

Over akteren

Een gesprek met Eric de Kuyper

Peter Delpout en Jan Simons

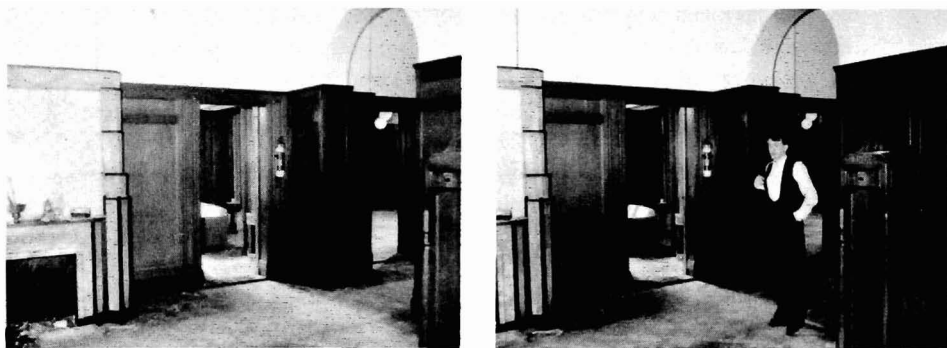
Peter Delpout: *Ik denk dat er een aantal zaken zijn waarover we kunnen praten. In ieder geval over de vraag of je voor jezelf een methode hebt om met acteurs om te gaan, of die methode is gebaseerd op met amateurs werken en of dat ook wat te maken heeft met het werken met zogenaamde beroepsacteurs. Maar ik denk dat je het ook moet koppelen aan wat jij in de filmgeschiedenis op het vlak van het akteren überhaupt mooi hebt gevonden, omdat je hele manier van filmen toch ook met die gerichtheid op de filmgeschiedenis heeft te maken. Misschien dat we met de methode kunnen beginnen.*

Eric de Kuyper: Ik denk dat het belangrijk is om telkens een andere methode te hebben. Naar gelang het materiaal, de beschikbare acteurs etcetera, denk ik dat je de methode moet aanpassen. Ik denk dat die methode dus sterk verschilt naar gelang van het soort mensen waarmee je werkt en het soort films dat je maakt. Ik heb bijvoorbeeld in *CASTA DIVA* en *NAUGHTY BOYS* verschillende methoden gebruikt. En ik denk dat voor mijn volgende film, waarin ik voor de helft met professionele acteurs wil werken, er ook weer een andere methode zal zijn.

P. D.: *Je keuze voor amateurs, is dat in eerste instantie een esthetische keuze geweest, of is dat ook ingegeven door economische motieven?*

E. d. K.: Dat is een esthetische keuze geweest, in zoverre de esthetiek wordt bepaald door de economie. Omdat ik in die esthetische categorie van goedkope, low-budget films zit, zijn de consequenties op het esthetische vlak dat ik niet met 'stars', niet met professionelen kan werken. En dan heb ik de keuze geradicaliseerd en gekozen voor mensen die helemaal geen professionele opleiding hebben.

P. D.: *Maar dat betekent dat je eigenlijk de wens hebt om met professionele acteurs te*



werken, of vind je dat die radicale keuze voor amateurs ook iets heeft opgeleverd wat je met professionele acteurs nooit zou hebben bereikt?

E. d. K.: Ja. Maar er zijn meer aspecten aan. Het hangt af van de film die ik wil maken. Ik zat in een categorie films waarin ik alleen low-budget kon werken, nu kom ik misschien in een andere categorie terecht. Maar ik zou eigenlijk wel de soepelheid willen bewaren om te zeggen: dat project wil ik op low-budget basis draaien en dat niet. En dat met de consequenties van dien in de acteurkeuze, omdat ik in dat low-budget-project met amateurs wil werken.

Ik heb nu bijvoorbeeld drie projecten. In een daarvan zouden een aantal professionele acteurs moeten, in het tweede zou ik louter met amateurs willen werken (en dus ook low-budget) en het derde is een gemengd project.

