties van Monique van de Ven.

Analyse scène 1 "Romeo"

Inhoud: Anne en Thijs krijgen van de gynaecoloog te horen dat hun kindje niet levensvatbaar is.

De voornaamste functie van de arts in deze scène is het uitzenden van stimuli. Anne en Thijs luisteren naar deze stimuli en kunnen hierop reageren. (No.3) Anne en Thijs zijn in afwachting van stimuli. Ze zijn enigszins gespannen alsof ze de bui al zien aankomen. In principe een logische reactie aangezien het gedrag van de arts (Hans Croiset) nogal onderkoeld is. (No.4) Na de belangrijkste woorden "niet levensvatbaar" wordt overgeschakeld naar de reactie van Anne en Thijs (No.5). Beiden kijken de arts enigszins verstokt aan. Anne lijkt in eens versteend te zijn, haar ogen zijn rood en waterig. Haar ademhaling gaat ineens veel sneller, je ziet haar borstkas snel op en neer bewegen. Het lijkt erop alsof ze een adrenaline stoot heeft gehad. De beweging van de borstkas is echter heel subtiel, het valt alleen een erg aandachtige toeschouwer op. De reactie die Van de Ven speelt is vergelijkbaar met wat Dmytryk zegt over het ontvangen van extreme stimuli (zie subparagraaf 2.5.1), ze lijkt in een soort shock te zijn geraakt. Wat van de Ven in ieder geval beslist niet doet is een huilbui krijgen of hysterisch worden. We zien ook dat haar reactie vooral zichtbaar wordt door biologische symptomen zoals het rood worden van de ogen en een snelle ademhaling. Geenszins trekt Van de Ven gezichten, het lijkt erop alsof haar gezicht is verlamd, geen enkele spier is aangetrokken. Van de Ven's reactie zou je dan ook subtiel kunnen noemen ofwel niet overdreven. Slechts even trekt Van de Ven haar kin omhoog (zoals je ziet bij huilende mensen), ze lijkt te gaan huilen, maar doet dat niet, ze houdt zich groot. Van de Ven acteert de scène met een brok in haar keel, ze onderdrukt de

emotie, ze maakt gebruik van het "struggle-principe". In shot No.7 doet ze het weer met haar kin, dit zijn de momenten dat ze het gevecht tegen de uiting van haar emoties dreigt te verliezen.

In shot No.9 slaat Van de Ven even haar ogen neer om datgene wat ze gehoord heeft te overdenken, ze doorbreekt daarmee de verlamming. In shot No.11 kijkt ze de arts recht aan waarna ze vanuit het niets ineens haar tekst begint te zeggen. In dit shot lijkt ze niet de innerlijke motivatie (stimulus) te hebben gevonden om de tekst te gaan zeggen. Van de Ven had deze motivatie wel kunnen laten zien wanneer ze net als in shot No.9 haar ogen had neergeslagen om vervolgens de arts weer aan te kijken en aan te spreken. Haar reactie in shot No.11 is ook niet vergelijkbaar met Tucker's "react before you speak", we zien niets voordat ze gaat spreken. Dit had opgelost kunnen worden wanneer de editor op het moment van spreken naar Van de Ven had overgeschakeld.

De emotie van Anne ontwikkelt zich nauwelijks verder in de scène, ze blijft enigszins verlamt. Pas in shot No.20 wanneer ze door de gang lopen als ze bij de arts vandaan komen laat Anne de tranen lopen en veegt ze die met haar hand weg. De emotie houdt Van de Ven binnen deze scène heel klein, ze spreidt deze dan ook als het ware over de hele film uit. Het nadeel van Van de Ven's aanpak is dat haar reactie eenzijdig is te noemen. Gedurende de hele scène houdt ze vast aan de verlamde indruk, we krijgen ook niet echt goed te zien wat er allemaal in haar afspeelt, we kunnen daar uiteraard wel naar raden. Van de Ven maakt ook niet echt goed gebruik van alle aanwezige stimuli in de kamer, zo maakt ze nauwelijks gebruik van de stimuli die ook haar man uitzendt. Toch is het moeilijk hier een oordeel over te vellen, omdat verlamming automatisch inhoudt dat je je afsluit voor aanwezige stimuli. Het is ook niet gemakkelijk om nuance aan te brengen wanneer de gemoedstoestand versteend lijkt te zijn. Je zou je dus kunnen afvragen of de verlamming een juiste keuze is geweest, er is immers ook een publiek dat betrokken moet worden bij de reactie. Toch wordt de keuze gerechtvaardigd omdat de emotie gaandeweg in de film zich ontwikkelt en er niet voor gekozen is in iedere scène de emotie tot een climax te brengen.

In shot No.17 wanneer de arts zegt: "waarschijnlijk overleeft hij de geboorte niet," is er sprake van "thought recognition". Van de Ven hoort dit aan en reageert een fractie later door haar ogen dicht te slaan. Het lijkt er echter op dat het neerslaan van de ogen is ingestudeerd en niet een automatisch gevolg is van het ontvangen van de stimulus. De reden hiervoor is dat Van de Ven vlak daarvoor al haar ogen dicht wil knijpen, maar dit niet doet, ze lijkt te twijfelen.

De tekst en de situatie van de scène geeft nauwelijks aanleiding tot "thought recognition". Jammer van de montage is dan ook dat we de reactie van Van de Ven niet zien op het moment dat de arts zegt dat het kind niet levensvatbaar is. We zien niet het moment van overschakeling, het moment dat de stimulus Anne voor het eerst bereikt, het moment dat haar ogen rood worden. In dit opzicht lijkt de reactie die we zien van de rode ogen nogal plotseling te zijn. Vervolgens kiest Van de Ven er voor om zich grotendeels af te sluiten. In principe geeft de aanvullende informatie van de arts ook geen reden meer tot reageren.

Het omslag moment van verdriet bij Leysen is duidelijker zichtbaar, bij hem zet de emotie zich later in de scène in. Wanneer Thijs het slechte nieuws hoort, zien we geen zichtbare verandering. Pas in shot No.14 breekt de emotie door. Hij houdt het dan nog enigszins tegen. In shot No.16 na het horen dat het kind geen enkele kans heeft laat hij zijn hoofd hangen, als hij opkijkt zijn ook zijn ogen rood en nat. In dit geval kunnen we wel de emotie verdriet zien ontstaan en is die hierdoor ook oprecht en echt en dus geloofwaardig.

In shot No.10 motiveert Croiset de close-up van Van de Ven (No.11) door van Leysen naar Van de Ven te kijken. De overgang tussen de verschillende shots wordt hierdoor minder hard. In het algemeen is de mise-en-scène (blocking) in deze film heel eenvoudig, de acteurs lijken dan ook geen problemen te hebben met de techniek.

Analyse scène 2 "Romeo"

Inhoud: Anne confronteert Thijs met de dood van zijn kind, waarna hij zijn emoties daarover uit en hij getroost wordt door Anne. Eindelijk praat hij over de geboorte van Romeo.

(No.1) De manier waarop van de Ven haar tekst zegt in dit shot is staccato te noemen, ze legt geen ziel in de woorden. Anders gezegd ze lijkt geen interne stimulus te kunnen vinden om haar tekst te zeggen. De

manier waarop ze haar tekst zegt is vergelijkbaar met wat Dmytryk daar over heeft gezegd (zie 2.5.4). Van de Ven spreekt de zinnen goed geconstrueerd, gepolijst en volledig uitgedacht uit, ze speelt niet met de tekst, ze maakt hem haar niet eigen. In shot No.2 is Van de Ven's gezicht volledig strak getrokken, geen enkele spier lijkt het meer te doen, de tekst komt er ongeïnspireerd uit, als een mechanische reactie, er vindt geen denkproces plaats.

(No.1) De overbruggingstijd van Leysen is goed, we zien dat hij de tijd neemt om stimuli op zich in te laten werken. Wanneer Anne hem vraagt: "waarom," zie je hem zichtbaar een moment nadenken. Bij Leysen gebeurt in vergelijking tot Van de Ven meer in het gezicht, hij is ernstig, maar overdrijft de ernst niet. Nota bene mag Leysen gezien de situatie hier zijn reacties wat dikker aanzetten. Thijs wil namelijk niet dat Anne weggaat. Dit is het moment waarop de relatie gered moet worden, een volgend moment komt er misschien wel niet meer. De wanhoop van Leysen wordt ook zichtbaar in zijn handelingen en de mise-en-scène. Hij houdt Anne eerst tegen door haar vast te pakken en blokkeert vervolgens letterlijk de deur voor haar. Wanneer Anne Thijs voor de tweede keer vraagt of het kind nog geleefd heeft, draait Leysen zijn hoofd weg, hij wil of kan de vraag niet beantwoorden. Dit is een reden voor Anne om weg te gaan, Leysen pakt haar daarop vast. Wat we hier aan Leysen zien is dat hij eerst opmerkt dat Anne weg wil gaan en haar daarop pas vastpakt en vervolgens zegt dat ze niet weg moet gaan. Hij motiveert zijn handeling. Ongetwijfeld hebben ze dit vaker gespeeld en dan bestaat de kans om als een soort automatisme haar vast te pakken en de deur te blokkeren zonder de aanleiding daarvoor op te merken. Ook in shot No.3 zien we dat Leysen datgene wat Anne heeft gezegd diep op zich in laat werken, je ziet hem denken: "zou ze het menen of niet". In shot No.5 zien we wederom dat Leysen erg gefocust is op de reactie van Van de Ven. Niet duidelijk is of Van de Ven deze reactie wel speelt omdat ze met haar rug naar de camera staat, in ieder geval speelt Leysen alsof de reactie van Anne er wel is. Kortom het actie-reactie proces bij Leysen klopt, waardoor zijn spel spontaan en oprecht is. Het actiespel van Leysen vormt ook een geheel, een vloeiende lijn, over de verschillende shots. Toch zijn de handelingen van Leysen zoals het wegdraaien van zijn hoofd, het vastpakken van Anne, het weglopen (No.5) theatraal te noemen, ze zijn te duidelijk en overdreven. Het wegdraaien van zijn hoofd is omdat hij de vraag niet kan of wil beantwoorden, hiermee blokkeert Leysen wel de mogelijkheid om de worsteling met deze vraag te kunnen spelen en zichtbaar te kunnen maken met zijn ogen en mimiek. De worsteling voor Thijs zit in het wel willen beantwoorden van de vraag om er voor te zorgen dat Anne niet weg loopt, maar tegelijkertijd niet kunnen beantwoorden omdat het te veel pijn doet. Je zou kunnen zeggen dat Leysen hier een kans laat liggen om nuance in zijn spel aan te brengen.

(No.7) Van de Ven blijft het strakke gezicht trekken, als kijker krijgen we onvoldoende informatie over wat er zich in haar afspeelt. In dit shot ziet Van de Ven Thijs huilen, maar reageert hier nauwelijks op, daarmee motiveert ze ook niet echt om naar hem toe te gaan en hem te troosten. Zoals we in de analyse van de vorige scène opgemerkt hebben lijkt Van de Ven ook hier weer onvoldoende gebruik te maken van de aanwezige stimuli.

Fysiek is er ook het een en ander op te merken aan het spel van Van de Ven, wanneer ze in shot No.8 naar Thijs toe loopt stapt ze als een bouwvakker op hem af. Als ze hem beet pakt met twee handen is dat bijzonder afstandelijk, wanneer hij zich op bed laat vallen is de blokkade weg en grijpt ze hem goed vast. Met name het lopen past goed in het beeld dat Van de Ven erg tekstueel gericht is, je zou kunnen zeggen dat ze een "breuk in het psychophysical proces" heeft, ze weerspiegelt onvoldoende haar emotionele welzijn in haar houding en gedrag.

Wanneer ze boven op elkaar liggen zien we geen van de gezichten meer, als kijker moet je het doen met wat ze zeggen en hoe ze met elkaar verstrengeld zijn. Toch kun je je afvragen of ze hun houding ten opzichte van de camera niet enigszins hadden kunnen veranderen. Van de Ven had haar gezicht misschien meer richting de camera kunnen draaien, we zien nu helemaal niet meer wat er zich in haar afspeelt.

De emoties van Leysen komen in de film tot een hoogtepunt, hij heeft ze daarvoor nauwelijks geuit. (No.8) Wanneer hij op het bed zit zou je echter wel kunnen twijfelen over de oprechtheid van zijn verdriet. Wanneer hij huilt houdt hij zijn hand voor zijn ogen en horen we hem slechts snikken, ook als hij zich op bed laat vallen, drukt hij in eerste instantie zijn gezicht in het bed, wanneer we een deel van zijn gezicht te zien krijgen, zien we hem een huilgezicht trekken. De camera is in principe dichtbij genoeg om de emotie kleiner te spelen, maar Anne die een paar meter van Thijs verwijderd is moet in shot No.7 wel notie krijgen van zijn verdriet, Leysen moet het daarom in shot No.6 wat groter spelen, met handen voor het gezicht en gesnik. Nota bene komen de opgekropte emoties van Leysen nu voor het eerst tot uiting waardoor hij ze wat

groter mag spelen. Toch zou hij een dergelijk groot verdriet ook zonder de handen voor zijn gezicht kunnen spelen, hij wekt nu de indruk te doen alsof.

In de shots No.9 t/m No.14 vertelt Thijs over de geboorte van Romeo aan Anne. Het verhaal van Thijs komt tot een climax, de daadwerkelijke geboorte. Het verhaal dat Thijs vertelt geeft voldoende stimuli om Anne's emotie te laten ontwikkelen, Van de Ven's reactie zou daarmee ook tot een soort climax kunnen komen, maar ook nu weer blijft haar reactie onveranderd. Ze beperkt zich tot veel aandacht voor het verhaal en natte ogen. Ze is wel goed gefocust op Leysen, maar doet weinig met de inhoud van wat hij haar vertelt. Leysen vertelt het verhaal met veel enthousiasme, eindigend in een soort van vreugde. Je zou mogen verwachten dat de verlamming die Van de Ven speelt nu doorbroken wordt.

Conclusie acteerprestaties Monique van de Ven:

Van de Ven maakt onvoldoende gebruik van aanwezige stimuli, ze brengt nauwelijks nuance aan in haar spel, ze lijkt een "breuk in het psychophysical proces" te hebben, ze concentreert zich op de tekst die er vaak ongeïnspireerd uitkomt en ze acteert nauwelijks met haar gezicht en lichaam. Samenvattend maken boven genoemde punten haar spel eenzijdig, vlak en statisch in plaats van dimensionaal en levendig. Doordat Van de Ven met name haar teksten onvoldoende motiveert (ze vindt daarvoor geen interne stimuli) krijgt haar spel een ingestudeerd karakter, het is niet echt spontaan. Ondanks dit is haar spel subtiel te noemen omdat ze zelden een reactie overdrijft. Door van het "struggle-principe" gebruik te maken overdrijft ze ook niet haar emoties. Van de Ven heeft misschien wel een rigide opvatting van wat subtiel spel nu eigenlijk inhoudt, ze lijkt het soms op te vatten als niets doen. Hierdoor krijgt haar spel ook niet de kans om levendig te worden. Gezien de wijze waarop Van de Ven haar emoties uit (doet niet alsof, heeft een duidelijke ontwikkeling en tonen van biologische symptomen [emotional contagion]) kunnen we wel zeggen dat haar spel oprecht is.

Conclusie acteerprestaties Johan Leysen:

Leysen maakt gebruik van zijn hele lichaam, zijn geestelijk welzijn komt tot uiting in zowel zijn gezicht als in zijn lichaam. Hij heeft desondanks wel de neiging handelingen te overdrijven. Door in de tweede (geanalyseerde) scène zijn handen voor zijn gezicht te houden krijgt de uiting van zijn verdriet ook iets theatraals. Dit is echter niet zo in alle scènes, waarin hij zijn emoties uit, van de film. Ook wanneer Leysen tegenstrijdige gevoelens moet spelen (expressive incoherence) heeft hij de neiging deze erg goed duidelijk te maken, waardoor zijn reacties niet altijd even subtiel zijn.

Leysen heeft oog voor zowel interne als externe stimuli en neemt voldoende tijd om deze op zich in te laten werken. Zijn emoties vinden een duidelijke oorsprong en ontwikkelen zich vloeiend. Hoewel het spel van Leysen levendiger is dan het spel van Van de Ven brengt hij niet veel nuance aan in zijn reacties. Zijn reacties zijn over het algemeen eenduidig te noemen.

Samenvattend zijn de acteerprestaties van Johan Leysen spontaan en oprecht te noemen, maar heeft hij de neiging tot overdrijving, zijn handelingen hebben soms iets theatraals. Zijn spel is deels dimensionaal, maar deels ook niet. Hoewel hij oog heeft voor de meeste stimuli, brengt hij onvoldoende nuance aan in zijn reacties. Ondanks deze kanttekeningen is zijn spel overwegend naturel te noemen.

Montage

De montage van de meeste scènes is zo dat de gehele actie in reële tijd wordt getoond. De scènes zijn niet zo gemonteerd dat de acteerprestaties zijn gemanipuleerd. De editor maakt de las tussen de verschillende shots niet wanneer een acteur is uitgesproken, maar schakelt regelmatig over naar een reactie shot van de luisteraar, zoals te zien is in de eerste geanalyseerde scène. De reacties in de film zijn echter overwegend vlak te noemen, er wordt ook weinig gebruik gemaakt van het "react-before-you-speak-principe".

De cameravoering en de blocking in de scènes zijn niet verrassend, de acteurs zullen weinig rekening

hebben hoeven houden met de techniek. We kunnen concluderen dat de montage de beeldvorming van de acteerprestaties nauwelijks beïnvloedt.

4.4.2 De kleine blonde dood (1993)

Regie: Jean van de Velde

Scenario: Jean van de Velde m.m.v Rob Houwer

Camera: Jules van Steenhoven

Met: Antonie Kamerling, Loes Wouterson en Olivier Tuinier

Korte inhoud van de film:

Valentijn Boeke, schrijver van gedichten, krijgt een lift van zijn voormalige schooljuffrouw Mieke. Wanneer Mieke haar huidige relatie in een telefoonsel tot een einde brengt, verleidt ze Valentijn om met haar te vrijen. Na de daad verliezen ze elkaar weer uit het oog, maar vier maanden later staat Mieke bij Valentijn op de stoep. Zij vertelt hem dat ze zwanger is en dat hij de vader is van het kind. Abortus is te laat en Mieke wil hoe dan ook het kind geboren laten worden. Valentijn moet er niet aan denken om straks verantwoordelijk te zijn voor het kind. Hij probeert Mieke dan ook te mijden. Mieke blijft Valentijn ermee achtervolgen. Wanneer het kind (Mickey) er is, blijft de verantwoordelijkheid van Valentijn beperkt tot eens in de zoveel tijd met z'n drieën op vakantie gaan en Mickey opzoeken als hij jarig is. Wanneer Valentijn Mickey wil opzoeken omdat hij zeven jaar is geworden komt hij er achter dat Mieke hem heeft geslagen. Dit is voor hem een reden Mickey een tijdje bij hem in huis te nemen. Beiden kunnen het goed met elkaar vinden, maar Valentijn zelf en zijn huishouding zijn niet goed op de aanwezigheid van Mickey ingesteld. Nu komt er voor Valentijn naast de seks, drugs en rock and roll ook het vaderschap. Wanneer Valentijn Mickey meeneemt naar een optreden waar hij zijn gedichten voordraagt, moet hij hem in de auto van iemand te rusten leggen omdat Mickey hoofdpijn heeft. Mieke ziet kans Mickey uit de auto mee te nemen. De volgende dag besluit ze Mickey nog een paar dagen bij Valentijn te laten logeren voordat ze met hem naar Zeeland verhuist. Valentijn besluit na een aantal dagen de voogdij over Mickey aan te vragen. Ze ruimen het huis op, de drugs en alcohol gaat de deur uit, Valentijn accepteert een vertaalklus voor twee jaar en Mickey krijgt een eigen kamer. Wanneer een ambtenaar van de voogdijraad langs komt spelen ze het keurige gezinnetje.

Wanneer Valentijn te horen krijgt dat zijn vader is overleden en een kistje ontvangt met persoonlijke brieven en foto's van hem krijgt hij een droombeeld van zijn vader in bad die hem min of meer vertelt waarom hij was zoals hij was. Zijn haat tegen de Duitsers komt voornamelijk door het feit dat hij mensen heeft moeten vermoorden, iets dat hij ondraaglijk heeft gevonden en waarmee hij niet heeft kunnen leven.

Als Valentijn terugkomt uit Parijs, waar hij voor zijn werk drie dagen heen moest, blijkt Mickey van de trap te zijn gevallen veroorzaakt door een gezwel in zijn hoofd. Valentijn bezoekt de in coma liggende Mickey regelmatig in het ziekenhuis. De kans dat Mickey bijkomt is uitgesloten en een reden om hem sondevoeding te geven en te beademen is er niet meer. Tijdens een moment van afscheid trekt Valentijn de stekker er letterlijk uit waardoor alle machinerie die Mickey's organen in leven hielden uit gaan. Valentijn laat Mickey cremieren, hij is de enige tijdens de uitvaartplechtigheid. Buiten het crematorium komt hij Mieke tegen die hem een foto overhandigt van hem en Mickey op de kermis, hij begint te huilen.

