

KUN JE DAT MAKEN?

DDG Studiedag i.s.m. Binger Filmlab

1 oktober 2007

Opkomst: ca. 100 mensen

Moderator: Hans Hylkema

Redactie & organisatie: Hans Hylkema, Sander Jansen, Janette Kolkema, Patrick Minks, Martijn Mewe & Ido Abram (Binger Filmlab)

Op 1 oktober 2007 organiseerde de Dutch Directors Guild voor het zesde achtereenvolgende jaar zijn Studiedag tijdens het Nederlands Film Festival. Dit keer in samenwerking met het Binger Filmlab. Het thema dit jaar was Ethiek. Directe aanleiding vormde een interview in het NRC met filmmakers Peter Brosens en Jessica Woodworth waarin zij onder andere de stelling poneerden dat hun film *Khadak* tot speelfilm was geëvolueerd omdat zij het ethisch niet konden bolwerken de film als documentaire te vervaardigen. Sterker nog, ze kondigden aan nooit meer een documentaire te willen maken. Woodworth: “Voor mij is het een kwestie van ethiek: je vraagt mensen hun hele hebben en houden te geven in ruil voor een paar minuten in je film.”

Tijd voor het nader onder de loep nemen van de ethische kanten van het filmmaken, vond de redactie van de DDG Studiedag.

De dag bestond uit de vertoning van de tweedelige televisieserie *De Prins en het Meisje* van Ger Beukenkamp en Peter de Baan tijdens de ochtend in Filmtheater 't Hoogt en een middagconferentie in Theater Kikker.

De conferentie was opgesplitst in twee programmaonderdelen:

- documentaire en ethiek
- fictie en ethiek

Documentaire en ethiek

Het documentaire deel werd ingeleid door filmwetenschapper Willemien Sanders. Zij gaf inzicht in haar promotieonderzoek naar ethiek in de auteursdocumentaire. In haar lezing stelde Sanders 'geven & nemen' als de centrale vraag in de verhouding tussen filmer en gefilmde. Die laatste noemt zij participant. Ethiek is eigenlijk de vraag naar het juiste handelen, stelt de wetenschap. Het juiste handelen in relatie tot de ander, jezelf en eventueel God. Wat juist is, is vanzelfsprekend onderhevig aan vele interpretaties. Al was het maar omdat de diverse relaties die er zijn ook diverse belangen met zich meebrengen. Voor haar (nog lopende) onderzoek heeft Sanders allereerst bestaande literatuur over ethiek en documentaire onder de loep genomen. Daarbij viel haar o.a. op dat alle soorten materiaal op een hoop werden gegooid: nieuwsitems, reportages, auteursdocumentaires en zelfs talkshows. Om haar eigen onderzoek scherp af te bakenen is zij gaan kijken naar de praktijk van het maken van auteursdocumentaires met de nadruk op de relatie tussen filmmaker en participant. Beginvraag voor het onderzoek luidde dan ook: welke morele en ethische kwesties doen zich voor tijdens het productieproces en hoe komen betrokkenen tot een oplossing? Zij interviewde tot nu toe 18 Nederlandse filmmakers. Daaruit bleek onder andere dat de praktijk veel dynamischer omgaat met gerezen dilemma's dan de bestaande theoretische literatuur doet vermoeden. Mogelijke kwesties en contextuele factoren daarin verschillen niet veel tussen theorie en praktijk, maar vooral de wijze van omgang en gekozen strategieën en oplossingen

