

Rolprent, Televisie en die Omgewing: Die keuse tussen twee style

Pieter J Fourie

Against the background of the realist and expressionist film theories it is argued in this article that directors of films/videos on the environment should work in a more realistic style. The purpose should be to develop closer contact between the viewer and the environment. A brief description of realism and expressionism as two dominant styles in filmmaking and of Direct cinema and cinéma vérité is given, and the implications of these styles for the relationship image/environment are discussed.

1. Inleiding: Benaderings tot die bestudering van die verhouding beeld/omgewing/kyker

Hoe beeld die rolprent en die televisie as kunsvorme die omgewing uit, en word daar in die talryke filmiese uitbeeldings van die omgewing, hetsy in die speelprent of in die dokumentêr, daarin geslaag om die mens nader aan die omgewing te bring?

Hierdie twee vrae kan vanuit die perspektief van 'n aantal benaderings, elke met sy eie aannames, teorie en analitiese metodes beantwoord word. So kan byvoorbeeld vanuit 'n positivistiese, 'n krities-teoretiese, 'n strukturalistiese en 'n semiologiese, om maar enkele benaderings te noem, gepoog word om antwoorde op hierdie vrae te bied.

In die positivistiese benadering sal die klem waarskynlik op die funksies en die



Prof Pieter Fourie is hoof van die Dept Kommunikasiekunde, Universiteit van Suid-Afrika. Hierdie artikel is 'n verwerkte weergawe van 'n referaat wat tydens die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing se kongres, die Groen-kongres, in Pretoria, Maart 1990, oor die kunste en die omgewing, gelewer is.

effek of invloed van die elektroniese beeldmedia val, en sal die navorser waarskynlik, onder meer, 'n kwantitatiewe inhoudsontleding doen en tot die gevolgtrekking kom dat daar, veronderstel in tien dokumentêre prente oor die omgewing in een week op SAUK-TV en M-Net, sewentien leeus, sewe besoedelde spruite, vyf krokodille, drie etniese hutte en 'n luislang of twee was. In terme van die doelstellings en funksies van die vervaardiger en

regisseur, sal die navorsers waarskynlik tot die gevolgtrekking kom dat die vervaardiger sy inligtings- en opvoedkundige funksie en doelstelling nagekom het. Ná sewentien bedreigde leesers en ander gediertes is 2,5 miljoen kykers (tot op die breukdeel bereken) hopelik oorreed, (want die oorredingsfunksie en doelstelling is altyd onderliggend), om met 'n meer simpatieke oog na die omgewing te kyk.

Semioloë, strukturaliste en kritiese navorsers sou in terme van 'n ontleding van die dieptestruktuur en betekenis in en van die beelde, waarskynlik tot die gevolgtrekking kom dat die afbeelding van die omgewing in Suid-Afrikaanse dokumentêre prente slegs in terme van die blanke se persepsie van die omgewing, en die blanke se tekens en kodes, gekommunikeer word, en dat slegs die blankes se mites oor die omgewing daar in weerspieël word.

Die Suid-Afrikaanse speelprent se uitbeelding van die omgewing (hetsy plateland of stad) is, sou die die kritiese navorsers kon redeneer, bourgeois; die vervaardiger, teen die agtergrond van sy kommersiële (kapitalistiese) doelstellings, staan in 'n binêre opposisie tot die omgewing; die omgewing is goed/die vervaardiger is sleg, ensovoorts.

Eerder as om die weë van een van hierdie benaderings te volg, word daar in hierdie artikel vanuit 'n fenomenologiese perspektief na die verhouding tussen die beeld, die omgewing en die kyker, gekyk. In die besonder word aandag gegee aan die filosofiese begronding van twee style in terme waarvan daar in die rolprent- en televisiekuns sin of betekenis aan die verhouding beeld/omgewing/kyker gegee kan word, naamlik die ekspressionisme en realisme. In beide hierdie style word daar op verskillende maniere met die omgewing en die kyker omgegaan.

Na aanleiding van hierdie verskille word daar in die artikel geargumenteer dat in weerwil van die talryke rolprente

en televisieprogramme oor die omgewing, die kyker nie blywend beïndruk word nie, maar bloot deur "mooi" en "verbeeldingryke" prentjies momenteel gefassineer word. Een van die redes hiervoor is dat die meeste programme/prente té ekspressionisties is.