De film kent grote tijdsprongen in de tijd. Het begint met een terugblik uit het verleden van Valentijn. Hierin zien we de relatie tussen Valentijn en zijn kwade agressieve vader. De gruwelijkheden tijdens de Tweede Wereld Oorlog hebben bij vader een voortdurende haat jegens de Duitsers opgeleverd, maar hebben hem ook gek gemaakt. De film maakt ook een grote sprong voorwaarts, het moment waarop Mieke zwanger is van Mickey naar het moment dat Mickey al zes jaar oud. Er worden ook kleinere niet noemenswaardige sprongen in de film gemaakt van enkele maanden, weken of dagen.

Enkele algemene opmerkingen over de acteerprestaties van Antonie Kamerling en Loes Wouterson in "De kleine blonde dood" en over de film in zijn geheel:

Of de ontwikkeling die Valentijn (gespeeld door Kamerling) doormaakt in de film een eenheid vormt is moeilijk aan te geven omdat het verhaal een nogal grote tijdsprong maakt. We zien dat Valentijn nog voor de geboorte van Mickey wilde haren heeft, zes jaar later is hij duidelijk een stuk milder, af en toe zien we wel irritatie, maar dat grofgebekte asociale gedrag is duidelijk minder. Soms is Valentijn wel heel erg een nette jongen geworden, voornamelijk als hij zijn vaderrol moet spelen. Dit is een goed gemotiveerde omschakeling die Kamerling maakt, maar het zou aardiger geweest kunnen zijn als te allen tijde op de een of andere manier dat sex-, drugs- en rock and roll-gedrag altijd aanwezig zou blijven. De basis van zijn personage lijkt nogal mager te zijn, Kamerling is niet echt heel goed verweven met zijn rol. We kunnen ervan uitgaan dat het verleden van Valentijn (agressieve vader) hem hoe dan ook beschadigd heeft. Zo heeft zijn vader hem heel nadrukkelijk duidelijk gemaakt dat hij nooit en te nimmer van iemand moet gaan houden. Deze beschadiging lijkt niet goed geworteld te zijn in de karakterisatie die Kamerling van Valentijn heeft gemaakt. In sommige scènes is Valentijn een doodgewone jongen die dit verleden niet met zich mee lijkt te dragen. Dat Valentijn dit verleden met zich meedraagt blijkt voornamelijk uit handelingen en situaties waarin hij verkeert, maar blijkt minder uit zijn gedrag. Reden voor het ontbreken van dit beschadigde gedrag is misschien wel dat Kamerling als acteur dit verleden nooit heeft gespeeld. In de terugblik uit het verleden van Valentijn wordt Valentijn namelijk gespeeld door een jongere acteur (Yoran Hensel). Alleen in de terugblik wordt Valentijn echt geconfronteerd met zijn agressieve kwade vader. Uiteraard had Kamerling dit verleden gespeeld door een andere acteur ook in zijn karakterisatie van de rol mee moeten nemen. Ook het seks-, drugs- en rock and roll-gedrag (als gevolg van Valentijns verleden) zit hem meer in de handelingen die Kamerling uitvoert zoals drugsgebruik, het uitgaansleven etc, dan dat hij die ook in zijn gewone handelen weet te leggen. Het zijn in het scenario geschreven handelingen, maar het is zaak voor Kamerling om deze ook op de een of andere manier in het personage te verwerken wanneer hij "normaal" doet.

Kamerling blinkt uit in het gewoon doen, zijn spel heeft iets naturels. Wanneer hij uitersten van zijn gedrag moet spelen, zoals emoties als boosheid, dronken zijn etc. krijgt het echter gauw iets geforceerds en iets onechts.

De rol van Kamerling is duidelijk en volledig uitgewerkt, het verhaal wordt dan ook vanuit zijn perspectief verteld. We zien ook wat Valentijn allemaal heeft meegemaakt, zoals de relatie die hij met zijn vader heeft gehad. Ook staat de komst van Mickey in zijn leven centraal. Mickey zorgt ervoor dat zijn leven verandert. Valentijn maakt duidelijk een ontwikkeling door als gevolg van de veranderingen in zijn leven. We zien Valentijn steeds volwassener worden. Aan het eind van de film is hij dan ook een volwassen man geworden en niet meer die onverantwoordelijke excentriekeling zoals aan het begin van de film. Kamerling wordt geholpen door het scenario om meerdere kanten van zijn personage te kunnen laten zien en een dimensionale acteerprestatie neer te zetten.

Mieke is een nogal eendimensionaal personage, omdat zij vooral uit en weinig ontvangt. Ook wordt haar gedrag onvoldoende gemotiveerd in het verhaal waardoor haar labiele, afwijkende gedrag nogal onbegrijpelijk wordt. We zouden het personage Mieke dan ook stereotiep kunnen noemen. Mieke's motivatie om Mickey te krijgen komt ook niet duidelijk naar voren in het verhaal, reden is dat ze het kind heeft gehouden om bij Valentijn te kunnen zijn omdat ze verliefd op hem is. Waar deze verliefdheid precies vandaan komt wordt niet goed duidelijk gemaakt. Wat Mieke mogelijk in het verleden voor Valentijn gevoeld heeft wordt onvoldoende in de terugblik uitgewerkt. Ook de eenmalige ontmoeting in de telefooncel is niet echt een goede reden voor haar verliefdheid. De onduidelijke uitwerking van Mieke in het verhaal verklaart ook zeer waarschijnlijk het eendimensionale spel van Wouterson. Wouterson krijgt ook onvoldoende spelmogelijkheden om haar gedrag te kunnen motiveren, haar alcohol gebruik is ook iets dat slechts zijdelings ter sprake komt.

In de volgende twee analyses worden de acteerprestaties van zowel Antonie Kamerling als van Loes Wouterson besproken. De nadruk ligt echter op de acteerprestaties van Antonie Kamerling.

Analyse scène 1 "De kleine blonde dood"

Inhoud: Mieke vertelt Valentijn dat hij vader wordt.

Voordat Valentijn Mieke opendoet komt hij net zijn bed uit, hij is dus nog wat slaperig. (No.3) Valentijn gaapt, tilt zijn hoofd op, ziet Loes en is verbaasd. Het aangezicht van Mieke is een stimulus waarop Kamerling verbaasd reageert. Deze verbazing brengt Kamerling goed tot uiting door bij het opendoen van de deur niet direct Mieke aan te kijken, maar eerst nog bezig is met wakker worden om vervolgens op te kijken wie er voor de deur staat en te reageren. De verbazing geeft hij subtiel weer (hij spert niet zijn ogen wijd open en deinst naar achteren) en duurt slechts een fractie van een seconde. Kamerling verliest de moeheid niet gedurende deze scène, in shot No.12 gaapt hij nog steeds.

(No.5) Kamerling laat meerdere reacties tegelijk zien (nuance). Dit valt vooral op te maken uit de manier waarop hij kijkt. Hij kijkt eerst Wouterson aan, vervolgens kijkt hij naar beneden, denkt, slaat ogen dicht, kijkt opzij, zegt "Eh", kijkt Wouterson weer aan met een blik van ergernis. Deze ergernis maakt Kamerling duidelijk door zijn mondhoeken iets naar achteren te trekken, het is niet zo dat Kamerling gezichten trekt om gevoelens te indiceren. Kamerlings manier van kijken kan als een gevolg gezien worden van het in de situatie staan. Kamerling lijkt de stimuli die aan zijn reactie ten grondslag liggen echt te voelen waardoor zijn reactie oprecht en spontaan is. Valentijn is eigenlijk niet erg blij haar te zien, tegelijkertijd wil hij haar niet voor het hoofd stoten en haar de toegang weigeren. Bovendien is hij nog niet helemaal wakker om de situatie goed in te schatten. De redenen waarom hij niet blij is Mieke weer te zien, is dat hij een naakte man in zijn bed heeft liggen en dat hij na dat ene slippertje met Mieke het daarbij graag had willen laten. De tekstuele reactie van Kamerling is ook niet gewoon "Nee", maar "Nee, nee, maar ehm". Door de stottering die hij maakt krijgt zijn reactie een spontane indruk.

(No.4) De shots die buiten, voor de voordeur, van Wouterson zijn gemaakt zijn naderhand nagesynchroniseerd. Deze nasynchronisatie kan een verstoring effect hebben tijdens de receptie van haar acteerprestaties. Mieke kijkt Valentijn met grote wijd opengesperde ogen aan, heeft haar wenkbrauwen opgetrokken en heeft een glimlach op haar gezicht. Wouterson houdt dit gezicht gedurende de scène lang hetzelfde, haar spel krijgt hierdoor iets eenzijdigs, alles vertelt ze met dezelfde hoeveelheid enthousiasme. Zeker in vergelijking tot Kamerling speelt Wouterson minimaal met haar gezicht. Kamerling laat veel in zijn gezicht zien waardoor we als publiek ook goed op de hoogte worden gebracht van wat er in zijn hoofd afspeelt. De nadruk in deze scène ligt dan ook niet echt op Mieke, maar op Valentijn. Het is voornamelijk zijn reactie die belangrijk is in deze scène. Mieke, zendt voornamelijk stimuli uit, ze weet wat ze Valentijn gaat zeggen. Valentijn ontvangt de stimuli, hij wordt overdonderd, voor hem is alles nog een verrassing. Dit in ogenschouw nemend wordt Wouterson's "eenzijdige" gedrag ook wel weer gerechtvaardigd.

(No.7) Mieke komt gewoon binnen, de mogelijkheid om haar weg te sturen lijkt in eerste instantie verkeken te zijn. Kamerling kijkt verbaasd en bij de nederlaag laat hij even zijn oogleden zakken en denkt een fractie van een seconde na om vervolgens weer met beiden benen in de situatie te staan en zich tot Mieke te richten. Kamerling is goed gefocust op Wouterson en haar gedrag, het weerhoudt hem er niet van ook te reageren op interne stimuli, Kamerling heeft zagezegd oog voor alle stimuli.

(No.8) Op Mieke's vraag: "die kant op?" geeft Kamerling niet direct antwoord, nog even weg gezonken in zijn gedachten zegt hij een beetje twijfelachtig "Ja". De overbruggingstijd voordat Kamerling reageert op de vraag van Wouterson is goed gespeeld. Hij hoort haar iets vragen en als directe reactie daarop hoor je hem denken door het geluid "eh", laat het dan even tot zich doordringen en zegt vervolgens "Ja". In het moment van denken wordt ook duidelijk dat hij haar daar eigenlijk liever niet wil hebben. Als redmiddel gooit hij gegeneerd in de strijd niet alleen te zijn. Hij lacht even en het is duidelijk dat hij zich niet op zijn gemak voelt.

Wanneer Wouterson zegt ook niet alleen te zijn, dan begrijpt Kamerling haar niet direct. Als reactie wil hij dan eigenlijk zeggen: "Wat bedoel je?," maar om er vanaf te zijn zegt hij: "Mooi". Kamerling weet goed

de gemengde gevoelens van Valentijn in zijn reacties te uiten. Je zou ze genuanceerd kunnen noemen, maar ze hebben ook veel weg van "expressive incoherence". Valentijn is beleefd tegenover Mieke, maar ondertussen wil hij haar eigenlijk weg hebben. Dit dubbele gevoel wordt ook goed duidelijk doordat hij soms met zijn hoofd bij andere zaken is (de naakte man in zijn bed) en dan slechts zijdelings notie neemt van wat Mieke hem allemaal te zeggen heeft.

(No.11) Wanneer Mieke een grappige opmerking over juffrouw Van Dalen maakt weet Wouterson hier geen enkele motivatie voor te vinden om deze opmerking te maken. Het is een oneliner die geen oorsprong vindt. Dat deze zin er zo klungelig en ongemotiveerd uitkomt komt voornamelijk door de montage. We zien de aanzet niet (het denkproces) die Wouterson maakt om even het verleden voor de geest te halen en om tot deze "gevatte" opmerking te komen. Het kan ook zijn dat Wouterson deze reactie nooit gespeeld heeft (react-before-you-speak-principe) waardoor het voor de editor niet interessant genoeg was om eerder naar haar over te schakelen. Dat deze zin geen betekenis krijgt, komt ook doordat het shot niet gevolgd wordt door een reactie van Valentijn, het lijkt alsof er hier iets tussenuit is geknipt dat er oorspronkelijk wel tussen had moeten zitten.

(No.14) De lach van Mieke nadat ze gezegd heeft dat ze zwanger is in shot No.13 is een reden voor Kamerling om met haar mee te lachen. Wanneer ze hem ook feliciteert, zie je Kamerling even nadenken (het kwartje valt, thought recognition) en vervolgens zakken zijn mondhoeken. Doordat Kamerling met Mieke meelachte, wordt de omschakeling die hij maakt des te groter en leuker om te zien. Vervolgens (No.16) zien we Kamerling Wouterson verstokt aankijken, hij kan het niet geloven.

(No.19) Valentijn is niet blij met deze kennisgeving van zijn toekomstig vaderschap, daarnaast heeft Mieke nu ook gezien dat Valentijn net de nacht heeft doorgebracht met een man. Aan Kamerlings gezicht kun je zien dat hij niet blij is, hij trekt zijn mondhoeken naar achter, slaat zijn ogen dicht, kijkt weg, kijkt naar beneden, kijkt op en houdt zijn mond open. Kamerling reageert in ieder geval niet overdreven op voor hem (Valentijn) extreme stimuli. (No.21) Pas als zijn poging is mislukt Mieke over te halen het kind te aborteren en zij hem bij de geboorte en opvoeding van het kind wil gaan betrekken, is dat een reden om goed boos te worden. In shot No.23 zien we Valentijn eerst nog even de auto achterna rennen om in shot No.24 kwaad te kijken, te schreeuwen, zijn hoofd heftig heen en weer te bewegen en met zijn armen de lucht in te zwaaien. Opvallend is dat woede bij Kamerling ook altijd duidelijk woede is, hij speelt het groot, maar het past bij het personage. Valentijn heeft nu eenmaal een opvliegend karakter, het is niet iemand die zich probeert te beheersen. Dat zijn woede zich snel ontwikkelt is logisch omdat de kans groot is dat hij een kind gaat krijgen waar hij echt niet blij mee is. De aanzet voor zijn woede geeft hij al na het horen van het slechte nieuws (No.16 en No.19), hij is dan zichtbaar geïrriteerd. Het is wel verrassend om te zien dat hij Mieke vervolgens vriendelijk met een lach op zijn gezicht benadert (No.21). Nadeel is echter dat de irritatie dan compleet verdwenen lijkt te zijn waardoor de emoties elkaar nogal staccato opvolgen.

Analyse scène 2 "De kleine blonde dood"

Inhoud: Valentijn komt langs op Mickey's verjaardag en komt er achter dat Mieke hem heeft geslagen.

Valentijn ondergaat in deze scène een wisseling van stemmingen. Hij komt aan bij Mieke met veel enthousiasme, hij kan niet wachten Mickey te zien. Zijn enthousiasme slaat om in teleurstelling als Mieke de deur open doet in plaats van Mickey. Valentijn krijgt wantrouwen als Mickey met het washandje voor zijn ogen voor het raam staat, zijn wantrouwen slaat vrij vlot over in boosheid als hij zijn conclusies trekt. Kamerling weet de overschakelingen vloeiend in elkaar over te laten lopen. Hij motiveert zijn schakelingen door externe stimuli op zich te laten inwerken. De reacties van Kamerling zijn spontaan doordat hij de stimuli iedere keer opnieuw "fris" op zich laat inwerken, als toeschouwer krijg je niet het idee dat zijn spel is ingestudeerd. Kamerling zet direct al in het eerste shot zijn enthousiasme neer door met vaart de trap op te lopen. (No.2) Wanneer hij de galerij oploopt zie je Valentijn vrolijk kijken. Aan zijn hele gedrag en mimiek kun je zien dat hij zin heeft om Mickey te zien en te verrassen. Kamerling focust zich ook direct op de voordeur van Mieke als hij de galerij komt oplopen. Wanneer hij heeft aangebeld, verschuilt hij zich een beetje achter de deurpost en houdt het cadeau, een teddybeer, voor de deur. Je ziet Kamerling goed luisteren en reageren op wat er achter de deur gebeurt. Kamerling richt zich ook op de plek van de deur

waar hij Mickey het eerst zal zien, als kijker verwacht je dan ook dat Mickey de deur open doet. Als er open wordt gedaan begint Valentijn te zingen en blijft hij gefixeerd op het punt waar hij Mickey verwacht te zien. Wanneer Mickey niet komt zegt hij geïrriteerd "Laat Mickey nou komen", als blijkt dat hij toch niet komt dan kijkt hij Mieke aan, Kamerling maakt een eerste omschakeling, hij is teleurgesteld, de lach verdwijnt van zijn gezicht. Als Mieke vertelt dat Mickey op bed ligt, is de teleurstelling definitief. Door tegenover Mieke een andere houding aan te nemen, zorgt dat voor verandering in de situatie die de scène spanning geeft. Kamerling stuurt ook de verwachtingen van het publiek heel erg een kant op door de indruk te geven dat Mickey open gaat doen. Het komt dan verrassend over als dit niet het geval blijkt te zijn.

In shot No.3 zien we Mieke het één zeggen en het ander voelen. Zij zegt: "Ja" op de vraag van Valentijn of Mickey ziek is, maar je kunt zien dat ze liegt (expressive incoherence). Dat ze liegt kun je goed zien aan haar gedrag, ze voelt zich ongemakkelijk, ze kan hem niet recht in de ogen kijken, kijkt even weg en naar beneden, daarnaast knippert ze ook meer met haar ogen.

(No.4) Wanneer Valentijn binnen wil komen houdt Mieke hem tegen. Ze gaat voor hem staan en houdt met haar handen de deurpost vast, om duidelijk te maken dat hij echt niet naar binnen mag komen. Ze duwt hem weg met haar rechterhand. Wouterson houdt zich nu nog erg in om Valentijn niets te laten vermoeden. Het duwtje dat ze geeft is ook niet hard. Voor het publiek is het desondanks al lang duidelijk dat ze iets te verbergen heeft. Wouterson bouwt de spanning goed op, waardoor de uitval naar Mickey toe door op het raam te slaan (No.9) een logisch gevolg is van haar gedrag in de voorgaande shots. Wouterson heeft duidelijk een actie uit te voeren, namelijk er voor zorgen dat Valentijn niet binnenkomt. Eerst probeert ze het vriendelijk door een smoes te bedenken vervolgens wordt ze bitser en gebruikt ze haar lichaam om Valentijn niet binnen te laten komen. Het duurt vrij lang voordat Valentijn iets gaat vermoeden, pas als Mieke op het raam slaat valt het kwartje. In shot No.10 zie je in de blik van Kamerling als hij naar Mieke omkijkt, dat hij het niet vertrouwt. (No.11) Mieke voelt zich betrap. Het enige dat ze nog kan doen is hem bars toespreken in de hoop dat het hem afschrikt. Ze vlucht ook zo snel mogelijk naar binnen. Valentijn achtervolgt Mieke naar binnen, een kleine worsteling vindt er bij de deur plaats. Kamerling kijkt Wouterson eerst strak aan voordat hij tot de conclusie komt dat ze Mickey heeft geslagen. Het is duidelijk een conclusie die hij in zijn hoofd trekt. Dat Valentijn denkt dat ze Mickey heeft geslagen vindt bij Kamerling ook echt een oorsprong.

De rollen worden nu omgedraaid. Valentijn is nu degene die boos is en Mieke ligt onder vuur. (No.13) Valentijn schreeuwt naar Mieke om een antwoord te krijgen op zijn vraag. Kamerling heeft er weer voor gekozen om de woede goed duidelijk te maken en niet subtieler te spelen door bijvoorbeeld net als in shot No.12 Mieke sissend met de kaken op elkaar toe te spreken. Kamerling is desondanks wel consequent in het uiten van emoties zoals boosheid, het zijn altijd uitspattingen. Het opvliegend karakter van Valentijn rechtvaardigt Kamerlings benadering. Kamerling bouwt de woede wel goed op door niet direct bij het eerste vermoeden in shot No.12 te gaan schreeuwen, maar te wachten tot shot No.13.

(No.14) Het geschreeuw van Valentijn moet Mieke overreden en is voor haar een aanleiding om toe te geven. Dat Mieke onder druk staat geeft Wouterson weer door te gaan stotteren. Twee keer begint ze een zin met "Ik" en vervolgens corrigeert zij haar zelf door "Het" en "Hij" te zeggen. Deze "verbeteringen" geven een beetje de indruk dat Wouterson ook niet goed haar tekst weet. De andere zinnen beginnen namelijk ook met ik en het kan zijn dat ze de zinnen door elkaar heeft gehaald. Haar gestuntel met woorden levert wel een goeie overgang op naar de reactie in shot No.16, ze slaat Valentijn op de borst. Doordat ze niet uit haar woorden komt is een fysieke reactie een logisch gevolg.