zijn veel dynamischer. Wellicht, stelde Sanders, is dat te verklaren uit het feit dat documentaire filmmakers voortdurend met vragen en kwesties van morele en ethische aard geconfronteerd worden en daar oplossingen en strategieën voor moeten vinden. Het vervolgdeel van haar onderzoek loopt nog. Dat behelst een verdere inventarisatie van kwesties, contextuele factoren en strategieën en oplossingen middels een uitgebreide vragenlijst die zij voor wil leggen aan een forse groep Nederlandse filmmakers. Tevens wil zij een aantal case studies verrichten. Sanders' doel is om tot een hanteerbare theorie te komen die als een visie kan fungeren voor de praktijk van het filmmaken. Zij hoopt zelfs dat dergelijke theorievorming de auteursdocumentaire een betere basis van bestaansrecht kan geven, omdat het zich zo beter kan onderscheiden van andersoortig documentair materiaal. Zoals Hannah Ahrendt al aangaf: verhalen vertellen is een noodzakelijk onderdeel van de menselijke publieke communicatie omdat het inzicht verschaft in de werkelijkheid (van de Ander). Maar er zit ook een risico in: verhalen worden namelijk ook onderdeel van de werkelijkheid, ze gaan hun eigen weg en de verteller (maker) verliest dus controle over zijn eigen verhaal. Dat risico moet je willen nemen, vindt Sanders, zowel als filmmaker als als participant.

Ik wil gewoon alles filmen

Illustratief voor Sanders' onderzoek bleken de gesprekken die Hans Hylkema vervolgens hield met Roy Dames, Mercedes Stalenhoef en Ingeborg Beugel en de fragmenten uit hun werk en dat van anderen.

Ter introductie van Dames werd een fragment vertoond uit zijn serie *Meiden van de Keileweg*, waarin straatprostitutuee Sonja een klant afwerkt in diens auto terwijl Dames vanaf de achterbank alles filmt. Dames onderstreepte onmiddellijk dat hij toen met een forse Betacam SP-camera draaide: “Iedereen moet zien dat ik film.” Maar ook hij realiseerde zich niet direct tijdens het draaien wat de impact van de scene zou zijn binnen de serie, maar ook voor de participanten. Sonja en de man in kwestie hadden weliswaar met open vizier toegestemd met Dames' aanwezigheid, maar met name de man kreeg later last van pesterijen op zijn werk. Waarschijnlijk ook omdat in voice-over bleek dat hij verliefd was op Sonja, wat zij faliekant afwees. Maar voor Dames is het desalniettemin glashelder dat hij dit moest draaien. “Als je daar dag in dag uit op de Keileweg staat en je legt de tragische verhalen vast die zich daar afspelen dan kan je je niet beperken tot alleen het straatleven en het drugsgebruik. Dan moet je ook het neuken en pijpen laten zien. Ik wil dat.” Voor Dames speelde daar overigens niet bij mee dat SBS de betrokken omroep was. Zijn betrokkenheid bij het onderwerp en de mensen is langdurig. “Met een geblindeerde auto shotjes maken is niet mijn ding. Ik ben er elke dag, wordt deel van de scène.” Hij heeft ook de consequenties ondervonden: na drie afleveringen werd hij op zijn hoofd geslagen en raakte hij in coma. Hij heeft nooit kunnen achterhalen wie verantwoordelijk was voor de klap. Het heeft hem echter niet weerhouden door te gaan met het maken van documentaires over mensen in 'gevaarlijke beroepen'. In een volgend fragment uit *Vrienden voor het leven* maken we kennis met drie penoze-heren uit Amsterdam. Geen lieverdjes, maar wel fascinerende kleurrijke figuren die Dames lange tijd volgde in hun doen en laten. Als een fragment laat zien dat Dames buiten de entree van het ziekenhuis blijft als een van de criminelen met zijn vrouw naar de specialist moet, vraagt Hans Hylkema aan Dames of hij hier bewust voor heeft gekozen. Nee, zo blijkt, Dames mocht er van de artsen niet bij zijn. Als Hylkema vervolgens voorlegt dat het buiten blijven van de camera dramatisch spannender is dan mee hobbelen naar de spreekkamer van de arts, geeft Dames aan dat hij dat begrijpt, maar lachend erkent hij: “Ik wil gewoon alles filmen, overal bij zijn. Ik schuif mogelijke problemen vaak voor me uit, bijvoorbeeld tot in de montage. Ik heb regelmatig kort voor een uitzending een hoop toestanden gehad over herkenbaarheid van

mensen of scènes die wel of niet uitgezonden mochten worden. Zo vond de NPS een scène waarin een van de penoze een pedofiel neerslaat voor de camera te ver gaan. Ik vond dat 't moest kunnen. Als zo'n man de hele tijd roept 'ik ram die voor z'n kop' en schiet die of die neer' en je legt het vast, dan moet je het ook laten zien."