In die res van die artikel word slegs na "die beeld", bedoelende rolprent en televisie, verwys. Die leser word ook daarop gewys dat 'n rigiede onderskeid tussen die ekspressionisme en die realisme nie altyd in die praktyk moontlik is nie. Daar kan hoogstens geargumenteer word dat 'n bepaalde regisseur hoofsaaklik in 'n realistiese of 'n ekspressionistiese styl werk en dat 'n bepaalde groep rolprente uit 'n bepaalde beweging of periode hoofsaaklik in die teken van realisme of ekspressionisme gestaan het of staan.

2. Ekspressionisme

Die sentrale argument in die ekspressionistiese (formalistiese) beeldteorieë (vergelyk onder meer die werk van Rudolf Arnheim [1933], Sergei Eisenstein [1968], V I Pudovkin [1960]), is dat die beeld, soos enige ander kunsvorm, struktuur en orde in die chaos en betekenisloosheid van die werklikheid kan en moet aanbring.

Die kamera en redigering moet aangewend word ter wille van die toevoeging van iets tot die werklikheid. In 'n rolprent/ televisieprogram moet die werklikheid of 'n toneel uit die werklikheid nie net nageboots word nie, maar moet die regisseur met sy nabootsing van 'n toneel uit die werklikheid, iets oor die werklikheid en die mens se bestaan daarin, vir die kyker sê. Die beeld moet 'n nuwe blik of perspektief op die werklikheid bied.

Om hierin te slaag, is daar in die ekspressionisme 'n voorkeur vir subjektiewe kameragebruik, vir eie interpretasie en selfekspresie, eerder as vir die letterlike nabootsing van die werklikheid. Die kamera word selfbewus en doelbewus hanteer om dit wat voor die kamera is te

interpreteer, eerder as om dit slegs op te neem en weer te gee.

Die skeppingsproses staan voorop. Hierdie skeppingsproses behels die doelbewuste en beredeneerde keuse van sekere onderwerpe uit die werklikheid, (byvoorbeeld sekere omgewingstonele), wat met behulp van die keuse en die ekspressiewe gebruik van kodes soos die kamerablik, redigering, klank, kommentaar, ensovoorts, buite die konteks van die geheel van die werklikheid aangebied word.

In die proses van keuse kan drie betekenis-artikulasies onderskei word:

- (i) Die keuse (seleksie) van onderwerpe (inhoud) waarmee dit wat gekies word tot betekenis verhef word en dit wat nie gekies word nie tot die vlak van betekenisloosheid afgeskaal word.
- (ii) Die keuse van tegnieke, byvoorbeeld kamerategnieke, om dit wat gekies is af of uit te beeld. Hier gaan dit om vormgewing met behulp van die kamera. So het die regisseur as 'n voorbeeld keuses tussen die aktiewe en die passiewe kamerablik, die kamerablik as sienswyse en die kamerablik as aanblik, en die objektiewe en die subjektiewe kamerablik. In die aktiewe en subjektiewe, asook in die kamerablik as sienswyse, word dit wat voor die kamera afspeel vanuit 'n bepaalde (deur die regisseur gekose) kameraperspektief bekyk. Die kamera word ekspressief hanteer ter wille van die uitdrukking van die regisseur se perspektief en interpretasie van die gebeure voor die kamera. In die kamerablik as sienswyse, die subjektiewe en aktiewe kamerablik, word daar van kodes soos verskillende kamera-afstande (byvoorbeeld nabyskoot, verskoot, zoemskoot), kamerabewegings (byvoorbeeld swenk, spoor, kraan, ensovoorts) gebruik gemaak.
- (iii) Die derde betekenisartikulasie behels die redigeringskodes. Dit is daardie kodes wat gebruik word om die inhoud wat gekies is en op 'n bepaalde

manier deur die kamera "bekyk" is, in 'n bepaalde tydruimtelike en narratiewe konteks te rangskik en te situeer.