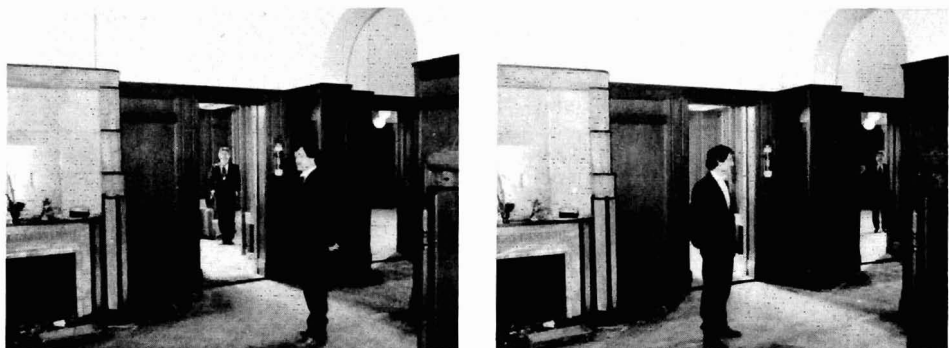
De keuze heeft dus iets te maken met de esthetiek, maar ik zou eigenlijk liever mijn eigen esthetiek bepalen.

Jan Simons: In CASTA DIVA is de esthetiek van de film ook gebaseerd op de acteurs die je gekozen hebt.

E. d. K.: Bij NAUGHTY BOYS ook. Beide films zijn ontworpen, geschreven, bedacht, opgezet voor die acteurs, voor die mensen. Ik vertrek inderdaad vanuit de acteurs.

Het is niet zo, zoals heel veel andere mensen doen, wat ook een goede, verdedigbare methode is, dat eerst het skript geschreven is en dat daarna de acteurs gezocht zijn. Dan ben je ook bijna verplicht om met meer professionele acteurs te werken, tenzij je zulke goede contacten hebt dat je van te voren al weet wie je kunt casten.

P. D.: Maar het is niet zo dat je vindt, dat het op dit moment interessanter is om met



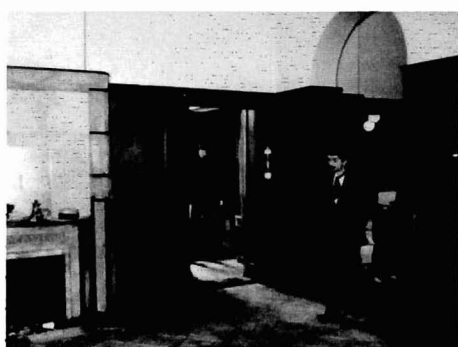
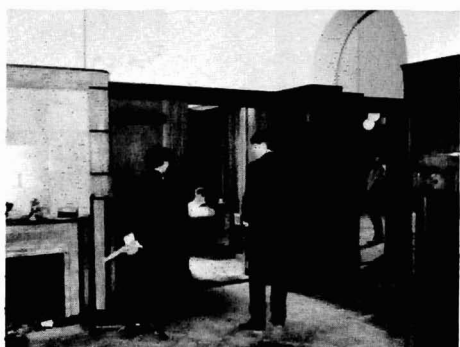
amateurs te werken in plaats van professionals?

E. d. K.: Ik zou dat niet zo absoluut willen stellen. Ik zou de vraag anders stellen: 'Welk soort films zijn interessant om te maken?' En de keuze voor een bepaald soort project heeft dan zijn weerslag op de keuze van de acteurs, maar ook op de dekors, etcetera.

Maar dat is een vrij algemeen antwoord. Persoonlijk vind ik het heel erg boeiend om met amateurs te werken, omdat, en dat is iets wat ik ook wil blijven bewaren, ook wanneer ik met professionals zou werken, het eenvoudiger een kans geeft voor een uitgebreide voorbereiding, een samen leven en samen naar de film toegroeien. Wat bij film eerder uitzonderlijk is dan normaal. Ik las bijvoorbeeld in een interview met Lilian Gish in *Cahiers du Cinéma* dat ze bij Griffith de hele film van begin tot het eind repeteerden en pas opnamen als ze klaar waren met dat repeteren, en dan werd de film ook in één periode opgenomen, continu. Het 'stuk' werd dan als het ware opgenomen, een theaterbenadering dus. Dat móet je ook met amateurs doen, maar ik zou het ook met professionals willen. Ik zal in mijn volgende projecten, waarin ook professionals meespelen, meer tijd reserveren voor de repetities dan voor het uiteindelijke draaien van de film.