In de film is vaker te zien dat Wouterson worstelt met haar tekst. Ze maakt dan geen grove fouten, maar geeft wel de indruk dat ze niet goed haar tekst weet op te zeggen. De "fouten" die ze maakt speelt ze wel in haar rol waardoor niet echt de indruk wordt gewekt dat Wouterson als actrice faalt.

(No.17) Als Valentijn Mieke heeft aangehoord is zijn oordeel geveld, hij neemt Mickey mee naar huis; bij zo'n labiel mens kan hij niet blijven. In de blik van Kamerling zie je vooral interne woede, hij kijkt Mieke slechts strak aan, trekt geen extreem boos gezicht. Als Mieke in shot No.18 hem achterna loopt en naar binnen wil, is het een logisch gevolg dat Kamerling haar wegduwt. Van het wegduwen maakt Kamerling ook geen drama meer, zijn oordeel is immers al geveld. Kamerling heeft Valentijns boosheid vloeiend opgebouwd en breekt deze ook weer rustig af. In shot No.19 en No.20 is zijn boosheid echter wel heel erg afgekoeld, hij valt ineens in de rol van lieve en bezorgde pappa. In principe is zijn reactie wel logisch omdat Mickey toch geslagen is en hij moeilijk zijn frustraties op hem kan afvuren. De boosheid zit

hem nu vooral in de resoluutheid waarmee hij tegen Mickey zegt zijn verjaardag te gaan vieren en zijn spullen mee te nemen.

Conclusie acteerprestaties Antonie Kamerling:

Kamerling luistert goed en neemt de tijd om stimuli op zich in te laten werken (overbruggingstijd reactie). Kamerling wekt de indruk alsof hij de stimuli iedere keer voor het eerst tot zich neemt. Geenszins ontstaat de indruk dat zijn reacties ingestudeerd zijn, ze zijn spontaan. Kamerling's aandacht is goed gericht op zijn tegenspelers en heeft oog voor alle stimuli die ze uitzenden. Kamerling maakt van Valentijn een levendig personage, hij laat veel zien in zijn gezicht en maakt ook gebruik van zijn hele lichaam. In sommige situaties is hij erg goed in het aanbrengen van tegenstrijdige gevoelens in zijn reacties (nuance). Bewegingen worden niet geforceerd, maar kunnen juist gezien worden als een natuurlijk gevolg van het absorberen van stimuli. Kamerling is goed in staat om duidelijk te maken wat hij voelt, gevoelens worden zelden gespeeld. Soms heeft hij wel de neiging om bepaalde reacties zoals irritatie en boosheid erg duidelijk neer te zetten. Met betrekking tot de uiting van de uitersten van zijn emoties is hij weinig terughoudend, hij maakt niet echt gebruik van het "struggle-principe". Het is echter niet zo dat de uiting van "grote" emoties heel erg overdreven worden, ze passen goed bij het personage dat hij speelt. Kamerling heeft de neiging om een vrij abrupte omslag te maken in zijn emoties. In de eerste geanalyseerde scène slaat hij over van vrolijkheid in kwaadheid, in de tweede geanalyseerde scène van boosheid naar zorgzaam. De omslagen zijn echter niet van dien aard dat ze heel erg opvallend zijn. Kortom de acteerprestaties van Antonie Kamerling zijn overwegend naturel te noemen, zijn spel is subtiel, spontaan, oprecht en dimensionaal.

Conclusie acteerprestaties Loes Wouterson:

Allereerst moet vastgesteld worden dat het personage Mieke gek is. Niet met zekerheid kan worden vastgesteld of dit te danken is aan het scenario of dat het een keuze van Wouterson (en de regisseur) is geweest om Mieke zo te spelen. De gekheid van Mieke en de onvoldoende motivatie van haar gedrag in het scenario maken het moeilijk om conclusies te trekken over de acteerprestaties van Wouterson. We zullen hier onder toch een conclusie trekken, maar de reden voor de acteerprestaties van Wouterson zoals we die in deze film te zien krijgen ligt mogelijk dus ook bij andere factoren dan alleen bij de actrice zelf.

Wouterson heeft weinig oog voor de stimuli die Kamerling uitzendt, ze reageert nauwelijks op hem, het enige dat ze doet is hem aanstaren. De indruk ontstaat dat Wouterson haar tekst soms opzegt, ze kan dan niet de innerlijke stimulus vinden en weergeven om datgene wat ze zegt te motiveren. Als kijker krijgen we ook onvoldoende informatie van wat er zich in haar hoofd afspeelt. Haar reacties zijn ook overwegend eenduidig (geen nuance). Wouterson acteert nauwelijks met haar gezicht, het enige dat ze doet is haar wenkbrauwen omhoog trekken. Wouterson knippert in andere scènes uit de film veel met haar ogen, niet duidelijk is of dit een fysieke uiting is van haar kwetsbaarheid of dat ze haar oogleden gewoon niet onder controle heeft. Wouterson acteert niet groot, maar juist heel ingetogen, in dit opzicht is haar spel dan ook subtiel te noemen. Ook de emoties speelt Wouterson heel klein, vaak blijft haar verdriet beperkt tot natte ogen en een trilling in haar stem. Er is ook geen reden om te zeggen dat haar emoties niet gemeend zijn. Samenvattend zijn de acteerprestaties van Loes Wouterson niet dimensionaal en spontaan te noemen, maar wel subtiel en oprecht.

Montage

De scènes van de film bestaan uit veel shots. Gezien de omstandigheden in de eerste (geanalyseerde) scène kunnen we opmaken dat de acteurs nooit de hele actie in één keer gespeeld kunnen hebben. Zo speelt de scène zich af bij de deur, op het trappetje en de woonzaal. De montage van de film is dus een samenraapsel van verschillende soorten shots, die op verschillende plekken zijn opgenomen op verschillende momenten van de dag. De acteurs moeten over de vele shots één vloeiende acteerprestatie zien neer te zetten.

Kamerling's spel over de vele shots vormt een geheel, zijn spel sluit goed aan, het is een continue beweging. Hij grijpt bij wijze van spreken ieder shot aan om iets verder te groeien in een gemoedstoestand. Wouterson daarentegen lijkt voor ieder shot een aparte prestatie neer te zetten waardoor haar spel een staccato effect krijgt, het is geen vloeiende lijn. De montage van deze twee scènes laten zien dat de editor flink in de reële tijd heeft gesneden om zo vaart te creëren. In beide scènes volgen de shots elkaar soms in rap tempo op. Met name het moment bij de voordeur (in de eerste scène) zijn de kortdurende reactie shots (No.3, No.5 en No.7) van Kamerling direct achter de shots met Wouterson geplaatst. Duidelijk is in ieder geval dat de editor vaart heeft gecreëerd in de scènes. Dit heeft zeker ook invloed op de beeldvorming van de acteerprestaties van Kamerling en Wouterson, het spel krijgt een bepaalde snelheid, het zakt niet in. Misschien zakte het spel wel in toen de scène in reële tijd werd gespeeld, iets waar we niets over kunnen zeggen.

4.4.3 Advocaat van de Hanen (1996)

Regie: Gerrit van Elst

Scenario: Kittie Verrips en Gerrit van Elst

Camera: Lex Wertwijn

Met: Pierre Bokma, Margo Dames, Bepie Melissen, Johan Simons en Jaap Spijkers

Korte inhoud van de film:

Advocaat Ernst Quispel (Pierre Bokma) zuipt zich eens in het jaar helemaal lam om "het echte leven weer te kunnen voelen." Tijdens de derde dag van de drie dagen durende kroegentocht raakt Ernst verzeild in een ME charge. De ME probeert een groep punkers uiteen te drijven na de ontruiming van een krakerspand. Ernst raakt hierin verzeild wanneer hij een oude man de menigte in ziet lopen en hij deze probeert te helpen. Ernst wordt hierdoor opgepakt en naar het politiebureau gebracht; hem wordt openbare dronkenschap ten laste gelegd. Vanuit zijn politiecel is hij getuige van het overlijden van de punker Killian Noppen. Het lijkt erop dat de politie Killian heeft vermoord. Wanneer Ernst de volgende dag weer aan het werk gaat, vragen uitgerekend de ouders van Killian hem om juridische hulp. Het meisje (ook een punker) waarmee Ernst in de tweede nacht van de kroegentocht mee naar huis was gegaan heeft de ouders zijn naam gegeven. De ouders van Killian verdenken de politie ervan hun kind te hebben vermoord. Ernst vertelt de ouders niet wat hij vanuit de politiecel gezien heeft, maar staat hen desondanks wel bij. Ernst gaat met vader naar de lijkschouwer en doet een poging bij de rechter om het lijk opnieuw te laten onderzoeken. Na de begrafenis van Killian Noppen komt Ernst de punker tegen die tijdens zijn gevangenschap tegenover de politiecel van hem zat. Deze punker vergezeld van het punker meisje, weet dat Ernst zou kunnen getuigen over de doodsoorzaak van Killian. Deze twee punkers achtervolgen hem dan ook en bellen hem op om te zeggen dat hij moet getuigen. Wanneer ze dreigen de baby te ontvoeren legt Ernst een verklaring af over wat hij vanuit de politiecel gezien heeft. Ernst wordt desondanks wel geschorst omdat hij deze informatie al die tijd heeft achtergehouden. Toch weet hij uiteindelijk de dader aan te wijzen, het is de oude man die hij eerder tijdens de ME charge probeerde te helpen. Hij vindt het bewijsmateriaal op de videofilm van zijn vriend Frank (Jaap Spijkers) die de ME charge heeft gefilmd.

Door de film heen zien we ook flashbacks met fragmenten uit het verleden van Ernst en zijn vrouw Zwanet (Margo Dames). Zo zien we de eerste ontmoeting tussen hem en Zwanet. Er is ook een fragment waarin Zwanet hem vertelt dat ze is aangerand. Ernst heeft Zwanet daarin nooit serieus genomen, we zien dan ook met regelmaat een fragment herhaald worden dat steeds duidelijker wordt. In dit fragment vertelt hij haar dat ze een slechte ervaring het beste direct kan overdoen door een goede ervaring ofwel met hem naar bed gaan. Aan het eind van de film wordt duidelijk dat ze echt verkracht blijkt te zijn. Dit verklaart ook de verhouding die Zwanet en Ernst in het dagelijkse leven hebben. Zwanet voelt een diepe haat voor Ernst en Ernst besteed weinig aandacht aan haar. Dit is dan ook de reden voor Zwanet om een relatie te beginnen met Frank, de beste vriend van Ernst.

Door zichzelf in de goot te drinken is Ernst er achter gekomen dat niet alles namaak (lucht) is, maar dat Zwanet wel echt is, iets dat hij was vergeten. Hij wordt dan ook weer verliefd op haar. De klap komt dan ook hard aan als Ernst er achter komt, tijdens het bekijken van de videofilm in het appartement van Frank, dat Zwanet een verhouding heeft met Frank. Ernst heeft verloren, hij is zijn vrouw en baan kwijt. Hij besluit zich dan ook weer volledig toe te leggen op waarmee hij in de film is begonnen, alcohol drinken en heel erg dronken worden.

Enkele algemene opmerkingen over de acteerprestaties van Pierre Bokma in "Advocaat van de Hanen" en over de film in zijn geheel:

Allereerst moet worden vastgesteld dat het personage Ernst Quispel geen gemakkelijke rol voor Pierre Bokma (of iedere andere acteur) is geweest om te spelen. Ernst Quispel is een egoïstisch personage die vooral begaan is met zijn eigen lot. Het is iemand die verdrinkt in zelfmedelijden en die naar een clichématig middel grijpt als alcohol gebruik om zijn zorgen te kunnen vergeten. Het problematische van het verhaal (scenario) is dat de redenen voor zijn zelf beklag niet erg indrukwekkend zijn. Zo voert Ernst als redenen aan voor zijn overmatige alcohol gebruik: afgestompte verwachtingen, dat hij blasé is, een teveel aan niets, hij kan alles krijgen, maar niets bevalt hem, niets meer is zoals het zou moeten zijn en hij wil het echte leven kunnen voelen. Afgezien van de motivatie van Ernst, voor de staat waarin hij verkeert, vecht het personage er niet tegen, maar gaat hij er juist in mee. In scenario termen: er zijn geen "conflicten" en er worden geen "hindernissen" genomen.

Voor een derde deel van de film is het personage Ernst dronken, de eerste 25 minuten, de laatste vijf minuten en midden in de film ook nog een keer. De film laat het overmatige alcohol gebruik van Ernst op een platvloerse manier zien. Het enige dat we te zien krijgen is een man die met dubbele tong niets zeggende monologen houdt, zwalkend over straat loopt en op zijn gat valt. De vraag is of Bokma te verwijten valt dat hij het dronken zijn enigszins overdreven speelt omdat het Personage Ernst ook echt veel drinkt. Er vindt in de film ook nauwelijks een ontwikkeling plaats van nuchter naar ladder zat. In die zin oogt de acteerprestatie van Bokma erg teatraal en overdreven, maar als iemand ladder zat is ziet dat er ook ongeveer zo uit. Gedurende de dronkenschap krijgt Bokma ook weinig middelen aangereikt om meer te kunnen laten zien van het personage dan alleen dronken te zijn.

Ondanks bovenstaande opmerkingen over het scenario wordt Bokma op een andere manier in staat gesteld om een dimensionaal personage neer te kunnen zetten. Zo is er de gespannen relatie tussen Ernst en zijn vrouw en de worsteling van Ernst met het wel of niet vertellen van wat hij op het politiebureau gezien heeft. De relatie verhaallijn in de film speelt zich af op twee niveaus, het heden en verleden. De gespannen relatie die men in het heden heeft wordt min of meer verklaard door de verhaallijn in het verleden (te zien in de flashbacks). De spanning tussen Ernst en Zwanet is goed voelbaar. Dit is voornamelijk te danken aan het acteer spel van Margo Dames die duidelijk een bepaald gedrag acteert tijdens de aanwezigheid van Ernst.

De ontwikkeling die Ernst doormaakt in de relatie is erg plotseling. In eerste instantie heeft hij nauwelijks enige aandacht voor Zwanet, waarna er ineens na een ruzie tussen beiden (aan het eind van de film) een omslag plaats vindt en hij verliefd wordt op haar. Het personage Ernst lijkt dan compleet veranderd te zijn, hij kan zijn ogen niet meer van Zwanet afhouden en straalt van geluk. Wanneer hij echter weer teleurgesteld wordt zijn we weer terug bij af, de oude vertrouwde Ernst. De ontwikkeling die Ernst doormaakt in de relationele sfeer heeft Bokma niet vloeiend kunnen spelen. De oorzaak hiervoor is ook weer in het scenario terug te vinden. Bokma valt van de ene situatie plotseling in de andere, waardoor de omslag momenten in zijn gedrag ook nogal plotseling zijn. Als kijker krijgen we bijvoorbeeld niet te zien het eerste moment dat Ernst weer verliefd wordt op Zwanet, maar die verliefdheid is er gewoon ineens.

De meest duidelijke en evenwichtige ontwikkeling maakt Ernst door op het gebied van de worsteling met zijn geweten. Moet hij vertellen wat hij op het politiebureau gezien heeft en daarmee zijn baan riskeren of moet hij het voor zich houden. Met name deze worsteling heeft Bokma in staat gesteld om tegenstrijdige gevoelens te spelen, waardoor zijn reacties meerdere dimensies (nuance) hebben gekregen. De confrontatie met het punker meisje en haar vriend en de dreigementen die zij uiten zetten Ernst steeds meer onder druk waardoor Bokma kan groeien in die worsteling. Wat betreft deze verhaallijn is er wel duidelijk een conflict

en moet er iets overwonnen worden.

Samenvattend heeft Bokma van het personage Ernst geen organisch geheel weten te maken. Dit is zeer waarschijnlijk te danken aan het scenario dat te veel wil vertellen, te veel verhaallijnen lopen door elkaar heen waardoor de film de indruk wekt van de hak op de tak te springen.

De nadruk in de volgende twee analyses ligt op de acteerprestaties van Pierre Bokma.

Analyse scène 1 "Advocaat van de Hanen"

Inhoud: Ernst Quispel spreekt weer met zijn vrouw, in de badkamer, na een drie dagen lange kroegentocht (inclusief betrokken te zijn geweest bij een ME charge en een opsluiting op het politiebureau).

(No.1) Ernst heeft een vermoeiende tijd achter de rug. Hij heeft weinig slaap gehad en heeft veel gedronken. In bad trekt Bokma dan ook een vermoeid en sloom gezicht. Bokma laat alles hangen. Zijn mondhoeken. Zijn oogleden vallen voortdurend dicht en als hij ze open probeert te doen lijken ze van lood. Daarnaast is Ernst verveeld en lamlendig. Uit verveling speelt hij met zijn handen. Goed is dat Bokma er voor gekozen heeft zijn handen op borst hoogte te houden zodat ze goed in beeld komen, wanneer hij deze langs zijn lichaam had neergelegd waren ze niet zichtbaar geweest in de medium-close-up. Het nadeel van deze houding is wel dat het iets krampachtigs heeft. Het voordeel van deze houding is dat hij zijn handen in het spel kan betrekken, zijn verveeldheid en lamlendigheid geeft hij ook weer, in wat hij met zijn handen doet: het zijn niets zeggende bewegingen uit verveling.

(No.2) Zwanet's gemoedstoestand is bij binnenkomst direct duidelijk, ze is boos en geïrriteerd. Dames laat dit goed zien in haar gezicht en houding. Ze leunt even tegen de deurpost, kijkt Ernst aan en trekt vervolgens haar mondhoeken naar achteren. De manier waarop zij de broek van Ernst pakt is ferm en strak, aan de handeling kan je ook zien dat ze boos is. Dames maakt zo gezegd gebruik van rekwisieten om haar emoties in te weerspiegelen. Dames maakt haar boosheid niet groot, ze onderdrukt deze ook enigszins (struggle). Juist haar afstandelijke koele gedrag maakt haar boosheid zo tergend.

(No.3) Ernst kan zijn ogen nog maar moeilijk openhouden, zijn oogleden zijn enorm zwaar, hij kan zijn ogen slechts voor de helft openhouden. Bokma wacht tot Zwanet is uit gesproken, hij laat wat Zwanet net gezegd heeft door zijn fysieke toestand wat langer op zich in werken en zijn reactie duurt ook wat langer dan normaal. Voordat hij reageert kijkt hij ook eerst een tijdje naar zijn buik, kijkt op en zegt verveeld en mompelend "Ja". Uit verveeldheid speelt Ernst ook weer meer dan in het eerste shot met zijn handen. Het is niet zo dat zijn handen afleiden, maar die benadrukken juist zijn verveeldheid. Bokma voert deze beweging dan ook niet uit zonder een reden, maar vindt hiervoor een interne oorsprong (stimulus), het is een logische handeling vanuit zijn gemoedstoestand. Bokma zegt zijn zin met een pauze, na de tekst "terwijl water toch vergroot" last hij een pauze in, hij kijkt daarbij Zwanet aan en trekt zijn wenkbrauwen omhoog en grijnst, vervolgens praat hij verder. Door zijn mimiek geeft hij betekenis aan de betekenisloze zin. Deze zin krijgt betekenis door hoe Bokma hem zegt. Je krijgt de indruk bij Bokma dat hij zich ook echt zo voelt als Ernst. Hij lijkt het echt te ondergaan, zijn tekst komt er ook spontaan uit en geeft niet de indruk ingestudeerd te zijn. Bokma vindt de stimuli en motivatie om dingen te zeggen en te doen. Opvallend daarbij is dat Bokma deze stimuli voornamelijk in zichzelf lijkt te vinden (intern) en niet zozeer buiten zichzelf door andere factoren zoals zijn tegenspeelster (extern).

(No.5) Wanneer Zwanet Ernst een vraag heeft gesteld zie je hem een tijd lang denken. Uit de vraag van Zwanet kun je ook opmaken dat ze ergens op lijkt te doelen alsof ze hem doorheeft. Doordat Bokma dan eerst even naar beneden kijkt, haar dus niet aan kijkt en zijn tekst zegt, lijkt het op een soort van liegen, maar het is geen liegen omdat zijn antwoord ook weer niets zeggend is, het is geen "Ja" of "Nee". In het moment van denken zie je bij Bokma de voorafgaande paar dagen in zijn hoofd de revue passeren. Bokma slaat zijn handen ineen en wrijft ermee. We zouden het een handeling kunnen noemen die zijn gedrag weerspiegelt, door zijn handen ineen te slaan zou je kunnen zeggen dat hij informatie die hij voor haar achterhoudt stevig vasthoudt. Bokma's reacties zou je genuanceerd kunnen noemen omdat ze nooit eenduidig

zijn, er speelt meer mee dan wat hij zegt. In principe zegt Ernst ook niet echt iets zinnigs waardoor Bokma daar een eigen invulling aan kan geven.