Benewens selfekspressie is die manipulasie van die kyker se waarneming onderliggend aan hierdie keuses. In die ekspressionisme gaan dit daarom dat die kyker na die wêreld deur die oë van die regisseur moet kyk en geen gesigspunt of perspektief van sy eie toegelaat word nie. Die kyker moet deur die inhoud en vorm van die beeld(e) gefassineer word en daartoe gelei word om met die inhoud van die beeld te identifiseer. Dit word gedoen deur die vormtaal (kamerablik en redigering) van die beeld vir hierdie doeleindes selfs tot die ekstreme in te span. Omdat daar in hierdie proses geen tyd of ruimte vir eie waarneming en bewuswording toegelaat word nie, (die blik van die regisseur is dominant), is die resultaat vir die kyker momentele fassinasië gevolg deur vervreemding.

Byvoorbeeld: die meeste hedendaagse speelprente staan in die teken van die ekspressionisme. Vergelyk byvoorbeeld die werk van Francis Ford Coppola (byvoorbeeld *Apocalypse Now* (1979) en *The Godfather* (1972), Martin Scorsese (*Taxi Driver*, 1976) en Steven Spielberg (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977 en 1980).

Hoewel die werk van hierdie regisseurs uitstaande en dikwels in terme van hul sosiale en politieke betekenis, sinvol is, staan hul tegniese vaardigheid en beheer van filmiese kodes ter wille daarvan om die kykersblik te manipuleer, voorop. Een van die resultate hiervan is dat die omgewing waarin die verhaal dit afspeel tot 'n groot mate in die agtergrond verdwyn. Kamerablik en redigering word hoofsaaklik aangewend ter wille van die strukturele uitbeelding van die verhaal, en nie om aan die kyker die geleentheid te bied om, byvoorbeeld, na die omgewing te kyk en daarvan bewus te word nie. Die omgewing self word nie as dramatiese gegewe betrek nie.

In die ekspressionisme is die omge-

wing meestal slegs van belang in soverre dit 'n agtergrond bied vir die karakters om die konflik tussen mekaar "uit te speel". Die omgewing self word nie deel van die konflik of die karakterisering nie. Anders gestel, die omgewing is selde aanleiding, onderdeel of hoofsaak van die konflik. (Die uitsondering is daardie enkele rolprente wat soms die behoud van die platteland en plattelandse waardes as onderwerp het. Vergelyk byvoorbeeld die werk van Sam Shephard en Robert Altman).

In die regisseurs hierbo se werk word die stad bloot mure en nie moontlike oorsaak vir die geweld daarin nie; die landskap slegs terrein vir oorlog. In hoeveel oorlogsprente word die omgewing waarin die verwoesting plaasvind, 'n sentrale element en daarom deur die kyker onthou? Wat onthou die kyker van die Amerikaanse Weste as hy na 'n Western — 'n genre wat juis sy naam aan 'n omgewing ontleen — kyk? Waarskynlik slegs 'n held op 'n perd. Kortom: in die ekspressionisme val die klem só op die filmiese uitbeelding van die verhaal dat die omgewing selde sentraal staan in die uitbeelding van die mens se eksistensiële denke, behoeftes en motivering vir sy gedrag.

Die ekspressionistiese oorbehepteid met filmiese vormgewing vind ook neerslag in die dokumentêre genre — 'n genre waarin die meeste natuur- en bewaringsprente val, en waarin dit juis om die sogenaamde objektiewe afbeelding van die werklikheid gaan.

'n Klassieke voorbeeld van ekspressionisme in die dokumentêre genre is die werk van die Russiese regisseur, Dziga Vertov. Sy werk en teorieë, waarin die kamera as 'n wapen ter wille van die bereiking van 'n bepaalde doel beskou word, is invloedryk in dokumentêre kringe en dien steeds as 'n riglyn vir dokumentêre bewegings soos cinéma vérité.

Vertov se Kino Glaz-teorie ("cinema eye"), wat deur die Italiaanse futurisme geïnspireer en tydens sy werk aan die dokumentêre reeks Kino Pravda ("cinema truth") (1918-1919) ontwikkel is, gee voorkeur aan:

- (i) die hoër rang en oormag van die tegnologie op die mens, en
- (ii) Die belangrikheid van beweging en energie in die uitbeelding van die moderne stedelike samelewing.