Ik wil de opnamen van de film heel snel en efficiënt hebben. Niet alleen om budgettaire redenen, maar ook om redenen die te maken hebben met de spontaniteit van de acteurs, een spontaniteit die ik graag zou willen bewaren. Het gaat om de 'direktheid' van de acteurs, die ik overigens zowel bij amateurs als professionals zou willen bereiken.

P. D.: *Waar moet die repetitietijd uit bestaan? Die mag natuurlijk niet die spontaniteit wegnemen?*

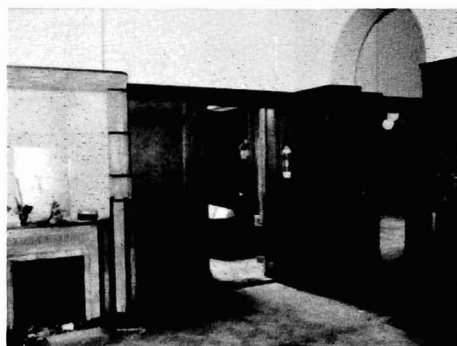


E. d. K.: Ook hier valt geen algemeen antwoord op te geven. Ik zal je vertellen hoe ik bij NAUGHTY BOYS heb gewerkt, waar zes amateurs in spelen, één professionele mannelijke acteur en Linda Polan, een engelse aktrice, die voor televisie heeft gewerkt, met Zeffereili en Fellini etcetera.

De repetities met de amateurs zijn volledig anders dan met de professionele acteurs. Uiteraard. Met de niet-professionele acteurs heb ik zes maanden gerepeteerd, ben ik zes maanden lang naar de film toegegroeid. Zo, dat ze de dialogen leren, de ruimte leren (we hebben op lokatie gerepeteerd), dat ze *in* de film komen, dat ze op een gegeven moment automatisch akteren. Als ze voor de kamera stonden gebeurde alles automatisch: we hebben nooit een scène hoeven overdraaien voor een acteur, terwijl er toch scènes inzaten die vrij ingewikkeld van kamerabeweging waren, ingewikkeld van choreografie, timing, van samenspel. En dat ging allemaal zo vlot als je je maar kunt indenken.

J. S.: *En de aanwezigheid van de crew beïnvloedde dat niet?*

E. d. K.: Nee, omdat dat ook ingebouwd was. De crew was ook al bij een aantal repetities aanwezig geweest. De geluidsman, de decorateur en de kameraman zijn vaak komen kijken. Zij hebben zelf ook gerepeteerd en gezien hoe alles zich ontwikkelde. De acteurs waren het gewend om met de crew, met 'publiek' te spelen. Dus op de set waren er niet de minste problemen. Maar, dat alles had een gevaar in zich, omdat het een film is die sterk afhankelijk is van de ruimte; het samenspel is sterk afgestemd op de ruimte. Want vanaf het moment dat die ruimte zou wegvallen – wat ook gebeurde, uiteindelijk mochten we op de gekozen lokatie niet draaien – dan zou, was ik bang, ook het houvast voor de acteurs wegvallen. Ze zullen nooit meer, als amateurs, kunnen 'omzetten', de handelingen overbrengen naar een totaal



nieuwe ruimte. Een professional kan dat natuurlijk wel. En toen hebben we er ook voor gekozen dat huis, de inrichting ervan in een studio na te bouwen. En inderdaad, van de ene dag op de andere ging het akteren net zo gemakkelijk als in het huis.

P. D.: *NAUGHTY BOYS is een uiterst streng geënceneerde film. Maar ondanks de ballast van die encenering, zag ik momenten, gebaren van de acteurs, die ik ook van hen in het dagelijks leven ken. En die ook heel mooi werken in de film. Kun je iets meer over het werkproces vertellen, waarin je die authenticiteit van de acteurs weet te vangen?*