(No.6) Na het antwoord van Ernst knikt Zwanet een aantal maal van "Ja, ja, het zal wel". Het is een reactie die goed bij haar boosheid past. Zwanet is niet echt geïnteresseerd in wat Ernst te vertellen heeft, ze heeft al lang haar conclusie getrokken. Haar onderdrukte gevoelens komen nu ook eindelijk naar boven, al geeft ze daar maar bescheiden een uiting aan. Nog met een krampachtig getrokken vriendelijk gezicht pakt ze een handdoek waarna haar gezicht verandert in boosheid en ze zo hard mogelijk de handdoek op Ernst gooit. Het is even een uiting van haar boosheid die ze direct herstelt in shot No.8, maar het is niet verdwenen, het blijft aanwezig.

(No.9) De schrikreactie heeft Ernst wel wakker gemaakt, hij is nu alerter, zijn ogen zijn ook wijder open. Desondanks zijn de verschijnselen van zijn verminderde fysieke toestand nog wel aanwezig. Ernst richt zich nu meer op Zwanet en gooit de lamlendigheid even van zich af. Hij probeert het goed te praten. Bokma's stem gaat ook omhoog.

(No.10) Dames vervalt weer in dezelfde koele houding, ze kijkt Ernst aan, maar neemt nauwelijks weer notie van wat hij heeft gezegd. Ze sluit ook even haar ogen een moment waarop ze denkt: "Ja hoor het is goed met jou". Vervolgens kijkt ze even weg, neemt een diepe zucht en kijkt Ernst weer aan, ze zegt haar tekst koel. Met de koele houding die Dames speelt maakt dat de spanning om te snijden is in de scène. Het is niet duidelijk wat er precies tussen deze twee personages aan de hand is, maar dat er iets speelt is duidelijk. Zwanet bevindt zich ook in een toestand dat ze Ernst ieder moment kan aanvliegen, maar dit nog niet doet.

(No.13) Als Zwanet de beweging met haar vinger heeft gemaakt kijkt Ernst haar vragend aan "Wat bedoelt ze nou". Ernst kijkt vervolgens met zijn ogen naar zijn voorhoofd waarop hij een moment weer even nadent, zucht en ongeïnteresseerd zegt dat hij zich gestoten heeft, kijkt daarna met een moeilijk gezicht of het Zwanet's goedkeuring krijgt. Bokma geeft direct daar overheen een komisch excuus dat hij kippig begint te worden, hij kijkt scheel en met zijn handen beeldt hij de woorden uit.

Analyse scène 2 "Advocaat van de Hanen"

Inhoud: De ouders van de vermoorde punker (Killian Noppen) vragen Ernst om hen juridisch bij te staan.

In deze scène zien we Bokma een andere houding spelen in vergelijking tot de voorgaande scènes die we van hem gezien hebben. Op kantoor neemt hij namelijk een professionele, zakelijke houding aan. Dit is Ernst zijn eerste werkdag na de drie roerige dagen, je kunt dan ook aan hem zien dat hij er nog niet helemaal met zijn hoofd bij is. In shot No.2 zie je dat Ernst is afgeleid, hij had immers ook nog niet gerekend op een afspraak. Ernst stelt zijn vraag een beetje ongeïnteresseerd. Ondertussen is hij bezig met het ontknopen van zijn jasje en kijkt hij op zijn horloge.

(No.4) Als Pa Noppen zegt dat zijn zoon dood is kijkt Ernst ze een tijdje aan, sluit zijn ogen en zegt "Oh" en kijkt vervolgens even vluchtig met zijn ogen naar beide ouders. Na zijn deelneming te hebben betuigd en een gebaar te hebben gemaakt dat ze kunnen gaan zitten, steekt hij zijn tong tussen zijn lippen iets naar buiten en kijkt hij weer even vluchtig naar de ouders. Aan Bokma is te zien dat er zich iets in zijn hoofd afspeelt, het begint bij Ernst te dagen dat deze zaak wellicht gaat om wat hij op het politiebureau heeft gezien. We zouden wat Bokma doormaakt een vorm van "realization" kunnen noemen; deze is echter wel heel subtiel. Als kijker kunnen we nog niet precies het verband leggen tussen de ouders en wat Bokma heeft meegemaakt op het politiebureau. Pas in de scène na deze scène komen we meer te weten. Bokma maakt echter wel goed duidelijk dat er iets niet in de haak is. Hij wordt steeds afstandelijker, wil het gesprek beëindigen en af en toe is hij iets nerveus. In shot No.6 zien we dat Ernst de ouders niet vriendelijker en niet met meer begrip benadert (ze hebben tenslotte net hun kind verloren), maar juist nog zakelijker en afstandelijker wordt. Het gedrag van Ernst wordt hierdoor vreemd.

Uit de acteerprestaties van Bokma in deze scène kunnen we zien dat hij eerst reageert alvorens hij spreekt. Zijn stomme reacties hebben over het algemeen meer betrekking op wat er zich in zijn hoofd afspeelt dan op externe factoren. Het is van belang dat Bokma naast de tekst ook deze reacties speelt omdat

ze een eerste indicatie geven van wat hij heeft meegemaakt op het politiebureau. Dat ze in eerste instantie geen betekenis lijken te hebben komt voornamelijk door de montage, pas na deze scène zien we de scène waarin hij Killian dood heeft zien gaan. De blikken die Ernst nu wel speelt krijgen meer betekenis wanneer de scènes chronologisch achter elkaar gemonteerd zouden worden.

In shot No.8 kunnen we wel een reactie van Bokma plaatsen omdat het publiek van voldoende informatie is voorzien. Wanneer vader Noppen het heeft over een meisje met geel en wit haar moet er een lampje gaan branden bij Bokma. Ernst heeft haar namelijk een dag daarvoor ontmoet en is met haar mee naar huis gegaan. Aan Bokma's blik zie je de herkenning, daarnaast zie je hem de linkse handen leggen tussen de verschillende informatie en zie je hem nadenken over wat hij moet zeggen. De conclusie is duidelijk, hij wil niets met deze zaak te maken hebben en het is nu zaak deze mensen zijn kantoor uit te krijgen. We kunnen goed zien dat Bokma de informatie op zich in laat werken alvorens hij reageert, sterker is nog dat we hem ook zien nadenken over wat hij gaat zeggen. Het is dus niet zo dat hij tijdens de pauzes die hij neemt niet speelt, hij speelt juist wel door te denken en dit zichtbaar te maken. De tekst die Bokma uitspreekt lijkt zo een oorsprong te vinden.

In shot No. 10 krijgt Ernst een foto van Killian te zien, de jongen die hij dood heeft zien gaan. Op de vraag van moeder Noppen of hij hem kent zegt hij "Nee". Ook nu weer kunnen we naderhand zeggen dat Bokma twee signalen uitzendt, een van herkenning en een van liegen. Hij zegt "Nee", maar het is "Ja". Bokma's reactie is heel subtiel. Uit desinteresse bekijkt hij de foto nauwelijks en de wijze waarop hij "Nee" zegt (op een hoge toon) kan het publiek wel vermoedens krijgen. Het gedrag daarentegen ontwikkelt Bokma wel duidelijker, hij wordt steeds geïrriteerder en ook een beetje zenuwachtiger. In shot No.12 kijkt hij de ouders schichtig aan. In shot No.14 raffelt Ernst het gesprek af. De zin zegt hij nog even snel en ongeïnteresseerd om vervolgens snel op te staan en vader Noppen te gebaren weer weg te gaan; hij kijkt de ouders ook niet meer aan. (No.18) Als de ouders geen aanstalten maken om te gaan, geeft Ernst het op en gaat hij weer zitten. (No.22 en 22) Hij begint voor zich uit te staren om een denkproces in gang te zetten over wat er toen op het politiebureau is gebeurd. De muziek in de scène zorgt voor een overgang naar de flashback.

(No.11) Met name Moeder Noppen gespeeld door Beppie Melissen uit haar verdriet erg groot en duidelijk, het personage krijgt hierdoor iets eindimensionaals. Melissen uit het verdriet van Moeder Noppen erg clichématig met een huilstem, een zakdoekje in haar hand en een huilgezicht. In shot No.19 doet ze zelfs alsof ze een traan wegveegt. De emotie die Melissen speelt zouden we niet echt kunnen noemen. In andere scènes van de film speelt Melissen net zo. Johan Simon's (vader Noppen) acteerprestatie getuigt ook niet van subtiliteit, afgezien van het feit dat hij schreeuwt maakt hij zijn boosheid duidelijk door zijn vuisten te ballen. Daarnaast haalt Simons in shot No.11 wel heel erg geforceerd en ongemotiveerd zijn vuisten onder de tafel vandaan. Je ziet hem er ook bij denken dat hij zijn vuisten op tafel moet leggen.

Opvallend is ook dat Simons en Melissen erg weinig aandacht hebben voor de stimuli die Bokma uitzendt. Hun spel wordt op deze manier wel heel erg een eenrichtingsverkeer. Op deze manier ontstaat er niet echt een interactie tussen de twee partijen, er is geen sprake van een actie-reactie patroon. Reden hiervoor ligt ook wel in de tekst, de ouders spuwen uit wat hun dwars zit terwijl Ernst tekenen geeft het gesprek helemaal niet te willen aangaan, op deze manier sluiten ze zich voor elkaars signalen af, er is geen ruimte voor een dialoog.

Conclusie acteerprestaties Pierre Bokma:

Bokma is een acteur die vooral acteert vanuit zichzelf. Hij lijkt vooral interne stimuli aan te grijpen om op te kunnen reageren zoals denkprocessen, fysieke staat waarin hij verkeert, etc. Op zich levert dat interessant spel op, maar het heeft iets egocentrisch. Doordat Bokma onvoldoende externe stimuli aangrijpt om mee te spelen komt er nauwelijks een dialoog met zijn tegenspelers tot stand. De oorzaak hiervoor lijkt in eerste instantie in het verhaal te zitten. Maar ook tijdens de verliefdheid van Ernst, wanneer hij meer gericht is op Zwanet, lijkt Bokma ook dan niet echt te reageren op de stimuli die Dames uitzendt. Afgezien van de scènes waarin het personage Ernst dronken is, is het acteespel van Bokma overwegend natureel te noemen. Zijn spel is oprecht omdat hij duidelijke (innerlijke) motivaties vindt om te spreken of dingen te doen. Zijn spel is spontaan omdat hij het aanspreken van deze motivaties (het denkproces) goed zichtbaar weet te

maken. Bokma's spel is subtiel te noemen omdat hij zelden reacties overdrijft. De tegenstrijdige gevoelens die hij dikwijls moet spelen maakt hij niet te groot. Een enkele keer speelt hij wel erg groot (zoals de ruzie die hij met Dames heeft), maar is dit gezien de situatie deels te rechtvaardigen. Doordat Bokma zoals gezegd weinig oog heeft voor externe stimuli (hij luistert ook niet goed) brengt hij onvoldoende dimensies aan in zijn spel. De nuance die hij aanbrengt in zijn reacties compenseert dit enigszins.

Montage

De montage van de scènes is zo dat we de gehele actie in reële tijd te zien krijgen. Er ontstaat niet de indruk dat het ritme van de scènes (en dus ook de acteerprestaties) heel erg gemanipuleerd is door stukjes film weg te laten of toe te voegen. De cameravoering en blocking is duidelijk en simpel. De acteur kan in de meeste scènes vaak de actie in één keer uitvoeren, zoals Bokma in bad of achter zijn bureau. De montage bestaat vaak uit de wisseling tussen twee verschillende shots zodat ook het spel van de acteurs zich in een vloeiende lijn ontwikkelt. De montage van de shots is zo dat er regelmatig overgeschakeld wordt naar de tegen-speler voordat de één is uitgesproken. Bokma neemt de tijd om ook voornamelijk non-verbaal te reageren waardoor in deze vroegtijdige overschakelingen altijd wel wat te zien is (react-before-you-speak-principe). De camera bevindt zich overwegend op een geringe afstand van de acteurs (medium[close]), maar is zelden echt dichtbij (close-up). Het spelen met de gezichten en de handelingen die de acteurs uitvoeren zijn conform het beeldkader. Samenvattend, de montage lijkt niet de beeldvorming van de acteerprestaties te beïnvloeden.

4.4.4 De Poolse bruid (1998)

Regie: Karim Traïdia

Scenario: Kees van der Hulst, bewerkt door Karim Traïdia

Camera: Jaques Laureys

Met: Jaap Spijkers en Monic Hendrickx

Korte inhoud van de film:

Op een dag valt Anna (Monic Hendrickx), een Poolse vrouw, neer voor de voeten van Henk (Jaap Spijkers). Henk is agrariër die geheel zelfstandig een boerenbedrijf runt. Anna is ernstig toegetakeld en verslapt. Henk ontfermt zich over Anna, hij zet haar onder de douche en legt haar in bed. Tijdens de nacht heeft Anna een nachtmerrie over haar verkrachting door haar pooier. Als het beter met Anna gaat neemt ze de huishoudelijke taken op zich, ze wordt hiervoor door Henk betaald. Wanneer de pooier van Anna (de man uit haar nachtmerrie) langs komt op het erf van Henk om te vragen of hij haar heeft gezien, kiest hij er voor om niets te zeggen. Anna gaat zich steeds meer thuis voelen op de boerderij en wordt ook steeds vrijer in de wijze waarop ze met Henk omgaat. Ze gaat Henk zelfs een beetje opvoeden, ze vindt dat Henk moet eten met mes en vork, op tijd moet gaan douchen, bidden, etc. Bij tijd en wijlen ergert hij zich hieraan, maar gaandeweg kan hij haar aanwezigheid steeds beter waarderen. Steeds meer dingen gaan ze samen doen, zoals winkelen, spelletjes spelen, etc. Henk komt ook steeds losser, hij begint over zijn familie te vertellen, geeft haar cadeautjes en zo nu en dan stoeien ze met elkaar. Als alles koek en ei lijkt tussen de twee krijgt Henk weer bezoek van de pooier van Anna die in gezelschap is van een oudere heer. Ze willen geld zien voor geleden schade nu Anna niet voor ze heeft kunnen werken. De volgende dag komen de twee heren weer langs, ze schieten de hond dood en slaan Henk neer omdat hij niet kan betalen. Dezelfde avond stapt Anna bij Henk in bed. Wanneer de twee heren de volgende dag weer langs komen, schiet Henk de oudere heer direct neer met zijn geweer. De pooier wordt door Anna met een bijl doodgeslagen op het moment dat die Henk dreigt neer te schieten. Henk en Anna vliegen elkaar in de armen wat uitmondt in een vrijpartij. Henk begraaft de lijken en brengt de auto weg waarin de twee heren zijn gekomen. Na deze

heftige gebeurtenis verlaat Anna Henk om na enkele maanden (tijdens de oogst) terug te keren met haar dochtertje.

Enkele algemene opmerkingen over de acteerprestaties van Jaap Spijkers en Monic Hendrickx in "De Poolse bruid" en over de film in zijn geheel:

Henk maakt een grote ontwikkeling door in de film. Aan het begin van de film is Henk iemand die met weinig tevreden is. Een bakje vla met hagel behoort tot de hoogtepunten. Henk hoeft verder met niemand rekening te houden behalve met zichzelf. Hij worstelt echter wel met een groot probleem, hij probeert een lening van de bank te krijgen om het bedrijf dat al jaren lang in handen is van de familie te behouden. Wanneer Anna bij hem intrekt verandert dat zijn leven radicaal. Hij is niet langer alleen, hij moet zijn leefpatroon aanpassen en bovenal wordt hij ook nog eens opgezadeld met de problemen die Anna heeft meegenomen. Daarentegen zorgt Anna ook voor positieve verandering in zijn leven, hij gaat (weer) van iemand houden. Anna is ook een positieve tegenhanger van de problemen die Henk heeft met de bank. Door de aanwezigheid van Anna wordt Henk gaandeweg charmanter en gaat hij ook emoties tonen. Spijkers verliest, door de ontwikkeling die Henk doormaakt, niet de basis die aan het personage ten grondslag ligt. Henk blijft een nuchtere, stugge Groningse boer. De uitingen van gevoelens, zoals affectie, krijgen daardoor iets onbeholpens. Door deze sterke basis kunnen we vaststellen dat Spijkers een coherent personage heeft neergezet.

De ontwikkeling die Henk doormaakt heeft Spijkers mooi vloeiend gespeeld. Spijkers maakt geen grote omschakelingen, maar we zien hem stukje bij beetje veranderen.

Henk's gevoel over de aanwezigheid van Anna is tweeslachtig te noemen. Bij tijd en wijlen ergert hij zich dood aan haar aanwezigheid, dan forceert ze te veel naar zijn mening de verandering van zijn gedrag (zoals het moeten douchen en bidden). Tijdens deze momenten valt hij even uit naar haar. Met name dit gegeven maakt van Henk een echt mens, de acceptatie van Anna hoeft niet ineens goed te zijn, maar heeft ook zo zijn minpunten. Het is niet zo dat Spijkers deze tweeslachtigheid alleen laat zien door handelingen, maar weet deze ook goed in zijn gedrag te laten zien, de manier waarop hij naar Anna kijkt, haar aanspreekt, etc.

Anna maakt ook een grote ontwikkeling door. Als mishandelde en getormenteerde vrouw komt ze bij Henk op de boerderij, waar ze langzaam herstelt tot een schuchter en bedeesd meisje om vervolgens zich steeds meer op haar gemak te gaan voelen en brutaal gedrag te gaan vertonen. Hendrickx speelt net als Spijkers deze ontwikkeling ook in een vloeiende beweging. Hendrickx heeft voor Anna een goede basis neergezet. Te allen tijde is duidelijk dat er zich iets in haar verleden heeft afgespeeld dat haar blijft achtervolgen. Ook haar verlangen om haar dochter te zien komt goed tot uiting in haar gedrag. Hendrickx heeft net als Spijkers ook van haar rol een organisch geheel weten te maken.

Omdat beide personages weinig tekst uitspreken is het van essentieel belang dat het acteren fysiek goed tot uiting komt. Beiden zijn goed in staat om met blikken, lichaamshoudingen, etc. duidelijk te maken wat ze voelen. Geenszins worden er bewegingen geforceerd, maar kunnen ze juist gezien worden als een natuurlijk gevolg van in de situatie staan. Zowel Spijkers als Hendrickx zijn zo één met het personage, de situatie en omgeving waarin ze verkeren waardoor de acteerprestaties haast niet meer als zodanig te herkennen zijn.

Fysiek geeft Spijkers Henk ten tijde van spanningen en woede een zware ademhaling mee die met regelmaat hoorbaar wordt. Hij is daar erg consequent in. Ook heeft hij Henk een fysieke houding meegegeven door de schouders een beetje naar voren te krommen. Henk is een Groninger en Spijkers geeft hem dan ook een Gronings accent, er is geen aanleiding om te zeggen dat hij dit accent forceert. Hij kan er goed mee uit de voeten. Anna spreekt in gebrekkig Nederlands. Voor Hendrickx moet het extra moeilijk zijn geweest om de vertalingen (van het Pools naar het Nederlands) in haar hoofd zichtbaar te maken aan het publiek. Hendrickx is hier desondanks goed in geslaagd, als kijker krijgen we de indruk dat ze echt uit Polen komt. Het proces dat ze verstaanbaar Nederlands spreekt is wel enigszins versneld in de film, maar is te rechtvaardigen doordat ze een woordenboekje heeft gehad van Henk en dat ze als intelligente vrouw de taal snel onder de knie kan hebben.

In de volgende twee analyses worden de acteerpresetaties van zowel Jaap Spijkers als van Monique Hendrickx besproken.

Analyse scène 1 "Poolse Bruid"

Inhoud: Henk mag voor het eerst van Anna's kookkunsten genieten.

(No.1) Henk komt binnen in een voor hem nieuwe (vreemde) situatie; Anna is aan het koken. Spijkers speelt dan ook onwennigheid. Henk weet niet goed wat hij met zijn handen moet doen, reikt bijvoorbeeld met rechter hand naar zijn hoofd. Als Anna op zijn stoel gaat zitten veegt hij met zijn linkerhand over zijn broek. Het is goed om te zien dat Spijkers deze nieuwe situatie (met nieuwe stimuli) gebruikt om het gedrag van Henk aan te passen. Hij creëert en motiveert hierdoor de mogelijkheid om een andere kant van het personage Henk te laten zien. Henk wordt zo een meer dimensionaal en ronde persoonlijkheid.

Het spel rond de stoel komt spontaan over. Spijkers loopt op zijn plek af, schuift de stoel naar achteren, maar als Anna daar gaat zitten wordt hij verrast en ontstaat er bij hem een moment van twijfel. Als Anna hem dan even aankijkt, loopt hij direct naar de andere stoel. Spijkers maakt verschillende schakelingen, zijn handeling lijkt de ene kant op te gaan (zitten op zijn eigen plek) en zijn reactie ook (tegen Anna zeggen dat het zijn plek is), maar hij kiest er voor om op de andere plaats te gaan zitten. De opeenvolging van (onorthodoxe) reacties houdt het spel levendig en verrassend. Zijn reactie wordt gerechtvaardigd door het feit dat Anna gekookt heeft, Pools eten, waardoor zij min of meer de "baas" is geworden in de keuken. Het effect dat het heeft op Henk maakt hem milder.