In sy rolprent "The man with the Movie Camera" word hierdie teorie gerealiseer. Dié dokumentêr handel oor "'n tipiese dag in die lewe van Moskou", maar dis veel meer as 'n "dokumentêre" afbeelding. Dis ook 'n prent oor die aard van die rolprent self, en sy teorie dat die kamera-oog (tegnologie) groter en veelsydiger as die menslike oog is, word deurgaans beklemtoon. In "The Man with the Movie Camera" word daar tot die ekstreme van tegnieke soos "freeze frames", "superimpositions", "split screens", "hand-held camera shots", "slow-motion shots", "fast-motion shots", vinnige en subliminale redigering, ensovoorts, gebruik gemaak.

Vertov se uitgangspunt, soos dié van die Britse dokumentaris Johan Grierson en die dokumentêre beweging Cinéma Vérité, is dat die dokumentêr latente betekenis moet blootlé. Om hierin te slaag, moet die kyker se waarneming in 'n bepaalde rigting gestuur en gefokus word. Dít kan slegs bereik word deur ekspressionistiese ingrype soos konflik- en attraksie-montage (vergeelyk Eisenstein 1969 en Pudovkin 1960), kamerategnieke en die doelbewuste strukturering van die onderwerp voor die kamera. (Vergeelyk die rolprente van Jean Rouch [byvoorbeeld "Chronicle of A Summer", 1961]).

Kortom: die interpretasie van die werklikheid is die uiteindelige funksie van die dokumentêre prent. Interpretasie staan in diens van maatskaplike verandering en nie soseer in die diens van die "pursuit of beauty" nie.

In teenstelling met die ekspressionistiese uitgangspunte soos hierbo uiteengesit, gaan dit in die realisme nie primêr om die manipulasie van die kyker se waarneming en om interpretasie in diens van maatskaplike kritiek nie. Die uitgangspunt is eerder om die kyker deur

die beeld met die werklikheid in aanraking te bring, en om daardeur beter begrip vir die werklikheid of 'n werklikheid te bewerkstellig.

3. Realisme

In die realisme word van die standpunt uitgegaan dat die rolprent op grond van sy ikoniese aard 'n mimetiese afbeelding van die werklikheid kan bied. Juis daarom kan die rolprent die kyker weer in aanraking met die werklikheid bring en aan hom aspekte van die werklikheid toon wat hy andersins, in sy normale gang, nie sou raaksien nie. (Vergelyk onder meer die teorieë van André Bazin [1967] en Siegfried Kracauer [1960]).

Die uitstaande kwaliteit van die werklikheid is die dubbelsinnigheid, of meervoudige betekenis van alles. Kritiek teen die ekspressionisme, en in die besonder die oordrewe gebruik van montage is dat dit hierdie dubbelsinnigheid ontken. Montage bied nie aan die kyker die geleentheid om die meervoudige betekenis van die werklikheid waar te neem nie. Dit bied slegs 'n sintetiese werklikheid waarin en waardeur die waarheid ontbind word.

Om die kyker in aanraking met die werklikheid te bring, moet die kamera eerder konserwatief gebruik word. Die kamera word gesien as 'n opname-instrument om dit wat voor die kamera plaasvind, objektief weer te gee. 'n Rolprent moet nie 'n eie wêreld skep nie, maar 'n wêreld weergee wat tot 'n groot mate ooreenstem met die fisiese werklikheid. Tegnies word dit bereik deur byvoorbeeld natuurlike beligting, wyeskote, langopnames en dieptefokus. Daar word weggeskram van spesiale effekte. In die passiewe en objektiewe, asook in die kamerablik as aanblik, bied die kamera bloot 'n mimetiese weergawe van dit wat voor die kamera afspeel.

Benewens die ongeskonde weergawe van die werklikheid gaan dit ook om die psigologiese realisme wat die regisseur met behulp van inkleding, kamerablik en redigering vir die kyker behoort te skep;

om die sogenaamde "inner reality" van die werklikheid bloot te lê met die doel om die kyker tot "that high moment of seeing, that flash of penetration into the heart of the matter" (Bazin 1967) te lei.

Die uiteindelijke effek van die rolprent moet dus opgesluit lê in dit wat die rolprent oor die mens se eksistensie en sy verhouding met en tot die werklikheid onthul.

Hoe vind hierdie uitgangspunte van die realisme vergestaltung in soverre dit die uitbeelding en rol van die omgewing in die rolprent aangaan? Die werk van regisseurs soos Robert Flaherty (Nanook of the North 1922), Orson Welles (Citizen Kane 1941), Jean Renoir (La Grande Illusion 1937), Visconti (La terra trema 1948), Rossellini (Rome Open City 1945) en meer kontemporêr Wim Wenders en Ingmar Bergman, om enkeles te noem, is sprekende voorbeelde.