Daarmee geeft Dames in feite aan dat de narratieve functionaliteit van een shot of scène zeer bepalend is bij een morele of ethische afweging. Ook Hylkema's dramatische en film-esthetische voorkeur voor het shot bij de ingang van het ziekenhuis boven een scène in de spreekkamer toont dat aan.

Een film waarbij dat zeker ook van belang was, is *Ik wil nooit beroemd worden* van Mercedes Stalenhoef. In die film zijn de beelden van de zwaar gehandicapte Tobias zeer privaat en ook de ontboezemingen van zijn familieleden in reactie op zijn mentale en fysieke toestand zijn dat. Toch was Stalenhoef ervan overtuigd dat zij de grens tussen publiek en privaat met haar film niet overschreed op een onoorbare manier. Het bespreekbaar maken van kwesties van leven en dood bij wilsonbekwame mensen is waar het haar om gaat bij de film. Haar eigen werkervaring in de zorgsector is dat er juist een taboe heerst. Ze wilde met haar film in feite zowel de betrokken familie als het publiek deelgenoot maken van wat de waarde van een dergelijk gehandicapt leven kan zijn. Bovendien onderstreept zij dat relevantie voor de film niet betekent dat je participanten niet moet beschermen tegen zichzelf. Soms heb je als filmmaker beter zicht op mogelijke schade voor mensen dan zij zelf. Zo heeft Stalenhoef een portret over een veertienjarige gokverslaafde jongen niet gemaakt omdat zij voorzag dat de jongen later last van zou kunnen krijgen van het bestaan van de film. Hijzelf stond op dat moment zeer welwillend tegenover het meedoen met de film.

De Tokkies

De onvoorspelbaarheid van de werkelijkheid en vermenging van verhalen in de werkelijkheid werd goed geïllustreerd door de derde documentaire gast: Ingeborg Beugel. Zij maakte enige jaren geleden een zesdelige serie voor de IKON over een familie in Amsterdam-West naar aanleiding van een reportage over een uit de hand gelopen burenruzie. Zij vermoedde dat er meer aan de hand was dan enkel een burenruzie en stuitte op een wijk waar decennia lang zogeheten asociale families woonden. Ooit daar terechtgekomen bij een sociaal experiment in de jaren vijftig had de wijk zich langzamerhand ontwikkeld tot getto. Beugel wilde met haar serie een persoonlijk portret van een dergelijke asociale familie maken, afgezet tegen de sociaal-maatschappelijke context waarin ze leefden en van waaruit de wijk ontstaan was. Maar de familie werd 'wereldberoemd' als De Tokkies nadat men bij SBS op de potentiële populariteit van de mediagenieke familie wilde meeliften. Volgens Beugel heeft dat tot gevolg gehad dat de familie na de gerechtelijke uit huiszetting nooit meer een huis hebben gekregen. Ze waren simpelweg te beroemd, en vooral te berucht. Beugel had zelf bij de IKON bedongen dat de uitzendingen van haar serie pas zouden beginnen nadat de familie een nieuw huis toegewezen kregen. Op het uitzendbeleid van SBS kon ze echter geen invloed uitoefenen en zo kostte de spreekwoordelijke *fifteen minutes of fame* de familie Tokkie een degelijk onderkomen.

Als in het gesprek met de drie filmmakers het onderwerp *quit claim* aan bod komt, ontstaat er even een verhitte discussie met de zaal: is het wel eerlijk om mensen met een gelimiteerd begrip van wat een quit claim o.i.d. inhoudt zoiets te laten tekenen. Hier komt in feite boven wat Willemien Sanders eerder in haar lezing aankaartte ten aanzien van het zogeheten *informed consent*: een participant wordt volledig geïnformeerd en kan op basis daarvan vrijwillig deelnemen of niet. Een op zich degelijke afspraak die in de praktijk maar moeilijk

stand houdt. Elke situatie vereist zijn eigen afwegingen. Het blijkt lastig om een uniforme standaard als *informed consent* zoals de medische ethiek en de onderzoeksmethodiek die kent op de weerbarstige praktijk van de documentaire toe te passen.