E. d. K.: Enerzijds vereist die encenering een grote discipline, een soort tirannieke opbouw. Maar vanaf het moment dat het een automatisme geworden is, doe ik niets meer. Bij de opnamen regisseerde ik de acteurs niet meer, tenzij het om minieme technische veranderingen ging. En dan komen er inderdaad hele spontane, directe zaken, die ze op het moment van opname zelf uitvinden, of improviseren. Ze lossen de problemen die ze tegenkomen dan op met hun eigen middelen, waardoor het direkt, authentiek overkomt. Ik laat ze vrij op het moment van de opname, en ze geven dus hun eigen ritme aan. Een ritme overigens dat ik soms heel verkeerd vind, niet volgens het boekje. Maar het zou fout zijn om het dan te onderbreken. Want het komt toch altijd op zijn pootjes terecht. Bijvoorbeeld de scène waarin Paul Verstraten en Paul Ruven met elkaar zitten te praten, zit ritmies volgens mijn concept heel slecht. Maar het werkt heel goed, omdat ze die vreemde ritmeverschuiving die ze gedurende de opname gehad hebben, heel goed hebben opgevangen. En het is die tegendraadsheid die de scène veel beter doet functioneren. Ze krijgen natuurlijk ook de tijd om die ritmeverschillen op te vangen, ze krijgen vijf minuten voor zo'n opname.



Voor een deel waren de acteurs in NAUGHTY BOYS natuurlijk geen maagdelijke acteurs, ze hadden immers de ervaring van CASTA DIVA. Ze wisten wat een lang shot betekende, ze kenden het tempo, ze kenden het ritme van een zeven minuten lange instelling. En het vreemde is dat de mensen die er nieuw bijkwamen vrij gemakkelijk ook dat ritme vonden.

P. D.: Hoe belangrijk is voor jou, wanneer je met amateurs werkt, de 'lange instelling'?

E. d. K.: Die is heel belangrijk. Er is een soort spanning, en een soort ontspanning. Ze hebben controle, ze kunnen de scène zelf opbouwen en weten dat ze daar de tijd voor krijgen. Maar ze hebben een spanning omdat ze weten dat alle opdrachten vervuld moeten worden, dat ze hun dialogen moeten zeggen, dat ze moeten proberen het tempo goed te houden enzovoort. Het geeft een ontspanning die vergelijkbaar is met acteurs op de Bühne, de wetenschap dat je rustig kunt acteren. Het is een acteren met een volledige controle over de eigen middelen. Dat geeft plezier, een genoegen. Het enige frustrerende, voor de acteurs en voor mij ook, is dat er heel veel verloren gaat, omdat ik in die esthetiek geen close-ups en geen mediums heb. Er gaat dus veel van wat mooi en puur is verloren. Er gebeurt heel veel, maar niet alles komt over. Want je kunt er met de kamera niet op ingaan, je kunt een bepaald acteren niet glorifiëren, isoleren. Dat is het nadeel van dit impressionisme en het grote tableau.

J. S.: School in die ervaring met CASTA DIVA ook niet het gevaar dat de acteurs wisten wat er van hen verwacht werd?

P. D.: Dat ze zich van hun authenticiteit te bewust worden?



E. d. K.: Dat is voor een deel opgevangen omdat de opdrachten in NAUGHTY BOYS heel anders waren. Zoals bijvoorbeeld de dialoog.

J. S.: *Zou je kunnen zeggen dat je werkwijze er uit bestaat om voor de acteurs een aantal obstakels in te bouwen die er voor zorgen dat ze hun authenticiteit kunnen bewaren?*

E. d. K.: Ja, en het skript is natuurlijk voor een deel geschreven op obstakels. Bijvoorbeeld in het geval van Steven, die een eigen, enigszins hortend spraakritme heeft, heel staccato, heel ongecontroleerd, die vraag ik om heel synchroon de tekst van een zangeres mee te zeggen. Dus het omgekeerde van wat hij is, van wat hij normaal doet in zijn spraak. Ik vraag dat niet aan Gerard Lemaitre, die dat van nature goed zou kunnen. Of ik vraag bijvoorbeeld aan Paul Verstraten een franse tekst te lezen. Inderdaad een soort 'moeilijkheid', een 'tegeningaan' tegen wat ze normaal zonder problemen zouden kunnen doen, om een soort spanning, een soort reactie te krijgen, die daar een soort authenticiteit aan geeft.