'n Kenmerk van hierdie regisseurs se werk is dat hulle in hul gebruik van wyeskote en dieptefokus hul karakters nooit van die omgewing isoleer nie. Daardeur maak hulle die karakters 'n integrale deel van die omgewing en die omgewing 'n integrale deel van die karakters.

In Wim Wenders se rolprent, *Wings of Desire* (1978), word Berlyn nie net 'n agtergrond vir die verhaal, soos wat New York dikwels die agtergrond vir verhale is nie. Berlyn as 'n metafoor word 'n integrale deel van die sentrale tema en eksistensiële keuses waarvoor die karakters in die rolprent te staan kom. Die tragiese in die tematiek van Bergman se werk word ondersteun deur 'n visuele styl waarin die klem op die uitwysing van die onderliggende betekenis van objekte en die natuurlike omgewing waarin sy karakters hulle bevind, val. Trouens, Bergman se werk (tematiese hantering en visuele styl) is bykans onlosmaaklik van die tries-tige en dikwels kliniese omgewing van die land van sy herkoms, Swede (vergeelyk *Cries and Whispers*, 1972 en *Scenes from a Marriage*, 1974).

In soverre dit die dokumentêre prent

aangaan, word die verskil tussen realisme en ekspressionisme die duidelikste in die verskil tussen die dokumentêre bewegings "direct cinema" en *cinéma vérité*", uitgedruk.

Direct cinema (as 'n voorbeeld van realisme in die dokumentêre genre) poog om slegs as 'n waarnemingsmiddel vir die kyker te dien. Die beoefenaars van hierdie vorm volg die onderwerp met kameras en klankopnemers, en wag op iets betekenisvol om te gebeur. Byvoorbeeld: in die Amerikaanse verkiesingsdokumentêr, *Primary* (1960), volg die regisseurs (Leacock, Mayles, Drew en Pennebaker) die twee kandidate deur 'n reeks televisie-optredes, parades, toesprake, "on-the-road travels", ensovoorts, sonder om enige filmiese inbraak op die gebeure te maak. Hul uitsluitlike doel is om die natuurlike drama van politieke veldtogte, die vermaaklikheid, maar ook die fisiese onuithoudbaarheid daarvan, as 'n integrale deel van die Amerikaanse nasionale politieke tradisie, af te beeld.

In *direct cinema* word:

- (i) onderhoude nie met die afgebeeldes gevoer nie;
- (ii) word afgebeeldes nie gevra om 'n handeling te herhaal nie;
- (iii) word materiaal wat nie direk voortspruit uit die optrede van die afgebeeldes of die gebeurtenis as sodanig nie, nie ingesluit nie;
- (iv) is daar geen vergrype aan filmiese tegnieke (kodes) nie; die kamera word nie ekspressief aangewend nie en redigering geskied nie soseer ter wille van die tydruimtelike ordening van beelde nie, maar hoofsaaklik ter wille van die voeging van verskillende beelde, en
- (v) raak die filmograaf nooit direk by die onderwerp van sy prent betrokke nie.

In *cinéma vérité* gebeur die teenoorgestelde en is daar juis 'n direkte ekspressionistiese ingrype om dit wat voor die kamera plaasvind te interpreteer.

Die kritiek hierteen, veral in die dokumentêre genre, is dat sodanige in-

grype aanleiding gee tot ekstreme filmiese gebruike en daarom tot 'n verestetisering van die werklikheid ten koste van die werklike rede vir die vervaardiging van die program of rolprent, naamlik om deur die beeld die mens en die werklikheid soos wat dit is met mekaar in aanraking te bring.

Samevattend: in realisme gaan dit daarom daarvoor dat die regisseur nie moet inmeng met die werklikheid nie; dat die werklikheid, of 'n herskepping daarvan, ongeskonde deur die rolprent weergegee moet word. Die doel van die rolprent is bloot om die ontvanger en die werklikheid nader aan mekaar te bring. Deur die rolprent moet die ontvanger opnuut bewus word van die werklikheid. Die rolprent moet nie die werklikheid analities herskep en in dié proses dit vir die kyker interpreteer nie. Interpretasie moet aan die kyker oorgelaat word.