Het knappe is dat bovenstaande af te leiden is uit het spel van twee acteurs die geen woord met elkaar spreken. Beide acteurs zijn goed in staat om alleen met behulp van hun fysiek te acteren, om gedragingen, emoties, ideeën, etc. duidelijk te kunnen maken. Geen van de acteurs acteert overdreven. Alle houdingen, handelingen en blikken worden buitengewoon subtiel uitgevoerd. De juiste timing hiervan geeft het spel een spontane indruk.

In shot No.2 zien we hoe Spijkers gebruik maakt van de aanwezige stimuli in de ruimte, in dit geval is dat het (vreemde) eten dat op tafel staat. Henk bekijkt het eten dat op tafel staat enigszins gereserveerd, het is immers iets geheel anders dan stoofvlees met aardappels en boontjes.

Spijkers zal nooit stoppen met spelen. We zien in deze scène dat de potten en pannen voortdurend de aandacht eisen van Henk. De wijze waarop Spijkers de inhoud van een schaalte bekijkt levert al interessant acteer spel op.

Als Henk opkijkt naar Anna zien we hem een beetje norsig kijken. Een nieuwe stimulus dient zich aan voor een nieuwe reactie. Anna is namelijk aan het bidden. Spijkers verandering in gedrag maakt de kijker nieuwsgierig waarom hij deze omslag maakt of wat Anna nu aan het doen is. Spijkers reactie is het gevolg van een continue actie-reactie patroon tussen de twee spelers. Beiden voorzien elkaar voortdurend van stimuli en beiden gebruiken deze om op te kunnen reageren, geen van hen laat een geziene kans liggen.

In shot No.3 zien we heel goed hoe Hendrickx gebruik maakt van de stimuli die Spijkers uitzendt. De blikken van Anna naar Henk zijn daarom ook niet zomaar blikken, ze vertellen wat Henk uitstraalt en wat zij daarbij voelt. Wanneer Anna haar ogen opendoet tast ze de situatie met haar ogen af. Meerdere reacties speelt ze achter elkaar. Je zou het spel van Hendrickx dan ook genuanceerd kunnen noemen. Anna schat in eerste instantie de gemoedstoestand van Henk in door naar hem te kijken. Vervolgens besluit ze op een positieve manier het vreemde eten aan Henk te "verkopen" door glimlachend en met trots te zeggen dat het Pools eten is. Als ze hem om zijn bord vraagt tast ze weer Henk's reactie af dat ze ook weer tijdens het opscheppen doet. Hendrickx blijft gefocust op Spijkers waardoor ze continue blijft reageren, de precisie van haar aandacht maakt dat de kleinste bewegingen in het gezicht van Spijkers weer een kleine reactie in haar gezicht tot gevolg heeft. Het continue actie-reactie patroon tussen de twee spelers maakt dat het spel nooit inzakt, het blijft levendig. Beiden vinden altijd wel interne of externe stimuli om op te reageren, maar die vinden ze hoofdzakelijk bij elkaar en we zouden dan ook wel kunnen concluderen dat ze erg goed op elkaar zijn ingespeeld.

(No.4) Henk weet niet goed wat hij van de situatie moet vinden, het eten vindt hij gewoon vreemd. Spijkers reactie (houding) op de situatie zou je een vorm van "struggle" kunnen noemen. Henk probeert neutraal te blijven om uitingen van afkeer te onderdrukken. Om Anna tevreden te stellen nadat zij zegt dat het lekker is, zegt Henk "Ja", maar de diepe zucht erna betekent "Vast niet."

(No.6) Anna's verzoek aan Henk om met mes en vork te eten, valt niet echt in goede aarde bij hem. Om van het gezeur af te zijn en haar te plezieren pakt hij uiteindelijk mes en vork. Spijkers speelt de twijfel en de ergernis mooi duidelijk, maar niet overdreven, hij zucht ook weer licht en trekt een mond van "Vooruit dan maar". Wanneer Henk mes en vork pakt kijkt hij even af bij Anna hoe hij dat precies moet doen. De oprechtheid van Spijkers handelingen (welke zijn karakter vormgeven) wordt hierdoor versterkt. Henk zelf zou niet weten in welke hand hij zijn mes en vork moet houden, maar moet dit afkijken. Het zou minder logisch zijn wanneer hij dit zonder moeite zou kunnen omdat hij het zeer waarschijnlijk al heel lang niet meer gedaan heeft. Wanneer Spijkers zonder te kijken mes en vork gewoon gepakt zou hebben, zou dat ongetwijfeld niemand zijn opgevallen. Het feit dat hij het wel heeft gedaan maken voornamelijk zijn personage geloofwaardiger en echter. Een ander voorbeeld hiervan is dat Henk direct weer in zijn oude rol vervalt door na het snijden zijn mes weer weg te leggen, de vork weer in zijn rechterhand te nemen en zijn elleboog op tafel te zetten. Deze actie van Spijkers geeft aan hoe sterk hij verweven is met de rol van Henk.

Wanneer Spijkers een hap neemt proeft hij ook echt goed, laat het op zich inwerken, denkt even na, knikt dan even dat hij het wel oké vindt. Als hij dan weer opkijkt wordt zijn aandacht weer afgeleid door iets dat op tafel staat, met zijn vork licht hij dan even de deksel op om er met een bedenkelijke blik in te kijken. Dit is een voorbeeld van dat Spijkers spel niet stopt, maar continue door blijft gaan, hij heeft zogezeegd oog voor alle stimuli.

In shot No.7 grijpt Hendrickx ook weer alle stimuli aan die Spijkers uitzendt. Anna volgt de handelingen van Henk met haar ogen en is door zijn gedrag enigszins vertederd. Ze tast ook weer zijn gemoedstoestand af, eet ondertussen ook door maar is vooral gefocust op Henk. Anna gaat helemaal op in Henk's plezier in het eten. Als ze zich hiervan bewust wordt beseft ze dat ze zelf ook moet eten en neemt weer een hap. Met name deze bewustwording is heel spontaan, ze schrikt als het ware even van het feit dat ze Henk aanstaart, als kijker wordt je ook verrast, je ziet deze bewustwording niet aankomen. Op het moment dat Henk haar aan kijkt vraagt ze of het goed is. Henk's aankijken is voor haar de stimulus om deze vraag te stellen. Ook deze vraag komt er weer heel spontaan uit, het is een mooie vloeiende reactie die door Hendrickx wordt voorbereid door haar vertederende blik.

(No.8) Henk maakt een ontwikkeling door in de scène van gereserveerdheid naar het met plezier naar binnen werken van eten. Er kan nu een lach vanaf en de norske blik is verdwenen. Spijkers blijft het gedrag van Henk consequent doorspelen; met een vork eet hij rechtstreeks uit een schaalte komkommer en stouwt zijn mond vol. Deze ontwikkeling maakt hij mogelijk door het eten te eten en het lekker te vinden. Geschrokken van zichzelf kijkt hij Anna aan om te zeggen dat hij het lekker vindt.

Analyse scène 2 "Poolse bruid"

Inhoud: Henk geeft Anna een cadeau, een Langspeelplaat met Poolse muziek. Anna wordt door deze muziek herinnerd aan Polen.

(No.2) In deze scène zien we dat Henk een gebaar maakt naar Anna, een eerste oprechte blijk van waardering voor haar aanwezigheid of misschien wel een teken van zijn liefde voor haar. Het gebaar bestaat uit een cadeau, een LP met Poolse muziek. Het is dus niet zo maar een cadeau, maar een cadeau waar Henk voor heeft moeten stilstaan bij de gevoelswereld van Anna. Om het gebaar niet al te groot te maken zwakt Henk het af door te zeggen dat het maar tweedehands is. Wat we nu aan Henk zien in deze scène is dat die stugge, nuchtere Groningse boer teder en gevoelig is. Zijn onervarenheid met deze gevoelens, maakt hem enigszins verlegen. Spijkers laat dat goed in zijn houding zien, hij voert dit door in de manier waarop hij naar Anna kijkt en het is te zien aan zijn schuchtere lachjes.

Hendrickx zet al gauw de toon van deze scène die ook mede door andere factoren wordt bepaald. Zo begint de scène met een shot van een regenbui. Doordat Anna naar buiten door het raam kijkt kunnen we er

vanuit gaan dat zij deze regenbui ook ziet. Hendrickx speelt de emoties die dit weertype bij haar losmaken. Uiteraard symboliseert de regenbui Anna's verlangen om haar dochtertje bij zich te hebben die nu ver weg in Polen zit of de ellende die ze in Nederland heeft meegemaakt. In ieder geval is Anna somber gestemd. Hendrickx voert deze emotie consequent door in de scène. We zien dan ook dat wanneer ze het cadeau van Henk krijgt de verrassing, ongeloof en verbazing van Anna niet de vorm aanneemt van vreugde. Hendrickx reageert uiteraard wel op het cadeau, maar doet dit binnen de grenzen van de emotionele staat waarin ze op dat moment verkeert. We zien slechts een klein lachje. Hendrickx heeft er niet voor gekozen om dol enthousiast te reageren op het cadeau om vervolgens weer verdrietig te worden. De veranderingen zouden daarmee te groot zijn geworden en niet subtiel. Nu heeft ze de eenheid van de emotie weten te bewaren dat de oprechtheid ervan ten goede komt. Het is namelijk heel logisch dat verdriet veroorzaakt door hevige stimulus als interne pijn, vanwege boven genoemde twee oorzaken, niet een twee drie oplost zelfs niet door een cadeau. Het cadeau draagt er uiteindelijk zelfs toe bij dat de emotie zich nog verder ontwikkelt, Anna begint namelijk te huilen. De melancholische muziek uit haar land is de extra stimulus waardoor ze haar verdriet niet langer weet te bedwingen, ze begint dan ook te huilen, slechts kenbaar gemaakt door hoorbaar gesnik, als kijker zien we het niet direct, maar wel indirect via Henk. (No.3) We zien namelijk dat Henk's gedrag wordt bepaald door wat Anna doormaakt tijdens het horen van de muziek. Hij kijkt naar Anna en tast Anna's gemoedstoestand af en reageert daarop. We kunnen dus aan Henk zien hoe Anna zich voelt. De emotie van Anna is ook iets waar Henk moeilijk mee kan omgaan. Spijkers trekt dan ook een beetje een pijnlijk gezicht, Henk weet niet goed wat hij hiermee aan moet. Spijkers is heel goed gefocust op Anna en de informatie die ze uitzendt, deze informatie laat hij ook weer goed op zich inwerken.

(No.5) Henk kijkt Anna weer aan, maar kijkt zo nu en dan ook met zijn ogen naar beneden. Het neerslaan van zijn ogen geeft zijn onmacht met de situatie weer, waarschijnlijk heeft Henk nooit eerder in vergelijkbare situaties verkeerd. Desondanks is hij wel begaan met Anna en heeft hij notie van wat de muziek bij haar losmaakt. Opvallend aan het spel is dat de blikken veel vertellen over de situatie, de emoties, etc. Spijkers doet verder heel weinig met zijn gezicht dan af en toe Anna aan te kijken, voor zich uit te staren en zijn mond strak te houden, maar de ambiance, de sfeer, de muziek, de voorafgaande beelden en scènes maken dat zijn spel betekenis krijgt en inhoud. Het is heel goed mogelijk dat deze twee shots van Spijkers in een andere context een geheel andere betekenis zouden krijgen.

Ook de emoties van Anna grijpt Spijkers weer aan om niet daarop te reageren als een nuchtere, stugge Groningse boer, maar om een andere kant van Henk te kunnen laten zien. Ook nu is het zo dat de basis van Henk aanwezig blijft, hij is immers onbekend met de situatie wat hem onmachtig maakt en afstandelijk, dit past prima bij het karakter van Henk, maar desondanks wordt hij wel geraakt en breekt hij een beetje waardoor we ook weer een gevoelige kant van hem zien.

Conclusie acteerprestaties Jaap Spijkers en Monic Hendrickx:

We kunnen hier een gemeenschappelijke conclusie trekken omdat de acteerprestaties van Spijkers en Hendrickx nauwelijks van elkaar verschillen. Beiden hebben oog voor alle aanwezige stimuli, zijn dus goede "luisteraars", en gebruiken deze ook om op te reageren. De reacties van de acteurs op de stimuli, zowel fysiek als vocaal, oogt alsof ze deze voor het eerst tot zich nemen. Geenszins heeft het acteespel een ingestudeerd karakter. De reacties zijn zelden eendimensionaal, maar vertegenwoordigen ook vaak onderliggende gevoelens (nuance). Met name de bewegingen die beide acteurs maken zijn één met de psychologische staat waarin ze verkeren. Ze weten goed duidelijk te maken met hun lichaam hoe zij zich voelen. De bewegingen worden ook niet geforceerd, maar zijn organisch verbonden met de acteurs. De emoties die ze ondergaan worden niet overdreven. Met weinig middelen maken ze goed duidelijk wat ze voelen, er worden geen emoties geïndiceerd. De emoties ontwikkelen zich op een duidelijke, opbouwende en gemotiveerde wijze.

Omdat de acteerprestaties van Spijkers en Hendrickx volledig overeen komen met de ideeën en opvattingen zoals ze in deze scriptie vertegenwoordigd zijn, kunnen we stellen dat hun acteespel zonder enige uitzondering subtiel, spontaan, oprecht en dimensionaal is, ofwel natureel.

Montage

De montage in de film is minimaal, veel scènes in de film bestaan vaak uit één shot. De acteurs kunnen en moeten op deze manier door blijven spelen. Beide acteurs zijn dan ook voortdurend in beweging, ze grijpen alle stimuli aan om op te reageren. Dit zie je voornamelijk tijdens de scènes wanneer beiden aan tafel zitten te eten. Ze volgens elkaars handelingen, maar ook de potten en pannen worden in het spel betrokken. Het feit dat de camera nu vooral een registrerende functie lijkt te hebben leidt niet tot theatraaliteit zoals ik dat in paragraaf 3.4 vermeldde. Het spel blijft van beiden uitermate subtiel, er wordt niet luid gesproken en handelingen worden niet extreem uitvergroot. We kunnen vaststellen dat de montage van de film de beeldvorming van de acteerprestaties niet beïnvloedt, maar juist in zijn meest pure vorm laat zien.

Het lage budget van de film (de film heeft niet meer gekost dan één miljoen gulden) lijkt geen gevolgen gehad te hebben voor de acteerprestaties. Deze film bewijst dat er met weinig geld toch goede acteerprestaties neergezet kunnen worden.

4.4.5 Zeven acteerprestaties uit vier Nederlandse speelfilms

Als we naar de uitslagen van de analyses kijken dan valt op dat alle acteerprestaties met twee kenmerken van naturel acteren overwegend overeenstemmen. Welke twee kenmerken dit zijn wordt verderop duidelijk gemaakt. We zullen nu eerst enkele conclusies trekken met betrekking tot acteren voor de camera in het algemeen:

Op enkele algemene onderzoekspunten van acteren voor de camera valt weinig op te merken, zoals de punten genoemd onder "Vocaal" en "Techniek". Een enkele keer kun je je afvragen of een acteerprestatie niet anders in beeld gebracht had kunnen worden of dat de acteurs zich niet beter een kwartslag naar de camera hadden kunnen toe draaien, zoals het moment waarop Leysen en Van de Ven op het bed liggen.

In alle vier de films, met uitzondering van "De Poolse bruid", maken de acteurs zelden anders gebruik van rekwisieten dan alleen het functionele gebruik ervan.

Weinig acteurs maken echt gebruik van het "react-before-you-speak-principe". In de analyses zijn we in ieder geval één moment tegen gekomen waar de actrice Van de Ven beter wel eerst met haar gezicht een reactie had kunnen spelen om vervolgens te spreken. Omdat de meeste acteurs wel veel in hun gezicht laten zien en reageren in een continue actie-reactie-patroon, zijn de overschakelingen naar de meeste luister shots niet minder interessant.

Met uitzondering van Monique van de Ven heeft geen van de acteurs een "breuk in het psycho-physical proces". Het is niet altijd even gemakkelijk aan te tonen of de bewegingen die de acteurs maken het gevolg zijn van hun psychologische welzijn. Wel kunnen we vaststellen dat iedereen in zekere mate gebruik maakt van het gehele lichaam. In meerdere mate zijn dit Spijkers, Kamerling en Hendrickx, in mindere mate zijn dit Bokma, Leysen en Wouterson.

Enkele conclusies met betrekking tot de vier kenmerken van naturel acteren:

Wanneer we naar het kenmerk "Subtiel" kijken, als onderdeel van naturel acteren, dan zien we dat de verschillende acteerprestaties op dit punt het beste met elkaar overeenstemmen. We kunnen concluderen dat alle acteurs overwegend subtiel acteren. Enkele acteurs, zoals Bokma en Kamerling,

spelen uitersten van hun gedrag, zoals grote emoties of dronkenschap, overdreven. In beide gevallen is het zo dat in het scenario mogelijk de oorzaak voor dit gedrag te vinden is, maar dit is niet met honderd procent zekerheid te zeggen. In ieder geval laten beide acteurs zien dat ze "normaal" gedrag niet overdreven spelen.

Bij alle zeven acteurs zijn we tot de conclusie gekomen dat hun acteerprestaties oprecht zijn. Beter is om te zeggen dat hun acteerprestaties in ieder geval niet beslist ongemeend zijn. Het aantonen van de oprechtheid van emoties is bijzonder moeilijk gebleken, ook met behulp van de genoemde onderzoekspunten in het analysemodel. Zelden zien we bij de acteurs emoties echt ontstaan. Meestal worden we als kijker geconfronteerd met de gevolgen van een emotie zoals rode ogen en tranen, maar deze kunnen evengoed door een technisch trucje tot stand zijn gebracht. Over het algemeen zijn de bewegingen die een acteur maakt organisch verbonden met het lichaam. Zelden wordt er iets geforceerd. Een acteur moet misschien ook wel heel erg zijn best doen om een beweging geforceerd over te laten komen. De oprechtheid van een acteerprestatie wordt voornamelijk bepaald door het gevoel van de toeschouwer. Om met meer zekerheid iets over de oprechtheid van de acteerprestaties te vertellen zouden de acteerprestaties aan een receptie-onderzoek moeten worden onderworpen. Nu is het alleen mogelijk om te zeggen dat de acteerprestaties niet de indruk wekken niet oprecht te zijn.

Het kenmerk "Spontaniteit" van naturel acteren is beter te onderzoeken. De wijze waarop de acteurs stimuli tot zich nemen bepaalt in grote mate de spontaniteit van hun acteerprestaties. Nemen ze voldoende tijd om de stimuli te absorberen, maken ze hun reactie kenbaar als ze "verassende" stimuli ontvangen en bovenal maken ze het denkproces in hun hoofd zichtbaar als ze willen spreken. Met uitzondering van Wouterson en Van de Ven doen alle acteurs dit. Dat de acteerprestaties van de twee genoemde actrices niet spontaan zijn, is hoofdzakelijk te danken aan het feit dat ze niet de motivatie kunnen vinden om iets te zeggen waardoor de tekst een ingestudeerd karakter krijgt.

Op een ander punt stemmen de acteerprestaties slechts deels met elkaar overeen. Deze gedeelde overeenstemming is er in negatieve zin. Het gaat dan om het kenmerk "Rond/dimensionaal" van naturel acteren. De acteerprestaties van de acteurs Kamerling, Spijkers en Hendrickx zijn wel dimensionaal te noemen. Zij brengen nuance aan in hun reacties, hebben oog voor alle stimuli en maken in hun spel gebruik van het hele lichaam. Minder dimensionaal zijn de acteerprestaties van Leysen en Bokma. Bokma heeft weinig oog voor alle stimuli en luistert dus ook niet goed, hij brengt echter wel nuance aan in zijn reacties. Bij Leysen is het omgekeerde het geval, hij heeft wel oog voor alle stimuli, maar brengt onvoldoende nuance aan in zijn reacties. De acteerprestaties van Wouterson en Van de Ven zijn niet dimensionaal te noemen. Ze brengen nauwelijks nuance aan in hun reacties, hebben geen van beiden oog voor alle stimuli en met name Van de Ven acteert "from te neck up".

Opvallend is dat de prestaties binnen een film erg van elkaar kunnen verschillen. Kamerling's acteerprestaties komen beter overeen met de ideeën en opvattingen uit het analysemodel dan Wouterson's acteerprestaties. Hetzelfde geldt voor de acteerprestaties van Leysen die beter overeenkomen met de ideeën en opvattingen uit het analysemodel dan de acteerprestaties van Monique van de Ven. De verklaring voor de acteerprestaties van Wouterson ligt mogelijk in het scenario, maar de invloed hiervan dient beter onderzocht te worden. De verklaring voor de acteerprestaties van Van de Ven heeft zeer waarschijnlijk te maken met de opvatting van de acteur/regisseur over hoe de rol gespeeld moet worden. Omdat de acteerprestaties binnen deze twee films zo van elkaar verschillen is het extra moeilijk om prestatieafhankelijke factoren als verklaring hiervoor aan te dragen. Als de actrices Van de Ven en Wouterson zo slecht geregisseerd zijn waarom is dit dan niet het geval bij Leysen en Kamerling. Wat betreft de regie is het mogelijk dat de samenwerking tussen de regisseur en de ene acteur minder succesvol is dan met de andere acteur. In films als "De Poolse bruid" en "Advocaat van de Hanen" is dit echter niet het geval. De acteerprestaties in deze twee films liggen ongeveer op één lijn, met uitzondering van de kleine rollen in "Advocaat van de Hanen". Voor de acteerprestaties van Wouterson en Van de Ven lijkt het dus vooral logisch om in eerste instantie verklaringen te zoeken bij de acteurs zelf of mogelijk de uitwerking van hun

rol in het scenario. In de tweede plaats zouden we de regie als verklaring kunnen aandragen. Hoe de regisseur echter van invloed is geweest op de acteerprestaties is moeilijk na te gaan. Algemene factoren als productie en techniek zijn minder waarschijnlijk als verklaring. Deze twee factoren zouden ook de prestaties van de andere acteurs beïnvloed moeten hebben.