P. D.: *Wat is het verschil tussen professionele acteurs en amateurs?*

E. d. K.: Er is een heel groot verschil. Ik ben blij de ervaring gehad te hebben om bijvoorbeeld met Linda Polan te werken, die een zeer grote professionele techniciteit heeft. De rol van haar in NAUGHTY BOYS heb ik eerst aangeboden aan andere actrices (Delphine Seyrig, Geneviève Page, Micheline Presle, Stephane Audran), die de rol graag wilden spelen, maar die er voor terugschrokken. Ze zeiden: Dat kunnen we niet op één dag, en ook niet in één of twee takes; dat vraagt zo'n grote technische virtuositeit, wij willen jou dat risico niet laten nemen. Zij hadden dus niet het vertrouwen dat zij dat zouden kunnen.



Waarom is die scène zo moeilijk? Natuurlijk allereerst om de virtuositeit van de actrice die de scène vereist, maar belangrijker is dat zij zeven acteurs moet meeslepen, en geen zeven acteurs, maar zeven amateurs. Dus ze staat alleen voor de taak zeven acteurs te helpen en bovendien haar eigen rol te spelen.

Linda Polan wilde het wel doen, maar zei dat ze niet de ervaring had in dit soort films en met amateurs te werken. Ze wilde een methode ontwerpen om dat op te vangen. Ze kwam een paar weken voor de opnamen en repeteerde een weekend met ons. Zo leerde ze ook de andere acteurs kennen. Bovendien kwam ze al een week voor de opname-dag en keek hoe wij andere scènes opnamen. Dit ook om de sfeer te leren kennen. Op de opname-dag wilde ze dan eerst zo vaak als het moest de scène repeteren zonder de aanwezigheid van de technische crew. Die mocht pas komen wanneer de scène klaar was en die zou dan direkt worden opgenomen. Dat hebben we ook zo gedaan. Ze heeft dus gezien hoe ik werkte en toen haar eigen methode ontworpen. En zo konden we een scène, die je anders tien of twintig keer moet draaien, in één keer opnemen.

Wat Linda Polan bijvoorbeeld heel erg moeilijk vond – want ik zei tegen haar: Je krijgt ook een opdracht tegen je natuur in – was een scène waarin niets gebeurt, iets wat amateurs heel goed kunnen. Dat is de spiegelscène. Ze zei: Dit is het moeilijkste wat ik ooit heb moeten doen. Maar ze wilde het toch graag proberen. Ze had CASTA DIVA gezien en gezegd: Dat kunnen professionele acteurs niet. Die willen altijd een rol spelen. Die moeten altijd denken: wat moeten we uitdrukken. En zeven minuten staan en niets doen, zomaar, jezelf zijn, dat kan een acteur niet.

J. S.: Er is een groep acteurs in NAUGHTY BOYS waarover we nog niet gesproken hebben: de meisjes.



E. d. K.: Het is helemaal anders met meisjes. Vrouwen, heel in het algemeen, zijn heel onzeker over hun verschijning. En bij amateurs neemt dat hele sterke proporties aan. Bij professionele actrices lokaliseert het zich in technische aspecten. Het probleem van 'de verschijning' heb je niet met mannen. Vanaf het moment dat bijvoorbeeld hun pak goed zit, of hun kapsel, dan zijn er verder geen problemen meer. Bij de meisjes niet. Dat kan heel verlamtend werken. Vandaar dat we ook vroeg zijn begonnen met het uitzoeken van de jurken, het passen van pruiken etcetera, om ze te laten wennen. Maar ook bij professionele actrices, ook bij Linda Polan, moet daar ontzettend veel zorg aan besteed worden.

Ik had bijvoorbeeld de kans om met Joan Greenwood te werken, wat ook de ideale keuze voor de rol zou zijn geweest. Een oude actrice, een oude 'star'. Zij is iemand die ook nog met Noel Coward heeft geacteerd en dus zeer authentiek had kunnen overkomen. Ze is rond de zestig. Een heel mooie vrouw, maar ze zou een bijzondere aandacht vereisen op het vlak van de schmink, het kapsel en de kleding. Een professionaliteit op dat vlak die ik haar niet kon geven. En dat risico heb ik met haar niet durven lopen en ze heeft ook heel goed begrepen dat het daarop strandde. Er was geen enkele garantie die ze wilde, dan professionaliteit op dit vlak.