Het laatste fragment van het documentaire deel van de middag uit *War Photographer* over oorlogsfotograaf James Nachtwey is veelzeggend. In het vliegtuig naar weer een brandhaard vraagt hij zich af: zijn de mensen die hij in hun erbarmelijke omstandigheden fotografeert zijn ladder naar succes? En even later stapt de man in de zwavelmijn op de fotograaf af en noemt hem zijn vriend. Waarom? Omdat mensen begrijpen dat Nachtwey - en met hem andere fotografen en filmmakers - in staat zijn om hun verhaal over het voetlicht te brengen. Dat de relaties tussen verhaalbron, vertelling en verteller soms op gespannen voet met elkaar staan is evident. Sanders formuleert het als volgt: waar het om gaat is dat documentaires laten zien dat het de moeite waard is om in die relaties bepaalde risico's aan te gaan. Die waarde is essentieel voor onze publieke ruimte en alle deelnemers die daarin verkeren.

Fictie en ethiek

Het tweede deel van de middag werd ingeleid door essayist Bas Heijne. In zijn betoog verlegde Heijne de discussie van morele dilemma's uit de filmpraktijk van alle dag naar de verhouding tussen engagement en ethiek¹: *“Meer dan ooit is de werkelijkheid zelf een onderwerp voor de kunst geworden, en nu zonder postmoderne vrijblijvendheid. Wat is echt, wat is onecht? Is wat we zien ook werkelijk wat we zouden moeten zien? Die nieuwe noodzaak om betekenis in de actualiteit te vinden, brengt talloze dilemma's met zich mee (...). Wil je een afgevlakte werkelijkheid de diepte van de kunst geven, dan zul je haar eerst opnieuw moeten verzinnen, in andere woorden, haar fictief moeten maken. Hoever mag je daarin gaan? Wat zijn de risico's? (...) Wanneer je het opschrijft, of verfilmd, is het fictie geworden. Dat is het dilemma: wanneer een filmmaker zo dicht mogelijk op de huid van de tijd probeert te zitten, wanneer hij bestaande personen en gebeurtenissen gebruikt om een verhaal te vertellen, is die realiteit dan enkel materiaal voor de kunstenaar, in dit geval de filmmaker, of is hij met zijn kunstwerk vooral de werkelijkheid iets verschuldigd? Het laatste vind ik – juist als je in een speelfilm je relatie met een bestaande werkelijkheid wil verkennen, is het noodzakelijk dat je in je film zelf laat zien dat het fictie is, maar een versie van de werkelijkheid. Zulke kunst, hoe realistisch ook, moet uitkomen voor haar eigen kunstmatigheid – anders pleegt ze bedrog. Kunst gebruikt de fictie om anders naar de werkelijkheid te laten kijken, ze wil die werkelijkheid niet vervangen. Met andere woorden: ceci n'est pas une pipe. Dat is niet alleen een kwestie van ethiek, het raakt wat mij betreft aan het wezen van dat nieuwe engagement.”*

Eerste gast aan tafel bij Hans Hylkema was Ger Beukenkamp, schrijver van *De Prins en het Meisje* en inmiddels specialist in het adapteren van waargebeurde verhalen uit onze recente vaderlandse geschiedenis. “Altijd laten zien dat het kunstmatig is, vind ik een herkenbaar uitgangspunt,” zo stelt Beukenkamp direct na Heijne's betoog. “Maar ook ankers uitgooien zodat mensen altijd voelen dat het aan de werkelijkheid ontleent is.” Als Hylkema de vraag