In de volgende paragraaf zullen we een eindconclusie trekken met betrekking tot de geanalyseerde acteerprestaties, naturel acteren en geloofwaardigheid.

4.5 Conclusie hoofdstuk 4

Het analysemodel zoals dat in dit hoofdstuk is beschreven heeft het mogelijk gemaakt om de acteerprestaties gestructureerd aan de hand van een aantal onderzoekspunten te beschrijven. Dat vele punten niet genoemd zijn in de uitwerking van de analyses, maakt hoofdzakelijk duidelijk dat de acteerprestaties niet verschillen met deze punten. Geen van de acteurs had bijvoorbeeld moeite met zich te concentreren of sprak onduidelijk of wist zich geen houding te geven voor de camera, etc. Wanneer de acteurs aanzienlijk minder goed hadden gepresteerd dan was er ongetwijfeld aan meer van deze punten in de analyses gerefereerd. We kunnen dan ook concluderen dat de geanalyseerde acteerprestaties met de algemene onderzoekspunten van acteren voor de camera overeenstemmen.

Niet alle punten zoals die in het model zijn vermeld konden even goed onderzocht worden. Voornamelijk de punten met betrekking tot de oprechtheid van de acteerprestaties waren moeilijk te onderzoeken. Omdat alle acteurs subtiel acteerden is het verschil tussen oprecht en niet oprecht slechts een klein verschil dat moeilijk is aan te tonen.

Bijzonder moeilijk is het om de invloed van prestatie-afhankelijke factoren te achterhalen en hoe deze factoren precies een rol gespeeld hebben in het productieproces. De factoren waar met enige zekerheid iets over is te zeggen zijn de techniek en de montage van de film. Om de invloed van het scenario op de acteerprestaties te bepalen, is het alleen mogelijk dit scenario ook daadwerkelijk aan een onderzoek te onderwerpen. Op basis van de film kunnen we onvoldoende de invloed van het scenario aangeven, wel gaf de film aanleiding tot vermoedens over de invloed die het scenario heeft gehad. Hetzelfde geldt voor de regie van de acteurs. De invloed van de regie is alleen te bepalen wanneer de regie-aanwijzingen op de set worden onderzocht. Geenszins is het de bedoeling geweest om in deze scriptie de acteerprestaties dermate te isoleren door de invloed van alle factoren te achterhalen en in kaart te brengen. Wanneer dit wel zou zijn gebeurd dan konden we meer zeggen over de verantwoordelijkheid van de acteurs voor de acteerprestaties die we in de film van hun zien. Omdat we nu onvoldoende zicht hebben op de invloed van de prestatie-afhankelijke factoren in iedere film, kunnen we geen van de acteurs afrekenen op hun acteerprestaties zonder deze factoren als mogelijke oorzaak voor die prestaties aan te wijzen. Om beter inzicht te krijgen in de acteerprestaties van één acteur kunnen het beste meerdere films, waarin hij een hoofdrol speelt onderzocht worden.

Los van de prestatie-afhankelijke factoren in de vier speelfilms wordt er hieronder een conclusie getrokken met betrekking tot de geanalyseerde acteerprestaties, naturel acteren en geloofwaardigheid.

Naturel acteren hebben we in deze scriptie als één term gebruikt, maar ook onderverdeeld in vier kenmerken die los van elkaar op de acteerprestaties van de acteurs en actrices in de vier Nederlandse speelfilms zijn betrokken. In deze paragraaf wordt een conclusie getrokken met betrekking tot naturel acteren in het algemeen. De analyses hebben echter niet tot een eenduidige uitslag van de acteerprestaties met betrekking tot deze vier kenmerken geleid. Slechts met twee kenmerken van naturel acteren (subtiliteit en oprechtheid) komen de acteerprestaties van de zeven acteurs overwegend (er zijn wel kleine verschillen aan te wijzen) overeen. Slechts een deel van de acteerprestaties komt niet overeen met het kenmerk spontaniteit en een groter deel van de acteerprestaties niet met het kenmerk dimensionaliteit. Toch is het mogelijk een conclusie te trekken met betrekking tot naturel acteren in het algemeen in deze vier speelfilms. We kunnen namelijk een hiërarchische orde aanbrengen onder deze vier kenmerken zodat ze niet allen even zwaar wegen als onderdeel van naturel acteren. In de hoofdstukken één en twee werd al geconcludeerd dat sub-

tiliteit het belangrijkste kenmerk van acteren voor de camera is, omdat dit kenmerk het meest wezenlijke onderscheid bepaalt tussen acteren voor de camera en theater acteren. Subtiliteit is noodzakelijk voor acteren voor de camera. Wanneer men niet subtiel is en overdreven acteert dan krijgt het acteespel veel weg van theater acteren en deze acteervorm past niet in het medium film, in ieder geval niet in realistisch drama. In de analyses zien we dat alle acteerprestaties aan dit kenmerk van naturel acteren voldoen. Iedere acteur heeft dus in zijn acteespel het meest essentiële onderdeel van naturel acteren betrokken. In hoofdstuk twee werd geconcludeerd dat er drie kenmerken van naturel acteren in het bijzonder van belang zijn om de acteerprestaties geloofwaardig te kunnen noemen, dit zijn: subtiliteit, oprechtheid en spontaniteit. Alleen bij het laatste kenmerk, spontaniteit, zien we in de analyses dat slechts de acteerprestaties van twee acteurs (van de zeven) niet overeenstemmen met de onderzoekspunten van dit kenmerk. We zouden dus kunnen concluderen dat de acteerprestaties van de zeven acteurs overwegend geloofwaardig zijn te noemen omdat slechts op enkele punten van het analysemodel de acteerprestaties van slechts twee acteurs niet overeenstemmen. De acteerprestaties van de vijf andere acteurs stemmen wel overwegend met deze punten overeen. Het kenmerk "rond/dimensionaliteit" is het laatste belangrijke kenmerk van naturel acteren. Het aanbrengen van meerdere dimensies in een personage is voornamelijk van belang om van een personage een echt mens te maken. Het is echter niet noodzakelijk een levendige acteerprestatie neer te zetten om geloofwaardig te zijn. De acteerprestatie van bijvoorbeeld Monique van de Ven is toch geloofwaardig te noemen en overwegend naturel. Haar prestaties zijn voor een publiek echter misschien minder interessant om naar te kijken. Het is voornamelijk het belang dat men hecht aan dit kenmerk dat bepaalt of de acteurs overwegend naturel acteren. Vindt men dit kenmerk zwaar wegen dan zijn er in ieder geval twee (en mogelijke zelfs vier) van de zeven acteerprestaties die niet overeenstemmen met alle criteria voor naturel acteren. Vindt men dit kenmerk niet het meest essentiële van naturel acteren dan kunnen we vaststellen dat alle acteurs overwegend natuurlijk spelen.

Conclusie

De onderzochte acteerprestaties in de vier Nederlandse speelfilms hebben het mogelijk gemaakt een antwoord te geven op de probleemstelling van dit onderzoek. Dit antwoord is tevens een indicatie voor hoe het er vakinhoudelijk gezien voor staat met het filmacteren in Nederland. Door het ongunstige filmklimaat in Nederland veronderstelden we dat de beroepsgroep van Nederlandse filmacteurs mogelijk niet de kans heeft gehad uit te groeien tot een volwaardig onderdeel in de filmproductie. Omdat Nederlandse acteurs vaker in het theater zijn te zien en slechts bij uitzondering in een speelfilm spelen, achten we het mogelijk dat hun acteerprestaties in de Nederlandse speelfilm een theateraal karakter hebben. Waarschijnlijk hebben ze bij gebrek aan filmopdrachten onvoldoende ervaring met het acteren voor de camera. Wellicht zijn dan ook niet alle essentiële kenmerken van het acteren voor de camera in de acteerprestaties vertegenwoordigd.

In dit onderzoek komen we tot de conclusie dat natureel acteer spel, als één van de belangrijkste kenmerken van acteren voor de camera, in de acteerprestaties van de acteurs vertegenwoordigd moet zijn. Natureel acteren is een acteerstijl die als de essentie van het acteren voor de camera kan worden beschouwd. Natureel acteren laat het menselijk gedrag (handelen, spreken, etc.) zien in een theatrale setting (de film) vergelijkbaar met het gedrag zoals dat in de dagelijkse werkelijkheid is te zien. Films die tot realistisch drama gerekend kunnen worden verlangen van de acteur dat hij natureel acteert. In het comedy genre en het historisch drama zien we bijvoorbeeld invloeden van kenmerken van andere media, zoals het theater en de literatuur. De acteerstijl in het comedy genre toont overeenkomsten met het theater acteren gekenmerkt door groot en overdreven spelen. In natureel acteren zijn dergelijke invloeden niet te vinden.

Omdat verschillende auteurs in de literatuur natureel acteren nodig achten in de acteerprestaties van acteurs en hun ideeën en opvattingen daarover met elkaar overeenstemmen, is het natureel acteren een norm van het acteren voor de camera. Om te kijken hoe de acteerprestaties zich tot deze norm verhouden hebben we gekeken of de kenmerken van natureel acteren in de acteerprestaties van de acteurs aanwezig zijn. De vraag is dus niet geweest of de acteurs goed of slecht natureel acteren.

De vakbekwaamheid van de Nederlandse filmacteur is dus af te lezen aan het voorkomen van de kenmerken van natureel acteren in de acteerprestaties. Niet alleen de kenmerken van natureel acteren bepalen de vakbekwaamheid, maar ook de kenmerken die betrekking hebben op de algemene conventies van het medium film, zoals de wijze waarop de acteur weet om te gaan met de techniek.

Aan de hand van een analysemodel, waarin alle kenmerken van acteren voor de camera en de ideeën daarover verenigd zijn, hebben we een aantal acteerprestaties van acteurs en actrices in vier Nederlandse speelfilms onderzocht. De resultaten hiervan maken het mogelijk een antwoord te geven op de probleemstelling van dit onderzoek: hoe verhouden de acteerprestaties van acteurs en actrices in de Nederlandse speelfilm (realistisch drama) na 1989 zich tot normen van het acteren voor de camera?

Om aan te kunnen geven of een acteur natureel acteert is het van belang naar specifieke eigenschappen van zijn acteerprestaties te kijken. Hoe luistert en reageert de acteur op stimuli, hoe uit hij zijn emoties en hoe maakt hij gebruik van zijn lichaam en zijn stem. Deze eigenschappen van de acteerprestaties moeten allemaal in bepaalde mate voldoen aan de vier kenmerken van natureel acteren: subtiel, spontaan, oprecht en rond/dimensionaal. Wanneer we natureel acteren als één norm hanteren en al deze kenmerken even zwaar laten wegen, dan voldoen slechts de acteerprestaties van drie acteurs (Monique Hendrickx, Jaap Spijkers en Antonie Kamerling) volledig aan deze norm. De acteerprestaties van twee acteurs (Johan Leysen en Pierre Bokma) voldoen overwegend aan deze norm. Slechts ten dele aan deze norm voldoen de acteerprestaties van de twee actrices Monique van de Ven en Loes Wouterson.

Het belangrijkste kenmerk van natureel acteren is subtiliteit. De intimiteit tussen de acteur en de camera, gecreëerd door close-shots, verlangt van de acteur dat zijn acteerprestaties subtiel zijn. De geanalyseerde acteerprestaties van alle zeven acteurs in de vier Nederlandse speelfilms stemmen overwegend met dit kenmerk overeen. Het vermoeden dat acteurs in Nederland theateraal acteren (gekenmerkt door overdreven en groot spelen) kan hiermee volledig verworpen worden. Zoals uit de beschrijving van de geschiedenis van het acteren voor de camera blijkt, leek in de begin jaren van het medium film het acteren voor de camera op theateracteren. De geringe filmproductie in Nederland lijkt de ontwikkeling van de filmacteur als beroep niet te hebben tegen gehouden. Als de onderzochte acteerprestaties niet subtiel zijn, dan kunnen we vraagtekens plaatsten bij het filmacteren. In dit opzicht lijkt er dus geen reden te zijn de vakbekwaamheid

van de Nederlandse filmacteur in twijfel te trekken. De oorzaak van het subtiel acteren is moeilijk te achterhalen. Meerdere verklaringen zijn mogelijk. Wellicht voelt men het effect dat close-ups op de acteerpresetaties heeft goed aan.

De acteerpresetaties van alle acteurs zijn ook oprecht te noemen of wekken de illusie van oprechtheid. We zijn tot deze conclusie gekomen omdat we in ieder geval niet kunnen zeggen dat de acteerpresetaties niet oprecht zouden zijn. Met name de oprechtheid van emoties is moeilijk vast te stellen. In de literatuur vinden we met betrekking tot de uiting van emoties onvoldoende mogelijkheden deze op hun oprechtheid of illusie van oprechtheid te kunnen beoordelen. We kunnen dan ook niet te veel waarde hechten aan de resultaten met betrekking tot dit kenmerk van naturel acteren. Vervolg onderzoek zou dit kenmerk beter moeten operationaliseren. Wellicht kan psychologische literatuur met betrekking tot dit onderwerp uitkomst bieden.

Slechts de acteerpresetaties van twee actrices komen niet overeen met de kenmerken spontaan en rond/dimensionaal. De acteerpresetaties van twee acteurs komen slechts ten dele overeen met laatst genoemde kenmerk. Voor maar liefst vier van de zeven acteurs zou het kenmerk rond/dimensionaal dus een belangrijk aandachtspunt moeten zijn. Zij zouden allen meerdere dimensies in de karakterisering van hun personages moeten brengen om het acteerspel levendiger te maken. Het verdient aanbeveling dit kenmerk van naturel acteren verder te onderzoeken in de acteerpresetaties van andere acteurs in de overige speelfilms die tot realistisch drama gerekend kunnen worden. Het is mogelijk dat meerdere acteurs in Nederland een vlakke acteerpresetatie neerzetten. Het zou dan extra aandacht moeten verdienen in de scholing van toekomstig filmacteurs. Dit kenmerk is voornamelijk van belang voor het genoeg dat het publiek aan de acteerpresetaties kan beleven. Bij afwezigheid van meerdere dimensies in de personages is het voor het publiek minder interessant naar deze personages te kijken, er valt voor hen weinig te ontdekken. Mocht dit vlakke acteerspel tekenend zijn voor de Nederlandse filmacteurs dan zou dit wellicht één van de redenen kunnen zijn waarom de bezoekersaantallen van de Nederlandse speelfilms zo laag zijn. Mocht dit ook daadwerkelijk het geval zijn dan moeten we niet te weinig waarde hechten aan dit resultaat en is er reden genoeg om met betrekking tot dit kenmerk nader onderzoek te verrichten.

De oorzaak voor de afwezigheid van dit kenmerk in de acteerpresetaties hoeft niet alleen gezocht te worden bij de acteurs, maar ook het Nederlandse Scenario kan als mogelijke oorzaak worden aangewezen. Misschien missen de verhalen die in deze films verteld worden vaart en vooruitgang waardoor de personages onvoldoende een ontwikkeling doormaken. De acteurs blijven zo te lang steken in een eenduidige karakterisering van het personage. Ook kan gebrekkige spelregie als mogelijke oorzaak worden aangewezen. De regisseurs concentreren zich misschien wel erg weinig op de acteurs. Zij zouden de acteurs moeten voorzien van extra informatie zodat ze meerdere kanten van het personage kunnen laten zien en nuances kunnen aanbrengen in hun reacties. Met betrekking tot deze twee prestatie-afhankelijke factoren hebben we in paragraaf 3.4 verschillende mensen geciteerd die kritiek hadden op de wijze van regisseren in Nederland en op de inhoud van scenario's. Deze twee onderdelen uit het productieproces verdienen een nader onderzoek. Wellicht is het resultaat van dit onderzoek dat beide onderdelen in Nederland niet functioneren zoals zou moeten.

Wat precies de invloed is van deze twee prestatie-afhankelijke factoren in de vier onderzochte speelfilms, is op basis van de film nauwelijks aan te tonen. Het verdient aanbeveling voor vervolg onderzoek met name de werking en de invloed van het scenario op de acteerpresetaties beter te onderzoeken. Om te zien welke invloed alle prestatie-afhankelijke factoren werkelijk hebben gehad op het acteerspel van een ervaren acteur moet zijn acteerpresetaties in meerdere films worden onderzocht. Komen de acteerpresetaties in de films met elkaar overeen dan zijn deze factoren nauwelijks van invloed geweest.

We kunnen concluderen dat alle acteerpresetaties overwegend overeenstemmen met geloofwaardigheid als één van de essentiële kenmerken van het acteren voor de camera. Op basis van de drie kenmerken subtiel, spontaan en oprecht kunnen we zeggen of een acteerpresetatie geloofwaardig is te noemen. De oprechtheid bepaalt het belangrijkste aandeel hierin. De acteerpresetaties van vijf acteurs komen volledig overeen met deze drie kenmerken en zijn dus geloofwaardig te noemen. De acteerpresetaties van twee actrices zijn overwegend geloofwaardig te noemen omdat hun acteerpresetaties alleen niet overeenkomen met het kenmerk spontaniteit.

De acteerpresetaties van alle acteurs voldoen aan de kenmerken van het acteren voor de camera en de ideeën daarover die betrekking hebben op de algemene conventies van het medium film. Alle acteurs

kunnen goed uit de voeten met de technische kanten van het medium en voldoen aan de ideeën over stemgebruik, zoals duidelijk spreken, geen ademhalingsproblemen, etc. Met betrekking tot dit resultaat is er ook weer geen aanleiding de vakbekwaamheid van de Nederlandse filmacteur in twijfel te trekken. Opgemerkt moet worden dat het de acteurs in deze vier speelfilms ook niet heel erg moeilijk is gemaakt wat betreft de mise-en-scène. De cameravoering en handelingen en bewegingen die de acteurs moeten uitvoeren ogen over het algemeen zeer statisch. Wellicht kan dit ook één van de redenen zijn voor het vlakke acteer spel van de vier acteurs.

Kunnen bovenstaande gerelativeerde resultaten representatief worden geacht voor alle 30 speelfilms die we tot realistisch drama hebben gerekend? De probleemstelling vraagt om een antwoord dat betrekking heeft op alle Nederlandse speelfilms die tot realistisch drama worden gerekend. De resultaten van dit onderzoek moeten vooral als een signalering van een tendens worden beschouwd die het niveau weergeeft waarop de acteerprestaties van acteurs en actrices zich in Nederland bevinden. De willekeurig gekozen speelfilms zorgen ervoor dat de gesignaleerde tendens voldoende kredietwaardig kan worden geacht. De resultaten van het onderzoek lijken nauwelijks een reden te zijn om ons zorgen te maken over de wijze waarop men in Nederland acteert voor de camera.

De subjectieve factor in dit onderzoek is niet uit te schakelen omdat het hier de analyse van het menselijk handelen door mensen betreft. Een groot deel van de acteerprestaties moet worden geïnterpreteerd. Misschien zal niet iedere analist dit deel van de acteerprestaties hetzelfde interpreteren. De resultaten zijn dan ook niet objectief of absoluut te noemen. Wel hebben de analyses ons een beter inzicht gegeven in de acteerprestaties. De betrouwbaarheid van het analistenoordeel kan later onderzocht worden door meerdere beoordelaars dezelfde scènes te laten beoordelen.

Het analyse model heeft het mogelijk gemaakt de acteerprestaties beter te kunnen omschrijven, meningen en ideeën daarover beter te kunnen motiveren en te relateren aan in de literatuur geldende ideeën en opvattingen over het acteren voor de camera. De literatuur heeft ons van voldoende onderzoekspunten voorzien om een aanzienlijk deel van de acteerprestaties van een acteur te kunnen omschrijven. Met name de kenmerken spontaan, subtiel en rond/dimensionaal zijn goed te onderzoeken met behulp van de gebruikte literatuur. Dit geldt ook voor het onderzoeken van de relatie tussen de acteur en de technische kanten van het medium film. Er kan niet worden uitgesloten dat er toch nog een deel van de acteerprestaties moeilijk te onderzoeken is, omdat de ideeën in de literatuur hiervoor onvoldoende richtlijnen en onderzoeksmogelijkheden biedt. Dit is bijvoorbeeld het geval met betrekking tot de oprechtheid van de acteerprestaties zoals in de uiting van emoties.