Wat ik nog wil zeggen over het verschil tussen professionals en amateurs, tenminste in mijn ervaringen, is dat vanaf het ogenblik dat de amateurs begrijpen waar het in de film om gaat, en wanneer ze vertrouwen hebben gedurende die voorbereidingsperiode, dan hoeft ook niets meer, dan is iedere argumentatie overbodig. Bij professionele acteurs heb je die voorbereiding, dat vertrouwen misschien niet zo nodig – je hoeft elkaar niet om de twee dagen te zien en voortdurend over de film te spreken – maar het komt op een ander moment. Tijdens de opnamen moet je voortdurend, zoals met Linda Polan, met hen bezig zijn, over hun rol praten, over hoe zal ik dit doen, zo of zo



etcetera, terwijl de amateurs dan geen enkele aandacht meer opeisen, of niet meer willen argumenteren over de invulling van de rol.

P. D.: Begrijp ik je goed als ik uit je woorden opmaak dat wanneer je met beroepsakteurs zult werken, je een meer klassieke aanpak voorstaat en minder op zoek zult gaan – zoals bij de amateurs – naar hun eigen authenticiteit?

E. d. K.: Beroepsakteurs hebben een ander soort authenticiteit. Een 'star' heeft ook een authenticiteit, die anders is, die je moet kunnen benutten, die ook heel interessant is.

P. D.: Bijvoorbeeld wat Renoir met Von Stroheim heeft gedaan. Waar je iets nieuws ziet, maar tegelijk het image overeind blijft.

E. d. K.: Ja, dat is fantasties. Natuurlijk, bepaalde categorieën acteurs zijn automaties uitgesloten: Dustin Hoffman, Robert Redford. Niet dat ik daar niet mee zou willen werken, maar het is natuurlijk maar de vraag of die in een ander soort film zouden willen akteren. Zoals Burt Lancaster bij Visconti. Als zo'n acteur dat aanvaardt, dan is dat natuurlijk het mooiste wat je kan overkomen. Bij Visconti zie je een gebruik van een 'star' in een heel persoonlijke kontekst. En dat is omdat Visconti eenvoudigweg van Lancaster als acteur houdt, hij geeft hem een film als acteur.

Mijn vertrekpunt is dus de acteurs en of dat nu professionele zijn of niet, doet er niet zoveel toe. Alleen maar dat het andere soorten films zou opleveren, dat is de grote les van Renoir, die van zijn acteurs houdt.

P. D.: Droom je ervan dat je met bepaalde acteurs zou kunnen werken?



E. d. K.: Nee, ik vind de omgang met alle acteurs even boeiend. Ik denk niet dat die boeiender kan zijn met Burt Lancaster dan met Paul Ruven. Het zal iets anders zijn, maar niet minder boeiend. Dus ik heb geen dromen op dat vlak.

Hoewel, een van mijn grote wensen is – en die was ook al bijna in vervulling gegaan – om met oude 'stars' te werken. Om die opnieuw te gebruiken. Buiten wat ze doen voor televisie dan. Vooral die van de jaren vijftig, wat Fassbinder ook gedaan heeft. Dat vind ik een grote uitdaging: een 'star' in een andere tijd, een andere kontekst opnieuw laten funktionieren. Dat is heel moeilijk.

P. D.: *En eigenlijk zit dat in een zelfde lijn als dat je NAUGHTY BOYS kunt begrijpen als een hommage aan Ophüls, Visconti, etcetera.*

E. d. K.: Ja. (...)

Ik heb ook geprobeerd theater-acteren – vooral met Linda Polan – in een film te integreren. Dat is een soort acteren waar ik ontzettend veel van houd, dat heel technics is, heel virtuoos. Een stijl van acteren die in het theater nu ook bijna niet meer mogelijk is. Voor mij is de scène met Linda een nummertje, zoals in een musical. Een akteernummer, een performance. Ik wil daarin het konflikt van mensen die niet die techniciteit bezitten en iemand die wel die techniciteit bezit uitproberen.