¹het gehele betoog van Bas Heijne is als bijlage toegevoegd

voorlegt of je je achter fictie kan verschuilen, beaamt Beukenkamp dat, waarop direct de vraag volgt of je je als dramaschrijver geen zorgen hoeft te maken over ethische dilemma's. Zeker wel, vindt Beukenkamp. "Je kan mensen in drama heel makkelijk onderuit halen of belachelijk maken. Ik vraag me altijd af of ik iemand recht doe. Ik wil niemand in de maling nemen. Tegelijkertijd wil ik wel afstand houden tot de mensen waar ik over schrijf. Ik wil ze ook niet ontmoeten of leren kennen, want dan ben ik niet meer vrij om over ze te schrijven." Later zegt Beukenkamp dat hij altijd de mythe opzoekt, wat hij ook ontleent aan de werkelijkheid. In specifieke reële details is hij in feite niet geïnteresseerd, omdat je beter iets kan verzinnen. Het drama staat voorop. Ook vermijdt hij feitelijke controleerbaarheid door scènes in gesloten kamers te laten afspelen, zodat dialogen en handelingen niet door derden kunnen worden geverifieerd. Beukenkamps vele scenario's over het koningshuis roept uit de zaal de vraag op of hij daarmee niet gebruik maakt van het feit dat leden van het koningshuis zich niet kunnen verdedigen. Maar dat vindt hij onzin: "Waarom kunnen ze zich niet verdedigen? Dat wordt altijd als argument gebruikt, maar ik vind dat je ze moet uitdagen tot ze zich wel verdedigen. Friso heeft toch ook publiekelijk gezegd dat hij geen homo is?" Sommigen in de zaal kunnen zich niet helemaal vinden in Beukenkamps argumenten, wat aantoont hoe lastig het is om levende, bestaande mensen acceptabel te fictionaliseren. Ook voor de mensen zelf. Zo bekeek regisseur Peter de Baan de serie *Klem in de draaideur* eens met Winnie Sorgdrager, wat geen aangename ervaring bleek, simpelweg vanwege het feit dat het vervreemdend is om naar je eigen leven te kijken ook al is die gefictionaliseerd. Want waar kijk je naar? Naar jezelf of naar een versie van jezelf? Precies de vraag die Heijne ook stelde.

Onfrisse praktijken?

Bij de volgende gast lopen fictie en werkelijkheid nog sterker door elkaar. Cyrus Frisch' oeuvre is erom berucht dat het elementen uit de realiteit gebruikt om de fictie te verheven. Die reputatie leidde er onder andere toe dat zijn nieuwe film *Blackwater Fever* al voor de uitbreng stof deed opwaaien in de pers: "Hoofdrolespeler Roeland Fernhout beschuldigt Frisch ervan dat hij tijdens de opnames van het project misbruik maakte van zieke en misvormde Afrikanen. De acteur heeft zich inmiddels gedistantieerd van het eindresultaat en zal daarom de filmpremière tijdens de zomereditie van het International Film Festival Rotterdam op het Holland Festival niet bijwonen." (bron: Cinema.nl). Tegenover Hylkema en het DDG-publiek verklaart Frisch dat het tussen hem en Fernhout simpelweg niet klikte en belangrijker, dat de Afrikanen in de eindscène van de film betaald zijn ("niet veel, maar toch...), zorgvuldig zijn gecast en er tijdens de opnamen zelfs een arts aanwezig was om alle mogelijke schijn van misbruik te vermijden. Wel had Frisch in eerste instantie overwogen de scène in een bestaand voedsel distributiecentrum in Kenia te draaien. Maar productionele en ethische afwegingen deed hem besluiten de hele scene in Namibië te ensceneren.