Tot slot moeten we hier opmerken dat dit onderzoek een kritische houding heeft aangenomen ten opzichte van de acteerprestaties in een speelfilm die wezenlijk verschilt van de houding die een doorsnee publiek aanneemt. De resultaten die we hebben verkregen na het doen van dit onderzoek zijn dan ook niet altijd te vergelijken met de belevingen van het publiek naar aanleiding van deze films. Wel heeft dit onderzoek een eerste stap gezet naar de mogelijkheid acteerprestaties te relateren aan kenmerken van acteren voor de camera en aan in de literatuur geldende ideeën en opvattingen daarover. We hebben daarmee inzichten verkregen in de vakbekwaamheid van de Nederlandse filmacteur. Dit onderzoek en vervolg onderzoek kan zo mogelijk een bijdrage leveren aan een nog positievere beleving door het publiek wanneer het de acteerprestaties van Nederlandse acteurs en actrices aanschouwt in de toekomst.

Bijlagen

Bijlage 1 Nederlandse speelfilms (realistisch drama) van 1990 t/m 1998

- 1 Kracht (Frouke Fokkema, 1990)
- 2 **Romeo (Rita Horst, 1990)**
- 3 De onfatsoenlijke vrouw (Ben Verbong, 1991)
- 4 Boven de bergen (Digna Sinken, 1992)
- 5 De drie beste dingen in het leven (Ger Poppelaars, 1992)
- 6 Transit (Eddy Terstall, 1992)
- 7 Angie (Martin Lagestee, 1993)
- 8 Hartverscheurend (Mijke de Jong, 1993)
- 9 **De kleine blonde dood (Jean van de Velde, 1993)**
- 10 Vals licht (Theo van Gogh, 1993)
- 11 06 (Theo van Gogh, 1994)
- 12 De flat (Ben Verbong, 1994)
- 13 De vlinder tilt de kat op (Willeke van Almeroo, 1994)
- 14 Tot ziens (Heddy Honigman, 1995)
- 15 Walhalla (Eddy Terstall, 1995)
- 16 **Advocaat van de Hanen (Gerrit van der Elst, 1996)**
- 17 Bind date (Theo van Gogh, 1996)
- 18 Naar de klote! (Ian Kerkhof, 1996)
- 19 Zusje (Robbert Jan Westdijk, 1996)
- 20 All stars (Jean van de Velde, 1997)
- 21 Babylon (Eddy Terstall, 1997)
- 22 Broos (Mijke de Jong, 1997)
- 23 Hufters en hofdames (Eddy Terstall, 1997)
- 24 De kersenpluk (Arno Kranenburg, 1997)
- 25 FI19,99 (Mart Dominicus, 1998)
- 26 Boekverfilming (Eddy Terstall, 1998)
- 27 Dropouts (Wil Wissink, 1998)
- 28 **De Poolse bruid (Karim Traïdia, 1998)**
- 29 De trip van Teetje (Paula van der Oest, 1998)
- 30 Siberia (Robert Jan Westdijk, 1998)

Bijlage 2 Protocollen

1 Scène uit "Romeo" waarin Anne en Thijs van de gynaecoloog te horen krijgen dat hun kindje niet levensvatbaar is.

No.	Tijd	Beeld		Geluid
		Inhoud	Compositie	
1	19 sec 00t/m 18	Anne en Thijs lopen de spreekkamer van de gynaecoloog binnen.	Medium-long-shot	
2	23 sec 19-41	De arts loopt met drie bekers koffie de kamer binnen, sluit deur met voet. Geeft Anne en Thijs koffie. Maakt gebaar dat ze kunnen gaan zitten. Gaan alle drie zitten. De arts leunt met beide armen op zijn bureau.	Medium-shot Zwenkt naar links wanneer de arts naar zijn bureau loopt. Camera tilt iets naar beneden wanneer de arts gaat zitten.	
3	2 sec 42-43	Anne en Thijs zitten naast elkaar voor het bureau, wachten af wat de arts gaat zeggen.	Medium-two-shot (M2S) O.S	
4	7 sec 44-50	Arts.	Close-up (CU)	Ik heb heel slecht nieuws voor jullie. Jullie kindje is niet levensvatbaar.
5	8 sec 51-58	Anne en Thijs.	M2S	Arts: Hij heeft cyste-nieren. Dat wil zeggen dat de nieren wel gevormd zijn,
6	4 sec 59-62	Arts.	CU	maar niet kunnen functioneren, ze zijn versteend zou je kunnen zeggen.
7	9 sec 63-71	Anne en Thijs.	M2S	Arts: Daarom heeft die ook zo weinig vruchtwater. In de tweede helft van een zwangerschap plast een kindje zijn eigen vruchtwater,
8	8 sec 72-79	Arts.	CU	maar jullie kindje kan niet plassen, zijn nieren functioneren niet.
9	5 sec 80-84	Anne en Thijs.	M2S	Thijs: Dus hij kan niet leven?
10	3 sec 85-87	Arts.	CU	Nee
11	6 sec 88-93	Anne is aangeslagen, ze heeft waterige ogen.	CU	Heb ik iets fout gedaan, had ik niet moeten werken, af en toe gerookt,...

12	3 sec 94-96	Arts.	CU	Je hebt niets fout gedaan, je kan er niets aan doen.
13	4 sec 97-100	Anne slaat ogen neer.	CU	
14	4 sec 101-104	Thijs.	CU	Hoeveel procent kans heeft ons kind?
15	3 sec 105-107	Arts.	CU	Geen enkele.
16	4 sec 108-111	Thijs.	CU	Arts: Het spijt me.
17	21 sec 112-132	Anne en Thijs pakken elkaars handen vast (off-screen) Na "overleeft geboorte niet" doet Anne haar oogleden dicht.	M2S	Thijs: Hoe lang zal die leven als die geboren wordt? Arts: Paar minuten, paar uur, maar waarschijnlijk overleeft hij de geboorte niet. Thijs: Dat weet u zeker?
18	4 sec 133-136	Arts.	CU	Heel zeker.
19	15 sec 137-151	Anne en Thijs.	Medium-close-two-shot	Thijs: en een nier transplantatie? Arts: Dat kunnen we nog niet bij baby's.
20	31 sec 152-182	Anne en Thijs lopen door de gang van ziekenhuis op camera af. Anne veegt met haar hand de tranen uit haar rechter oog. Thijs legt zijn hand op schouder van Anne.	Medium-shot	Muziek Voice-over: Arts: Jullie zullen een beslissing moeten nemen of de zwangerschap negen maanden uitdragen of de bevalling nu laten opwekken. Anne: Dat kan ik nog niet zeggen. Arts: Dat hoeft je ook niet nu te zeggen, maar veel tijd om te beslissen is er nu niet meer...

2 Scène uit "Romeo" waarin Anne Thijs confronteert met de dood van zijn kind, waarna hij zijn emoties daarover uit en hij getroost wordt door Anne. Eindelijk praat hij over de geboorte van Romeo.

No.	Tijd	Beeld		Geluid
		Inhoud	Compositie	
1	25 sec 00t/m 24	Anne en Thijs staan tegenover elkaar in de slaapkamer. We zien het gezicht van thijs, de rug van Anne.	Medium-long-shot Rijder O.S Close-up (CU) Thijs	Thijs: Ik heb je zo gemist. Anne: Dat vroeg ik niet. Thijs: Ik hou van je Anne. Anne: Dat vroeg ik niet, heeft die nog geleefd? Thijs: Je gaat niet weg Anne, blijf bij me. Anne: Waarom? Thijs: Ik kan je niet missen, ik hou van je, ik kan niet leven zonder je.
2	3 sec 25-27	Anne.	CU	Jij gaf geen moer om de dood van je eigen kind, daar kan ik niet mee leven.
3	3 sec 28-30	Thijs.	CU O.S	Denk je dat?
4	1 sec 31	Anne.	CU	Nee, dat weet ik.
5	11 sec 32-42	Thijs doet deur open voor Anne. loopt uit beeld richting bed. Anne kijkt hem na en blijft staan.	CU Thijs O.S Na actie CU Anne	
6	4 sec 43-46	Thijs zit op het puntje van het bed, met rug naar camera. Hij huilt.	Medium-shot	
7	3 sec 47-49	Anne houdt de deur vast en kijkt richting Thijs.	CU	
8	46 sec 50-95	(Voorgrond) Thijs zit op bed, houdt hand voor zijn gezicht. (Achtergrond) Anne laat deur los, loopt op hem af en pakt hem met twee handen beet. (tekst) Thijs laat zich op bed vallen en gaat in een foetus houding liggen. Anne gaat over hem heen liggen. Thijs huilt. Ze omhelzen en kussen elkaar innig.	Medium-shot Wanneer Thijs zich op bed laat vallen zwenkt de camera naar links.	Anne: Je huilt Anne: Thijs, Thijs Thijs (griemt): Het doet zo'n pijn Anne. ...zo'n pijn. Ik wou dat ik was dood gegaan. Anne: Ik heb je zo gemist.
9	23 sec 96-118	Thijs vertelt met tranen in zijn ogen Anne over de geboorte. Anne ligt naast hem op bed.	Fade in, close-up laken. De camera "glijdt" zijwaarts naar het gezicht van Thijs O.S	Thijs: En heel langzaam kwam toen zijn kontje naar buiten en een voetje en... de dokter die deed niks, die hield gewoon zo (doet voor) zijn handen d'r onder, en toen nog een voetje.

10	10 sec 119-128	Anne luistert aandachtig, steunt met haar hoofd op hand. Haar ogen zijn waterig.	CU O.S	Thijs: En eh jij mocht niks doen tot het hele onderlijfje d'ruit was.
11	6 sec 129-134	Thijs illustreert verhaal met handen.	CU O.S	Thijs: En toen zag ik zijn borstkastje heel even "pschup" (grinnikt)
12	16 sec 135-150	Anne luistert aandachtig.	CU O.S	Anne: Ja? Thijs: Ja, en eh, nou toen mocht jij eindelijk persen, en eh ineens na drie keer ofzo, pang, zo'n kracht...
13	6 sec 151-156	Thijs, ogen nat.	CU O.S	Thijs:...en toen was die geboren, Romeo.
14	8 sec 157-164	Anne kijkt Thijs aan, glimlacht.	CU O.S	

1 Scène uit "De kleine blonde dood" waarin Mieke Valentijn vertelt dat hij vader wordt.

No.	Tijd	Beeld		Geluid
		Inhoud	Compositie	
1	9 sec 00t/m 08	Mieke loopt van auto naar voordeur, belt aan.	Long-shot	Deurbel
2	6 sec 09-14	Valentijn wordt wakker pakt ochtendjas.	Medium-long-shot	Deurbel
3	2 sec 15-16	Valentijn doet open, gaapt. Blijft in deur opening staan.	Close-up (CU)	
4	4 sec 17-20	Mieke.	CU	Wat een gedoe om je adres te pakken te krijgen. Is het soms geheim?
5	3 sec 21-23	Valentijn.	CU	Eh, nee, nee, maar ehm
6	5 sec 24-28	Mieke loopt naar binnen.	CU Zet stap richting camera	Ik kom alleen maar even kijken hoe je woont. Vijf minuutjes, d'r in en d'r uit.
7	3 sec 29-31	Valentijn kijkt haar na.	CU Mieke loopt voorlangs de camera	
8	10 sec 32-41	Mieke en Valentijn komen door de deur naar binnen, lopen trap af. Mieke loopt het beeld uit.	Medium-close two-shot Camera rijdt uit	M: Die kant op? V: Ja, maar ik ben niet alleen, ik heb bezoek dus. M: Geef niet, ik ben ook niet alleen. V: Mooi, let maar niet op de rotzooi trouwens.
9	6 sec 42-47	Mieke stoot tegen winkelwaggen, draait rond, loopt woonzaal in.	Medium-shot	Rotzooi? Het is een puinhoop. Geweldig, het is een prachtige puinhoop.
10	2 sec 48-49	Valentijn steekt sigaret in zijn mond.	CU	
11	3 sec 50-52	Mieke tot Valentijn.	Medium-shot	Je weet wat juffrouw van Dalen zei: "zoals je lessenaartje er uitziet..."
12	1 sec 53	Valentijn loopt naar Mieke, geeuwt.	CU	
13	8 sec 54-61	Valentijn (rug) loopt naar Mieke. Mieke begint te lachen.	Medium-close shot Mieke Over-shoulder (O.S)	V: (Geeuwt) Sorry, als we nou een andere keer afspreken. M: Ik kom net van de dokter vandaan, ik ben zwanger.
14	7 sec 62-68	Valentijn lacht mee. Valentijn laat mondhoeken	CU O.S	Nou gefeliciteerd, hartstikke mooi. M: Jij ook gefeliciteerd.

		zakken.		
15	2 sec 69-70	Mieke.	CU O.S	M: Jouw kind.
16	3 sec 71-71	Valentijn verbaasd.	CU O.S	Geluid van vallende fles.
17	1 sec 74	Mieke kijkt op.	CU O.S	Geluid van vallende fles.
18	4 sec 75-78	Naakte man stapt uit bed.	Medium-long-shot	
19	7 sec 79-85	Mieke legt hand op schouder Valentijn. (tekst) Mieke geeft hem een kus en loopt uit beeld.	Close-two-shot Beiden staan richting camera, Mieke staat achter Valentijn	M: Weet je, ik kom wel een andere keer langs, dag.
20	4 sec 86-89	Mieke loopt naar auto, stapt in, slaat deur dicht.	Medium-long-shot	
21	6 sec 90-95	Valentijn rent huis uit naar auto.	Medium-shot Rijder dwars naar links	Hé, je kan het toch gewoon weg laten halen?
22	7 sec 96-102	Mieke in auto achter stuur (tekst). Geeft gas.	CU	Het is al vier maanden suffie. Laten we nou maar eerst eens aan het idee wennen.
23	3 sec 103-105	Auto rijdt weg. Valentijn rent in beeld auto stukje achterna.	Medium-long-shot	Ik wil helemaal nergens aan wennen...
24	9 sec 106-114	Valentijn loopt terug naar voordeur.	CU Rijder dwars naar links	...godverdomme. Ik ben de meest verschrikkelijke vader die je kan voorstellen, ik sla kinderen, ik schop, ik haat ze.

- 2 Scène uit "De kleine blonde dood" waarin Valentijn op Mickey's verjaardag langs komt en er achter komt dat Mieke hem heeft geslagen.

No.	Tijd	Beeld		Geluid
		Inhoud	Compositie	
1	6 sec 00t/m 05	Valentijn loopt trap op in het appartementen complex, hij heeft een beer onder zijn arm.	Long shot, camera tilt omhoog	
2	18 sec 06-23	Valentijn loopt de galerij op naar de voordeur van Mieke, drukt vier maal op de bel. Mieke doet open en Valentijn begint te zingen.	Medium-close-up (MCU), camera maakt rijder naar achteren. Two-shot Mieke en Valentijn. MCU	V: Lang zal die leven... Laat Mickey nou komen. M: Nee Mickey ligt op bed. V: Hoezo wat is er dan, is 'ie ziek.
3	4 sec 24-27	Mieke staat in de deurpost.	Close-up (CU) O.S	M: Ja V: Hoezo, wat heeft die dan. M: Niks, gewoon een griepje, niks...
4	12 sec 28-39	Valentijn wil naar binnen, Mieke houdt hem tegen.	MCU Two-shot	M:...aan de hand, ga nou maar, ik heb hem niet verteld dat die jarig is. V: Wat is dat nou voor een onzin, hij mag toch wel gewoon jarig zijn, er hangen ballonnen. M: Valentijn flikker alsjeblieft op, anders ben je ook nooit zo bezorgd om hem, we vieren het een andere keer wel.
5	2 sec 40-41	Mickey staat achter een raam, hij trekt de jaloezieën uit elkaar en houdt een washandje voor zijn linker oog.	CU	M: Hij heeft snoep en alles.
6	2 sec 42-43	Valentijn kijkt van Mieke naar het raam waar Mickey achter staat.	MCU Two shot	V: Dit is zijn verjaardag, dit kun je dat joch toch niet aan doen.
7	1 sec 44	Mickey door jaloezieën zwaait naar Valentijn.	CU	
8	1 sec 45	Valentijn loopt op het raam af.	Medium-two-shot	V: Hé
9	1 sec 46	Mieke slaat op het raam.	CU	M: Naar je bed jij!
10	1 sec 47	Valentijn staat voor het raam naar Mickey te kijken, kijkt om naar Mieke.	MCU, alle drie in beeld, rug V, pluk haar van M en Mickey achter het raam	M: Kom volgende week maar de leuke...

11	1 48	Mieke doet de voordeur open en gaat naar binnen.	CU	M:...pappa uithangen.
12	10 sec 49-58	Valentijn voorkomt dat Mieke de deur kan dicht doen, de deur slaat open, ze staan nu staan tegenover elkaar in de deuropening. Valentijn werkt Mieke de deur uit de galerij op.	CU Valentijn, camera zwenkt naar rechts, beiden in close-up, Two shot	V: Wat is er hier gebeurd? M:Sodemieter op! V: Je hebt hem geslagen, je hebt hem geslagen. M: Nou laat me los. V: Vertel op, heb jij Mickey geslagen?
13	1 sec 59	Valentijn.	CU O.S	V: Ik vraag je wat.
14	5 sec 60-64	Mieke.	CU O.S	M: Ik, het ging per ongeluk, ik heb hem nog nooit geslagen verdomme. Ik, hij kwam met zijn chocolade vingers.
15	1 sec 65	Valentijn luistert.	CU O.S	M: Ik gaf hem een duw.
16	4 sec 66-69	Mieke slaat Valentijn op zijn borst.	CU O.S	M: Waar bemoei jij je eigenlijk mee man.
17	2 sec 70-71	Valentijn loopt weg richting voordeur.	CU O.S	
18	7 sec 72-78	Mieke loopt hem achterna, in de deuropening duwt Valentijn Mieke de galerij op en slaat de deur dicht. Mieke loopt terug en slaat op de deur.	MCU, camera rijdt achteruit	M: Au. M: Doe open!
19	9 sec 79-87	Valentijn is in het huis van Mieke, hij gaat door zijn knieën, Mickey met een washandje voor zijn oog komt in beeld.	CU Valentijn. Camera tilt naar beneden. MCU, Two-shot	M: Verdomme doe open! V: Hé. Hé, laat es zien (maakt een fluitend geluid). Doet het pijn? Mickey: Een beetje.
20	6 sec 88-93	Valentijn kijkt Mickey aan, duwt zijn wijsvinger op Mickey's borst.	CU O.S	V: Wij gaan jou verjaardag vieren en we gaan jouw spullen pakken, kom.

- 1 Scène uit "Advocaat van de Hanen" waarin Ernst Quispel na een drie dagen lange kroegtocht (inclusief betrokken te zijn geweest bij een ME charge en een opsluiting op het politiebureau) weer met zijn vrouw spreekt in de badkamer.

No.	Tijd	Beeld		Geluid
		Inhoud	Compositie	
1	2 sec 00t/m 01	Ernst ligt in bad. Ter hoogte van zijn borst houdt hij zijn handen boven water, hij maakt er gekke bewegingen mee. Heeft ogen dicht, doet ze open.	Medium-close-up (MCU) Vogelperspectief	
2	6 sec 02-07	Zwanet komt de badkamer binnen, even leunt ze tegen de deurpost, pakt vervolgens de broek van Ernst van de wastafel.	MCU	Z: Jij bent afgevallen.
3	11 sec 08-18	Ernst speelt nog steeds met zijn handen en het water.	MCU Vogelperspectief	Z: Lekker strak. E: Ja, terwijl water toch vergroot, is het toch nog ergens goed...
4	4 sec 19-22	Zwanet staat bij het handdoekenrek, ze heeft zijn overhemd in haar handen.	MCU	E:...voor. Z: Geen ongelukken gemaakt?
5	4 sec 23-26	Ernst kijkt Zwanet aan, slaat ogen neer en slaat zijn handen ineem, wrijft met zijn handen.	MCU Vogelperspectief	E: Je kent me toch.
6	6 sec 27-32	Zwanet legt broek neer en pakt handdoek van het rek en gooit deze naar Ernst.	MCU	
7	1 sec 33	Ernst incasseert de handdoek met een schrikbeweging, zijn handen schieten omhoog het water uit.	MCU Vogelperspectief	
8	1 sec 34	Zwanet kijkt Ernst boos aan en loopt richting deur.	MCU Camera zwenkt iets naar rechts	E: Zwanet.
9	3 sec 35-37	Ernst pakt de handdoek over van zijn linker- naar zijn rechterhand.	MCU Vogelperspectief	E (verontwaardigd): Het was acht maanden geleden.
10	5 sec 38-42	Zwanet kijkt naar opzij (recht over haar schouder) en vervolgens naar Ernst.	MCU	Z: Je moeder heeft gebeld, ik heb gezegd dat je de stad uit was...