J. S.: *Maar ook in de dekors, in de kostuums en in de stijl van acteren zit een zekere verwijzing naar een vroeger theater.*

E. d. K.: Ja, er zitten twee soorten theater in NAUGHTY BOYS. Het tsjecho-viaanse theater van de kleine suggesties, de verleidingen, de toespelingen op dingen die buiten gebeuren. En daarnaast het boulevard, het West-End thea-



ter. Daarom wilde ik ook het geluid synchroon hebben, zodanig dat je ook de vloer zou horen, al het gepiep en gekreun van het decor dat de acteurs voortbrengen door hun spel. Ze laten het decor leven door hun spel. Ik wilde een geluidsbeeld dat leek op radio-opnamen van een theatervoorstelling: daarin hoor je eigenlijk alleen maar bijgeluiden en de stemmen van de acteurs zitten zo'n beetje ergens in de verte. Je hoort de vloer, de planken, de gordijnen, het gekuch van de mensen, het gepiep van de stoelen – dat hoor je allemaal veel duidelijker dan de acteur. De acteur komt zo vanuit een hiernamaals. Dat is het aspect van het boulevardtheater in NAUGHTY BOYS.

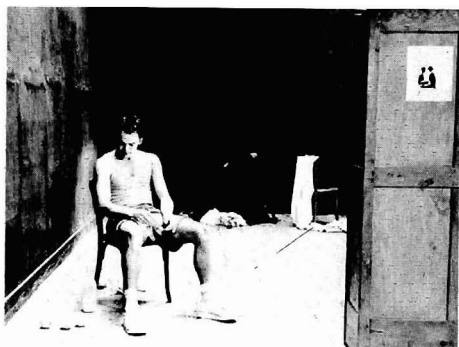
In Venetië applaudisseerden de mensen na 'Picadilly', het funktioneert als een nummertje met daarna een show-stopper – zoals de engelsen zeggen – een open doekje. En sommige scènes zijn helemaal op dat idee van het 'open doekje' gekoncipieerd. Heel geformaliseerd burgerlijk theater.

Vandaar dat ik ook Linda gekozen heb, omdat zij dat ook heeft in haar stem: dat overdrevene, zingend praten. Ze heeft die theatertechniek. Ze wilde steeds dempen voor de film, maar ik zei steeds: Nee, integendeel, je gaat er heel sterk mee om.

Ik vind alle stijlen van akteren boeiend. Ik zou nooit kunnen kiezen zoals een Bresson of een Stanislawski.

J. S.: Dan heb je ook nog het akteren in oude B-films, met hun specifieke behandeling van het lichaam.

E. d. K.: In B-pictures zie je meestal tweederangs acteurs. En die hebben geen totale controle op hun middelen. Ook omdat het snel gedraaid moest worden. Daarom is het ook vaak veel rauwer wat je daar ziet. Het heeft vaak iets obsceens. Een acteur die 'naakt' staat, dat zie je bijna niet. Een acteur verbergt door zijn techniek, door zijn middelen zijn akteren. Of een acteur is zo



virtuoos, en dan op een brechtiaanse manier, dat hij zijn middelen etaleert, en dan verbergt hij ook. Maar amateurs en B-picture-acteurs, die hebben die controle niet en zijn daarom veel naakter en veel kwetsbaarder. En dat vind ik fantasties mooi. Van die films waarin je bepaalde acteurs zo hulpeloos ziet. Je moet daar natuurlijk heel taktvol mee omgaan. Het kan ook heel pijnlijk worden. Bijvoorbeeld PERCEVAL LE GALLOIS van Rohmer vind ik op dat vlak vreemd om naar te kijken. Ik vind het daar erg obscene zonder dat het gekorrigeerd wordt door generositeit ten opzichte van de acteurs. Hij laat ze daar echt aan hun lot over. Dat stoort mij daar, het gaat me een beetje te ver.

P. D.: *Ik vond het toch heel fascinerend.*

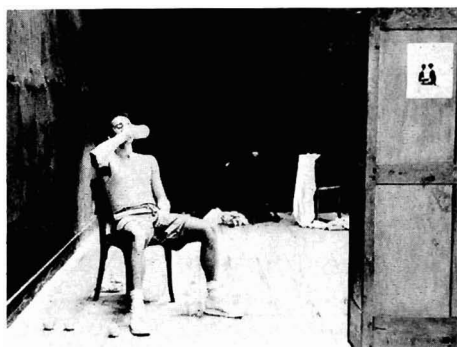
E. d. K.: Ja, ik ook, maar het is een wrede film op dat vlak. Ik zou het niet kunnen, als ik dat zou zien, zou ik ingrijpen.