De scheidslijn tussen encenering en documentaire middelen is dun. Zo blijkt ook weer bij een fragment uit *Vergeef mij*, een eerdere film van Frisch. Hierin zien we Frisch als boosaardige regisseur optreden die twee alcoholistische zwervers aanspoort om te drinken en emotionele herinneringen op te halen aan een brand die ze in dronkenschap veroorzaakten. Ondanks dat Frisch onderstreept dat *Vergeef mij* fictie is, blijkt de zaal moeite te hebben om zijn rol als regisseur in de film en de werkelijke regisseur Cyrus Frisch uit elkaar te houden. Frisch geeft blijkbaar onvoldoende aan waar de scheidslijn van de kunstmatigheid ligt waarvan Heijne eerder betoogde dat die helder moet zijn, anders is het bedrog. De reactie op Frisch' werk de afgelopen jaren laat zien dat Heijne de vinger op de zere plek legt. Als in een volgend fragment uit *Vergeef mij* te zien is hoe de alcoholist zichzelf in laveloze toestand

bevuult, heeft de zaal moeite om van Frisch aan te nemen dat hier sprake was van *informed consent* zoals hij uitlegt. Die reactie staat daarmee op gespannen voet met Frisch zijn bedoelingen. “In de film leg ik in mijn rol uit dat ik de film wil maken omdat ik mij stoer aan het gebrek van ethiek op de televisie. Wat ik echt wilde met de film was inzicht geven in de manipulaties die ik elke dag op tv waarneem. (...) En door het feit dat ik de rol speel onder mijn eigen naam, lijkt het erop dat niemand zich meer afvraagt of de dingen die ik zeg en doe in de film wel kloppen. Ik wordt afgerekend op iets wat mijn personage zegt. En dat vind ik heel interessant, omdat het gewoon fictie is in mijn ogen. Ik hoop dat je als kijker boos wordt door de film en wel op mijn personage. En dat je je afvraagt waarom en dat 't is vanwege de onacceptabele dingen die mijn personage doet.”

Uit de verdere discussie met de zaal blijkt dat Frisch' reputatie als zijnde controversieel overeind blijft. Zijn werk met de van straat geplukte amateurs kan zeker niet iedereen bekoren. Voor hem was het een essentieel onderdeel van zijn poging om met de film bloot te leggen hoe manipulatie werkt.

Kaarten en tranen

De volgende tafelgasten namen de verhouding tussen regie en acteur verder onder de loep. Ruud Schuitemaker sprak over zijn regiemethoden ten aanzien van amateurs, en Renée Fokker en Theu Boermans schoven even later aan om de professionele praktijk toe te lichten. Schuitemakers trainingsmethoden voor amateurs in film hanteerde hij o.a. voor zijn IKON-serie *Link* en als spelcoach voor Eugenie Jansens *Tussenland*. Hij blijkt vooral veel fysieke training toe te passen. Moet iemand mank lopen? Dan haal je een stuk van zijn hak af, zodat hij kan voelen hoe het is om ongelijkbenig te zijn. Het fysiek invoelbaar maken van bepaalde ervaringen is de kern van Schuitemakers aanpak. Ook houdt hij de belevingswereld van speler en rol zo dicht mogelijk bij elkaar. Alles is echter gebaseerd op afspraken: zo gebruikte hij bijvoorbeeld rode en groene kaarten die hij ophield om Jan in *Tussenland* te laten weten of hij wel of niet in zichzelf mocht mompelen. In tegenstelling tot het werk van Cyrus Frisch is er over de grens tussen echt en onecht geen verwarring. Het is een speltechniek die tot een andersoortige beleving van de personages leidt dan bij professionele acteurs. Zo gebruikte Schuitemaker voor *Link* een aantal echte voetbalhooligans voor een reiscène. Vanwege het taalgebruik en de fysiekheid. Ook hielpen de hooligans in repetities andere jonge spelers om die wereld beter in te voelen: ze zongen samen liedjes en oefenden – gecontroleerd - met vlindermessen. Tijdens het draaien werd de voetbalrel o.a. gecontroleerd door de afspraak dat als iemand zich onveilig voelde hij stop kon roepen en iedereen onmiddellijk zou stilstaan. Bij elke speler hanteert hij het uitgangspunt dat iedereen moet weten waar hij of zij aan toe is. Valse afspraken maken of de ene speler wel iets vertellen en de ander niet, vindt hij onzin. Iedereen op de set moet echter wel op de hoogte zijn van alle afspraken en daarin kan het wel eens mis gaan. Zo kreeg Jan in *Tussenland* nieuwe schoenen van de kleedster waardoor hij niet meer mank kon lopen en al zijn spelconcentratie kwijtraakte. En de crew maakte bezwaar tegen Schuitemakers kaartenmethode toen daarop de naam stond van een speler zijn overleden vrouw om daarmee te zorgen dat hij in de scène tranen in de ogen kreeg. Wat zij echter niet wisten was dat de man zelf had voorgesteld om het zo aan te pakken.