4. Implikasies vir die verhouding beeld/omgewing/kyker

Uit die bostaande bespreking blyk dit dat daar in die breë tussen twee maniere van omgang met die omgewing en die kyker onderskei kan word: in die ekspressionisme is die omgewing hoofsaaklik agtergrond vir die karakters en hul handeling en word die kyker nie toegelaat om 'n eie waarnemingsstandpunt in te neem nie. In die realisme word die omgewing dikwels self dramatiese karakter wat in direkte interaksie met ander karakters staan en in gelyke mate deel aan die dramatiese gebeure het, en word die kyker toegelaat om self die gebeure te interpreteer.

Sonder om die twee style en die onderliggende uitgangspunte daarin teenoor mekaar af te speel, wil dit voorkom asof realisme en die ideaal wat daarin nagestreef word, naamlik kontak tussen die kyker en die werklikheid, die meer aangewese styl is wat gevolg behoort te word in die vervaardiging van daardie beeldprodukte wat die bevordering van die mens/natuur-verhouding nastreef.

In hierdie verband kan die ver-

vaardigers en regisseurs van die sogenaamde natuur- en omgewingsprent ook kennis neem van teorieë oor die etnografiese rolprent waarin holisme en daarmee saam die konsepte "Whole Bodies", "Whole People" en "Whole Acts" beklemtoon word. Heider (1983:2) beskryf hierdie konsepte soos volg:

"Whole Bodies suggests that, since humans normally involve their entire bodies in interaction, it follows that the cinematic use of facial close-ups and alternating cutaways in filming conversations deprives viewers of important and interesting information; Whole suggests taking advantage of the specificity of the film image to develop rounded views of a few individuals rather than showing anonymous interchangeable people in masses; and Whole Acts suggests that behavioral acts in their totality, not just their obvious peak moments, should be represented."

Hoewel die etnografiese rolprent op menslike gedrag en kulture betrekking het, kan gevra word of hierdie konsepte nie ook as 'n riglyn vir die vervaardiging van natuur- en omgewingsprente kan dien nie. Dit kom neer op dit wat die realisme propageer: die afbeelding van

objekte en gebeure binne konteks en die konserwatiewe gebruik van die filmiese kodes, asook die gebruik van die kamera as 'n observasie- en belewingsinstrument.

Met die voorafgaande word nie geïmpliseer dat die regisseur nie ekspressief te werk moet gaan nie — hy kan beswaarlik anders. Dit gaan eerder om 'n klemverskuiwing wat met die etnografiese begripsonderskeid tussen beskrywende en interpreterende realisme uitgedruk word. Met beskrywende realisme word bedoel dat die gebeure en onderwerpe waaroor dit gaan, toegelaat moet word om vir dit self te "spreek". Met interpreterende realisme word bedoel dat die regisseur, nadat hy toegelaat het dat die werklikheid vir hulleself praat, hierdie werklikheid filmies interpreteer, maar sonder om die werklikheid te abstraher en te verestetiseer. Abstrahering en verestetisering lei tot vervreemding en bied slegs momentele fassinasië.

Kortom en ten slotte: die doel moet wees om die omgewing en die kyker in 'n dialogiese verhouding met mekaar te bring. Hiertoë het die rolprentkommunikator verskeie middele, solank hy dit met balans hanteer.

BRONNE

Arnheim, R (1933) **Film as art**. London: Faber & Faber

Barnouw, E (1974) **Documentary: A history of the non-fiction film**. New York: Oxford University Press.

Bazin, A (1967) **What is cinema?** Vol 1. Los Angeles: University of California Press.

Eisenstein, S **The film sense**. London: Faber & Faber. (1968)

Fourie, P (1988) **Aspects of film and television communication**. Cape Town: Juta.

Heider, K (1983) "Fieldwork with a cinema"

in **Studies in visual communication, Vol 9 (1)**, p 2-11.

Kracauer, S (1960) **Theory of film. The redemption of physical reality**. New York: Oxford University Press.

Peters, J (1974) **Principes van beeldkommunikasie**. Groningen: H D Tjeenk Willink.

Pudovkin, V (1960) **Film technique and film acting**. New York: Grove Press.

Stromgren, R & Norden, M **Movies: a language in light**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.