11	5 sec 43-47	Ernst kijkt Zwanet aan. Hij legt de handdoek buiten beeld ergens neer.	MCU Vogelperspectief	Z:...voor de zaak. E: Bedankt.
12	4 sec 48-51	Zwanet loopt richting deur, houdt stil en kijkt Ernst aan, maakt met vinger draaigbaar naar haar voorhoofd referent naar de wond op Ernst zijn voorhoofd, wijst vervolgens naar hem.	MCU Camera zwenkt naar rechts	
13	8 sec 52-59	Ernst illustreert tekst met zijn handen.	MCU Vogelperspectief	E: Ja, gestoten, ik begin kippig te worden.
14	1 sec 62	Zwanet loopt de badkamer uit.	MCU	
15	4 sec 61-64	Ernst draait hoofd naar links en slaat ogen dicht.	MCU Vogelperspectief	

- 2 Scène uit "Advocaat van de Hanen" waarin de ouders van de vermoorde punker (Killian Noppen) Ernst vragen om hen juridisch bij te staan.

No.	Tijd	Beeld		Geluid
		Inhoud	Compositie	
1	9 sec 00t/m 08	Ernst doet de deur open van zijn kantoor, de ouders van Killian Noppen volgen hem naar binnen. Ernst loopt weer uit beeld.	Medium-shot Camera rijdt dwars naar links, zwenkt tegelijk naar rechts Medium-long-drie-shot	E: Komt u binnen. Van het hoofdbureau? Ma (onhoorbaar): Ja. Pa: Heeft u het al gehoord...
2	7 sec 09-15	Raam. Ernst loopt in beeld en gaat voor het raam achter zijn bureau staan. Doet zijn jasje los en kijkt op zijn horloge. (tekst Ernst)	Medium-shot (MS)	Pa:...van onze zoon? E: Nee, is 'ie ingesloten?
3	2 sec 16-17	Ouders staan naast elkaar.	Medium-long-two-shot	Pa: Hij is dood.
4	6 sec 18-23	Ernst staat nog steeds, maakt gebaar dat ze kunnen gaan zitten.	MS	E: Oh, mijn deelneming.
5	3 sec 24-28	Ouders maken aanstalten om te gaan zitten.	Medium-long-two-shot	Ma: Killian, Kieltje zeiden wij.
6	3 sec 29-31	Ernst gaat zitten.	MS	E: Waarom komt u bij mij?
7	6 sec 32-37	Ouders zitten naast elkaar aan andere kant van het bureau.	Medium-two-shot (M2S)	Pa: Ze stonden buiten bij het bureau daar was zo'n meisje bij met geel en wit haar.
8	9 sec 38-46	Ernst zit met handen ineengevouwen. Ma overhandigt Ernst een foto, hij pakt het aan.	MS	Pa: Meester Quispel zei ze, is een goeie. E: Eh, ik doe geen krakerszaken meer. Ma: Misschien kende u Kiel wel.
9	2 sec 47-48	Ouders. Hand van Ernst in beeld met foto.	M2S	
10	4 sec 49-52	Ernst bekijkt foto en geeft de foto weer terug.	MS	E: Nee, het spijt me. Ik zie niet wat...
11	4 sec 53-56	Ma stopt foto in haar portemonnaie en dept met zakdoekje haar neus.	M2S	E:...ik voor u zou kunnen betekenen. Pa: We vertrouwen het niet. Ma (huilt): Alles en iedereen spreekt elkaar tegen.
12	4 sec	Ernst maakt gebaar met han-	MS	E: Ja wat wilt u dat ik daar aan doe.

	57-60	den.		Pa: Hij is dood gevonden in een politiecel.
13	3 sec 61-63	Vader balt vuisten en benadrukt daarmee zijn woorden, moeder is verdrietig.	M2S	Pa: Er moeten toch getuigen zijn. E: Eh...
14	5 sec 64-68	Ernst staat op uit zijn stoel, maakt handgebaar naar meneer.	MS Kikvorsperspectief	E:...politie zal ongetwijfeld een onderzoek instellen. Op dit moment kan ik, eh, helemaal niets voor u doen. Meneer...
15	4 sec 69-72	Vader met gebalde vuisten en moeder met zakdoek.	M2S	Pa: Ze willen dat we hem 's nachts begraven vanwege de rellen. Ma: 's nachts begraven dat mag toch niet?
16	3 sec 73-75	Ernst.	MS Kikvorsperspectief	E: Als de autoriteiten dat goed vinden. Pa: Die autoriteiten...
17	3 sec 76-78	Ouders.	M2S	Pa:...hebben hem vermoord, we mogen niet eens zijn lichaam zien.
18	4 sec 79-82	Ernst gaat weer zitten.	MS	Ma (huiltstem): Mijn man en ik kunnen het niet alleen.
19	4 sec 83-86	Moeder met zakdoekje in haar hand bij haar neus, veegt "traan" weg, kijkt Ernst aan.	M2S	Ma (huiltstem): Zo is Kieltje springlevend en nou, dat is toch niet normaal?
20	3 sec 87-89	Ernst leunt iets naar voren.	Close-up	Pa: ze doen heel behulpzaam,..
21	2 sec 90-91	Ouders.	M2S	Pa:...maar niemand weet wat er gebeurd is zogenaamd.
22	6 sec 92-97	Ernst.	Close-up	Pa: En ondertussen snijden ze hem open. Schelle, snijdende muziek wordt hoorbaar.

1 Scène uit "De Poolse bruid" waarin Henk voor het eerst van Anna's kookkunsten mag genieten.

No.	Tijd	Beeld		Geluid
		Inhoud	Compositie	
1	32 sec 00t/m 31	Anna staat aan het aanrecht, met een theedoek veegt ze de rand van een pot schoon. Henk komt de keuken binnen, kijkt even over Anna's schouders mee. Anna zet pot met eten op tafel. Henk wil op zijn plaats gaan zitten, maar Anna is hem voor. Hij loopt naar de andere plaats.	Medium-long-shot Vogelperspectief, de camera hangt hoog in een hoek van de keuken. Wanneer Henk richting tafel loopt volgt de camera, ook Anna loopt dan in beeld. Camera heeft tafel in beeld.	In het begin van de scène is het geslof van Henk goed hoorbaar.
2	10 sec 32-41	Henk loopt in beeld, schuift stoel naar achteren en gaat zitten. Hij kijkt naar wat er op tafel staat en vervolgens naar Anna.	De camera heeft de tafel goed in beeld, op het moment dat Henk gaat zitten tilt de camera iets omhoog. Medium-close-up (MCU) O.S	
3	19 sec 42-60	Anna bidt en slaat een kruis, kijkt Henk aan. (tekst) Anna steekt hand uit naar Henk. Henk geeft haar zijn bord, Anna schept op.	MCU O.S	Anna: Is Poolse eten.
4	14 sec 61-74	Anna heeft opgeschept en geeft bord aan Henk terug. Henk houdt het even vast en kijkt er naar, kijkt Anna aan (tekst Anna) en weer terug naar bord.	MCU O.S	Anna: Is lekker. Henk: Ja (zucht diep)
5	3 sec 75-77	Anna pakt bestek vast en slaat daarmee op haar bord om aan te geven dat Henk met mes en vork moet eten.	MCU O.S	
6	25 sec 78-102	Henk twijfelt even en pakt vervolgens zijn vork en mes op, snijdt het gerecht door midden en neemt een hap. Henk kijkt wat er in het pannetje voor hem zit.	MCU O.S	
7	30 sec 103-132	Anna gaat eten, maar kijkt eerst in haar woordenboekje.	MCU O.S	Anna: Eet smakelijk. Anna: Is't goed?

		(tekst) Henk pakt een schaalte en ruikt eraan, schept op.		
8	21 sec 133-153	Henk is lekker aan het eten, hij pakt een schaalte met komkommer en eet daarvan, kijkt Anna aan.	MCU O.S	Henk (met volle mond): Ja, het is lekker. Henk: 't is lekker.

2 Scène uit "De Poolse bruid" waarin Henk Anna een cadeau geeft, een Langspeelplaat met Poolse muziek. Anna wordt door deze muziek herinnerd aan Polen.

No.	Tijd	Beeld		Geluid
		Inhoud	Compositie	
1	17 sec 00t/m 16	Uitgestrekt landschap met her en der een boom of een groepje bomen. Een zeer plaatselijke regenbui wordt zichtbaar.	Long-shot Camera pand van rechts naar links	De regenbui is heel zacht hoorbaar
2	41 sec 17-57	Anna zit op een stoel en staart naar buiten. Henk komt binnen en overhandigt haar een cadeau. Henk is nat geregend en trekt regenjack uit. Anna pakt haar cadeau uit, het is een langspeelplaat.	Medium-two-shot Als Henk binnenkomt pant camera iets naar links en tilt omhoog. Doordat Henk blijft staan krijgen we een kikvors perspectief.	Henk: Hier. Voor Jou. Tweedehands. Van de markt. Pools.
3	18 sec 58-75	Henk zet LP op.	Close-up Camera gaat van Henk's handen naar zijn gezicht. Anna's voorhoofd is in beeld.	Muziek: eerst een orkest gevolgd door een vrouwelijke operastem. De muziek klinkt melancholisch.
4	10 sec 76-85	Anna, haar los, kijkt voor zich uit, luistert naar muziek, kijkt Henk aan vanuit haar ooghoeken.	Extreme-close-up	Muziek speelt door.
5	24 sec 86-109	Henk kijkt naar Anna. Anna gaat de kamer uit. Henk volgt haar met zijn ogen, kijkt naar beneden opzij.	Close-up Puntje neus Anna in beeld	Muziek speelt door. Anna begint te huilen, we horen gesnik.
6	10 sec 110-119	Anna zit weer in dezelfde stoel naar buiten te staren	Medium-long-shot	Muziek speelt door. Zachtjes is de regen hoorbaar.
7	8 sec 120-127	Landschap met de plaatselijke regenbui.	Long-shot	Muziek is gestopt.

Literatuur

- Barr, Tony, *Acting for the camera* (Boston: Allyn and Bacon, Inc., 1982).
- Beerekamp, Hans (hoofdred.), e.a., *Filmjaarboek 1990-1995* (Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1996).
- Beerekamp, Hans (hoofdred.), e.a., *Filmjaarboek 1996* (Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1997).
- Beerekamp, Hans (hoofdred.), e.a., *Filmjaarboek 1997* (Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1998).
- Bernard, Ian, *Film and Television acting* (Boston: Focal Press, 1993).
- Blum, Richard A., en Ann Arbor, *American film acting: The Stanislavski Heritage* (Michigan: UMI research press, 1984).
- Bordwell, David, en Kristin Thompson, *Film art: an introduction*, fourth edition (New York: McGraw-Hill, Inc., 1993).
- Bordwell, David, en Kristin Thompson, *Film History: an introduction* (New York: McGraw-Hill, Inc., 1994).
- Brockett, Oscar G., *History of the theatre*, sixth edition (Boston: Allyn and Bacon, 1991).
- Caine, Michael, *Acting in film: an actor's take on movie making*, revised expanded edition (New York: Applause Theatre Book Publishers, 1997).
- Crawley, Tony (red.), *Dictionary of film quotations* (Hertfordshire: Wordsworth reference, 1994).
- Croon, Carolien, 'Is er een scriptdokter in de zaal', in: *De Volkskrant*, 22 september 1995.
- Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, *Cultuur beleid in Nederland: Nationaal rapport Europees programma voor de evaluatie van nationaal cultuurbeleid* (Den Haag: Directoraat-Generaal voor Culturele zaken, 1993).
- Dmytryk, Edward, en Jean Porter, *On screen acting: an introduction to the art of acting for the screen* (Boston: Focal Press, 1984).
- Dominicus, Mart, en Jos de Putter, 'Je moet met de achterkant van je hoofd kunnen spelen: Rondetafelgesprek over minimal-acteren', in: *Skrien* Tijdschrift voor film en televisie, nr. 178 (juni-juli 1991), p. 8-12.
- Easty, Edward Dwight, *On method acting* (Orlando Florida: The house of collectibles, Inc., 1981).
- Ekker, Jan Pieter, en Martin van der Veen (red.), *Seminar screen acting: Nederlandse filmdagen 20-26 september 1991* (Utrecht, 1991).
- Ekker, Jan Pieter, 'Acteren is een mysterie dat zich nauwelijks in woorden laat vatten', in: *De Filmkrant*, nr. 170 t/m nr. 180, serie van 11 interviews met Nederlandse acteurs en actrices (Amsterdam: Stichting

Fuurland, 1996/1997).

Field, Syd, *Hoe schrijf ik een scenario?: de grondbeginselen van het schrijven van een scenario*, Robert Dorsman vert. (Houten: Het Wereldvenster/Unieboek bv, 1988).

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des theatres: das system der theatralischen zeichen* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994).

Fiske, John, *Television culture* (London: Routledge, 1993).

Gelder, Henk van, *Hollands Hollywood* (Amsterdam: Luitingh-Sijthoff, 1995).

Hindman, James, Larry Kirkman en Elizabeth Monk, *TV acting: a manual for camera performance* (New York: Hastings House Publishers, 1979).

Hommel, Michel, 'Een Nederlandse uit 1909', in: *Skrien* Tijdschrift voor film en televisie, nr. 146 (februari-maart 1986), p. 40-43.

Jaarverslag Nederlands Fonds voor de Film 1997.

Jaarverslag Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties 1997.

Kattenbelt, Chiel, 'De verbeeldingsprincipes van theater en film', in: *Het Nederlands Scenario*, nr. 9 (september 1992), p. 9 t/m 23.

Kattenbelt, Chiel, *Theater en film in het perspectief van vergelijking* (Utrecht: Theater-, film- en televisiewetenschap Universiteit Utrecht, 1995). Syllabus voor de cursus: De verbeeldingsprincipes van theater, film en televisie: overeenkomsten en verschillen.

Konijn, Elly, *Acteurs spelen emoties* (Amsterdam: Boom, 1994).

Koole, Corine, 'Acteurscoach/spelregisseuse Nancy Gould', in: *Skoop*, nr. 9/10 (december 1985, januari 1986), p. 34-35.

Leeuw, Sonja de, en Marion van Doorn (red.), *Nederlandse productiegiedenis van film en televisie* (Utrecht: Theater-, film- en televisiewetenschap Universiteit Utrecht, 1996). Reader voor gelijknamige cursus.

Linthorst, Gerdin, *De droomfabriek: achter de schermen van een speelfilm* (Houten: Het Wereldvenster/Unieboek bv, 1988).

Loo, Arjo van, *Handleiding filmanalyse in: Syllabus film- en televisie-analyse* (Utrecht: Theater-, film- en televisiewetenschap, 1996).

Manderino, Ned, *Alles over Method-acting: lessen voor acteurs*, Jan Steemers vert. (Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1994).

Mulder, Gerard, 'Het gebrek aan vakmanschap en talent in de Nederlandse scenariocultuur', in: *Vrij Nederland*, 27 juli 1981.

Naremore, James, *Acting in the cinema* (Berkeley: University of California Press, 1988).

Noose, Theodore, *Hollywood film acting* (South Brunswick: A.S. Barnes and Company, 1979).

O'Brien, Mary Ellen, *The techniques and history of acting for the camera* (New York: Arco Publishing, Inc., 1983).

Pate, Michael, *The film actor: acting for motion pictures and television* (South Brunswick: A.S. Barnes and Company, 1970).

Pudovkin, Vsevolod I., *Film technique and film acting* (New York: Grove Press, Inc., 1978).

Taylor, Malcolm, *The Actor and the camera* (London: A & C Black, 1994).

Tucker, Patrick, *Secrets of screenacting* (New York: Routledge, 1994).

Vineberg, Steve Edward, *Method in performance: fifty years of american method acting* (Michigan: UMI dissertation information service, 1985).

Weston, Judith, *Directing Actors: creating memorable performances for film and television* (Studio City: Michael Wiese Productions, 1996).

Williams, Raymond, *Keywords: a vocabulary of culture and society* (London: Fontana Paperbacks, 1983).

Zucker, Carole, *Making visible the invisible: an anthology of original essay's on film acting* (Metuchen: The Scarecrow Press, Inc., 1990).

Samenvatting

In dit onderzoek hebben we ons tot doel gesteld een methode te ontwikkelen voor het onderzoeken van acteerprestaties van acteurs in een speelfilm (realistisch drama), om zo een antwoord te kunnen geven op de probleemstelling van dit onderzoek: hoe verhouden de acteerprestaties van acteurs en actrices in de Nederlandse speelfilm (realistisch drama) na 1989 zich tot normen van het acteren voor de camera?

De resultaten van dit onderzoek zijn tevens een indicatie voor hoe het er vakinhoudelijk gezien voorstaat met het filmacteren in Nederland. Het ongunstige filmklimaat in Nederland deed ons vermoeden dat Nederlandse filmacteurs onvoldoende ervaring hadden met de film en zo mogelijk hun acteerprestaties niet kunnen aanpassen aan de eigenschappen van dit medium.

De methode die we ontwikkeld hebben bestaat uit een analysemodel waarin kenmerken van het acteren voor de camera en ideeën en opvattingen daarover zijn vertegenwoordigd. Deze kenmerken zijn hoofdzakelijk opgeschreven door mensen uit de film- en televisie-praktijk. De kenmerken en overeenstemmende ideeën daarover vormden de onderzoekspunten die we hebben toegepast op de acteerprestaties van Nederlandse acteurs. Dit onderzoek bestaat dus voor een belangrijk deel uit literatuuronderzoek. Door verschillende boeken met het onderwerp "acteren voor de camera" te bestuderen zijn we tot deze kenmerken en gemeenschappelijke ideeën gekomen. Eén van de bevindingen uit dit onderzoek is dat het belangrijkste kenmerk van het acteren voor de camera "naturel acteren" is. Doordat de ideeën over naturel acteren in de literatuur met elkaar overeenstemmen en noodzakelijk geacht worden in de acteerprestaties hebben we deze als norm gehanteerd. Naturel acteren laat het menselijk gedrag zien in een theatrale setting (de film) overeenkomstig met het menselijk gedrag uit de dagelijkse werkelijkheid. De ideeën over het acteren voor de camera die in de literatuur te vinden zijn, hebben dan ook vaak betrekking op specifieke onderdelen van dit gedrag. Al deze onderdelen in het gedrag van de acteur (de acteerprestaties) moeten voldoen aan de vier kenmerken die we voor naturel acteren hebben vastgesteld, te weten: subtiel, spontaan, oprecht en rond/dimensionaal. Van deze vier kenmerken is "subtiel" het belangrijkste. Het film medium verlangt van de acteur, onder andere door veelvuldig gebruik te maken van de close-ups, dat hij niet te groot acteert. Groot acteren wordt al gauw als overdreven ervaren en associeert men met het medium theater. In dit onderzoek hebben we onderzocht of deze kenmerken zijn vertegenwoordigd in de acteerprestaties van acteurs in de vier Nederlandse speelfilms: "Romeo" (Rita Horst, 1990), "De kleine blonde dood" (Jean van de Velde, 1993), "Advocaat van de Hanen" (Gerrit van Elst, 1996) en "De Poolse bruid" (Karim Traïdia, 1998). Het drama in deze vier films is overwegend realistisch te noemen. De keuze om speelfilms te onderzoeken die tot realistisch drama gerekend kunnen worden is omdat men in de literatuur het noodzakelijk vindt dat de acteur hierin naturel acteert. Het zou geen zin hebben om te onderzoeken of de acteerprestaties naturel zijn in een comedy waarin men een geheel andere wijze van acteren verlangt.

De belangrijkste bevindingen na toepassing van het analysemodel op de acteerprestaties in deze vier speelfilms, is dat slechts de acteerprestaties van drie acteurs volledig voldoen aan de norm naturel acteren. De acteerprestaties van twee acteurs voldoen overwegend aan deze norm. Slechts ten dele aan deze norm voldoen de acteerprestaties van de overige twee acteurs. Opvallend is dat de acteerprestaties van alle zeven acteurs subtiel zijn te noemen. De acteerprestaties van deze acteurs komen vooral niet overeen met het kenmerk rond/dimensionaal. Twee acteurs vertolken hun rol op een vlakke, niet levendige wijze. Twee andere acteurs weten slechts ten dele meerdere dimensies in hun personages aan te brengen. Een prestatieafhankelijke factor kan mogelijk de oorzaak zijn voor het ontbreken van dit kenmerk in de acteerprestaties. Deze factoren zijn onderdelen uit het productieproces, zoals de regie en het scenario, die de acteerprestaties van de acteur kunnen beïnvloeden. Omdat we onvoldoende onderzocht hebben op welke manier deze factoren van invloed zijn geweest op de acteerprestaties en hoeveel invloed ze hebben gehad, kunnen we de acteurs niet voor 100 procent verantwoordelijk stellen wanneer niet alle kenmerken van naturel acteren volledig in hun spel vertegenwoordigd zijn.

De acteerprestaties van alle acteurs voldoen aan de kenmerken van het acteren voor de camera en de ideeën daarover die betrekking hebben op de algemene conventies van het medium film, zoals de houding die de acteur moet aannemen ten opzichte van de camera.

Naar aanleiding van bovenstaande resultaten van het gehouden onderzoek is er geen reden de vakbekwaamheid van de Nederlandse filmacteur ernstig in twijfel te trekken. Het belangrijkste is dat de Nederlandse acteur niet theatraal acteert in een speelfilm.