De hoogste vorm van kunstmatigheid

Na de vertoning van een interview met Ken Loach die vertelt dat hij Robert Carlyle in *Carla's Song* niet liet weten dat zijn tegenspeelster met doorgesneden polsen in bad zou liggen, om zo een geloofwaardige schrikreactie te verkrijgen, laten Renée Fokker en Theu Boermans resp. weten niet aan dergelijke methoden te willen worden onderworpen of ze toe te passen. Fokker: “Ik wil juist met een regisseur op gelijk niveau kunnen praten je bent volwassen en

professioneel genoeg om samen te besluiten wat je wil laten zien.” Boermans: “Ik heb sowieso moeite met de term geloofwaardigheid. Bij repertoire toneel bereik je geloofwaardigheid door de hoogste vorm van kunstmatigheid. Voor mij is kunst een combinatie van een emotionele, visuele en intellectuele sensatie. En om dat te bereiken maak je afspraken. En dat vind ik juist interessant. Toeval en de werkelijkheid zie ik buiten wel. Ik begrijp wel dat mensen meer en meer de behoefte hebben om de werkelijkheid ook in de theater- en bioscoopzalen te zien, nu die werkelijkheid zo complex en onoverzichtelijk lijkt te zijn geworden. Maar ik zie er de meerwaarde niet van in. Ik zoek juist de verdichting, de constructie. En van daaruit iets vertellen.”

Al snel blijkt dat er op het niveau van onderling vertrouwen weinig verschil is tussen werken met professionals of amateurs. Het vaak geroemde vertrouwen van acteurs in Theo van Gogh wijt Fokker o.a. aan zijn grenzeloze energie: hij stapte overal voor 300% in en die energie geven acteurs graag terug in hun spel. Tevens kon hij acteurs goed fêteren en Fokker typeert acteurs als overwegend onzekere en gevoelige types. Het verschil zit volgens Fokker vooral in het feit dat amateurs primair intuïtief werken. Professionals zijn meer ervaren, getraind en gecontroleerd. Dat vereist van een regisseur ook meer. Aangezien een deel van de regie bestaat uit een zekere mate van manipulatie, moet je niveau van manipulatie als regisseur ook op een hoger plan liggen bij professionele acteurs. De machtsverhouding ligt in feite anders dan bij amateurs. En of die verhouding altijd gelijkwaardig is, is blijkens de vele methoden die gehanteerd worden en waar mensen zich wel bij voelen, lastig objectief te meten. Willemien Sanders gaf al aan dat er een vergelijkbare lastig te meten verhouding bestaat tussen documentaire filmer en participant. Hoe kunstmatigheid, geloofwaardigheid en realiteit het domein van de documentaire of de fictie afbakenen, of misschien zelfs dienen af te bakenen, blijft een lastig te beantwoorden vraag. Films en programma's die zich in dat grensgebied bewegen, roepen in ieder geval de meeste vragen op en misschien is dat wel waar het omgaat. Het stellen van de vraag en niet het pasklare antwoord. Bas Heijne sloot af met de volgende woorden:

“Geëngageerde kunst zoals ik die zie opent onze ogen voor een nieuwe werkelijkheid, maar ze gaat niet tussen ons en de werkelijkheid in staan. Doet ze dat wel, dan doet ze zowel de oneindig complexe werkelijkheid als de kunst zelf tekort. En dat is, ik hoef het u niet te zeggen, een doodzonde.”

Verslag: Patrick Minks

Deze dag is mede mogelijk gemaakt door een bijdrage van het Nederlands Fonds voor de Film.