P. D.: *Dus je wilt toch dat je acteurs mooi zijn, dat ze iets van 'stars' krijgen?*

E. d. K.: Ja... ja, dat vind ik toch een van de belangrijke dingen, het glamour-aspekt. Maar het gaat verder hoor.

Dat is waar ik bij Tsjechov zo van hou. Al die mensen zijn 'liebenswürdig'. Er zijn domme bij, er zijn gruwelijke bij, maar ze zijn allemaal aantrekkelijk, ze hebben allemaal iets dat hen boeiend maakt. Hij zou niet een personage neer kunnen zetten dat hij niet begrijpt. Hij begrijpt de zwakheden, de tekorten etcetera.

Ik las bij Isherwood, waar ik niet zo'n fan van ben, hetzelfde. Aanvankelijk probeert hij in zijn romans personages antipathiek te maken: bijvoorbeeld de cliché ex-echtgenoot, of de oude tante. En uiteindelijk blijkt dat hij dat niet kan volhouden. En uiteindelijk zijn al die mensen, zonder dat ze helden worden, allemaal 'liebenswürdig'.



Dat is ook bij Renoir zo. Alle personages, daar hou je van.

P. D.: *Wat soms bijna een tekort van die films kan worden.*

E. d. K.: Ja, soms keert zich dat tegen de film.

P. D.: *Maar het keert zich natuurlijk alleen tegen de film op een narratief nivo, niet op het nivo van het genieten van die films.*

(...)

J. S.: *Je wilde nog iets zeggen over het dansen.*

E. d. K.: Ja, want wat mij betreft vind ik dat eigenlijk toch het meest boeiende in het leiden van acteurs. Dat is wat ik het liefste gedaan heb, omdat er iets gebeurt... Daar gebeurt hetzelfde als met acteurs, maar veel, veel scherper. Daar gebeurt iets met twee lichamen. Je doet iets met je eigen lichaam voor, dat dan de ander met zijn lichaam overneemt. Er is een totale lichamelijke overdracht, maar met grote verschillen. Je doet een beweging en de acteur/danser doet die na, maar helemaal anders, vanuit een totaal ander lichaam. Dus je ziet je eigen beeld in de ander, maar totaal anders. Het lijkt op wat je doet met acteurs, maar dan direkt, rechtstreeks op het lichamelijke vlak. En die overdracht is totaal a-seksueel, dat is het vreemde. Ik weet niet, maar Hans van Manen zou dat misschien kunnen bevestigen, het is heel sensueel, heel eroties dat werken van de choreograaf met de danser, maar a-seksueel. Het gaat letterlijk om lichamelijke omzetting: een spel tussen twee, drie, vier enzovoort lichamen. Ik heb in mijn artikel over de dansscène in *THE BAND WAGON* ook de vergelijking gemaakt van de moeder die haar kind voordeet en opvangt, en

het kind dat nadoet en zelf doet.¹ Het is dat moment, het moment van de creativiteit tussen twee mensen, wat je in het leiden van acteurs steeds probeert te vinden, maar wat je nooit op zo'n bevredigende manier weet te vinden als in de dans. Want bij het akteren zijn er altijd zaken – het personage en zo – die er tussen komen. Met een dansend lichaam zijn alle barrières weg.

P. D.: *Ook hier heb je met amateurs gewerkt en met een professional, Gerard Lemaitre.*

E. d. K.: Ja, maar dat verschilt heel weinig. Uiteraard is er een verschil op het technische vlak, maar in feite is het hetzelfde. Op het lichamelijke vlak is het vertrouwen er ook snel, of niet, maar dan ook helemaal niet. Vertrouwen met acteurs moet groeien, dat moet je opbouwen, konstrueren. Met een danser is het er of is het er niet. Het is niet een kwestie van kunnen, het is gewoon een kwestie van vertrouwen.

Dat maakt het ook zo bevredigend, omdat je anders over alles moet discussiëren; regisseren is een beroep waarin je eigenlijk konstant moet overtuigen, overdonderen, manipuleren enzovoort. En bij de dans is er de minste manipulatie, omdat er geen argumentatie is.

12 december 1983

Noot

1. E. de Kuyper, 'Step by step. Aantekeningen bij "Dancing in the Dark"', in: *Versus*, 1983, nr. 3, p. 35.