

DDG gazet

2006
Nummer 3



Van de voorzitter 2
Production designer
Vincent de Pater 8
SMS Sugarman 10



Gastcolumn:
Jeanne Wikler 15
In Memoriam
Mady Saks 16



Filmdenkbild:
Herkenbaarheid 17
Mercedes Stalenhoef
in de wachtkamer 20



VIJFTIG JAAR INNOVATIE

De geschiedenis van de toekomst

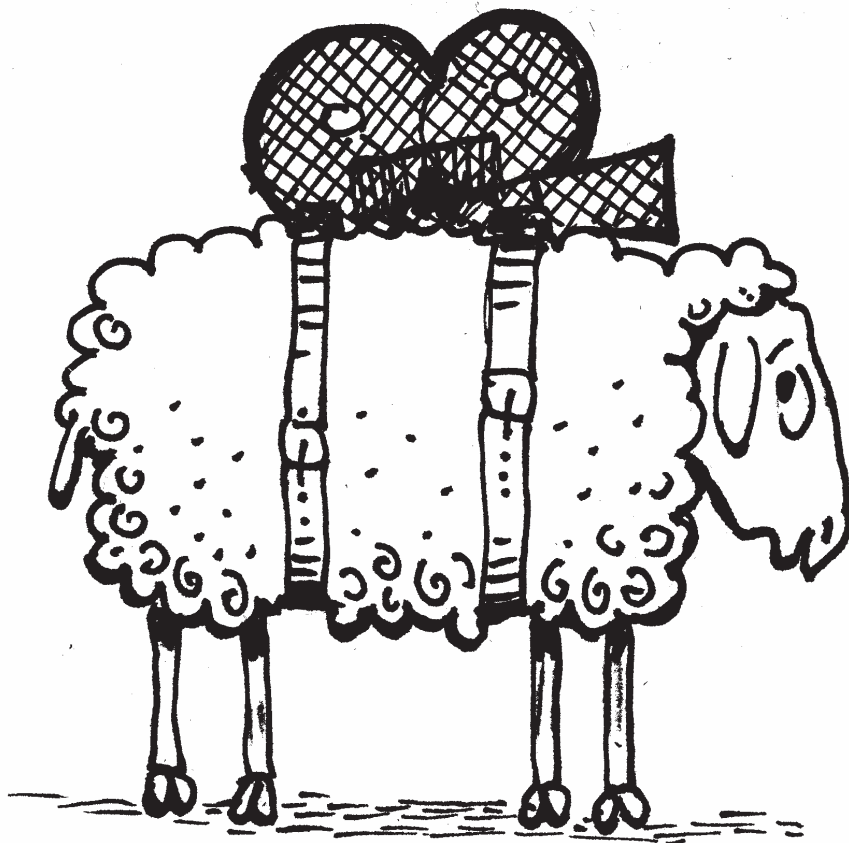
Tijdens het Nederlands Filmfestival 2006 organiseert de DDG in samenwerking met de NBF een studiedag over De Toekomst. De Gazet duikt in het verleden om eens te kijken hoe het de toekomst verging van historische vindingen en veelbelovende omstandigheden.

De jaren 50: studio

door Hans Hylkema

Kees Brusse (1925) was regisseur van onder andere de speelfilm *Kermis in de regen* (1962) en de geheel in de studio opgenomen interviewdocumentaire *Mensen van Morgen* (1964), een destijds geruchtmakende film omdat een van de 'medespelers' een vertoningsverbod eist en bij de rechter een coupure afdwong. Ook hij werd in zijn tijd natuurlijk geconfronteerd met technische omwentelingen als de geleidelijke introductie van de zoomlens, lichtgevoeliger materiaal, simpeler belichtingsapparatuur en hanterbaardere camera's. Werd hij in zijn denken en manier van werken beïnvloed door de technische revolutie?

Brusse: 'Ik had als jong acteur al aan speelfilms meegewerkt. En wat je daar aan techniek om je heen ziet, zet natuurlijk wel de toon als jezelf aan de slag gaat als regisseur. *Merijntje Gijzens Jeugd* (1936, geregisseerd door de Duitser Kurt Geron en gedraaid door de Hongaar Akos Farkas, waarin Brusse als 11-jarige debuteerde) werd in de studio gedraaid met zware camera's als een Vinten en



de met regelmaat gereproduceerde
"Dutch Dolly"



Foto: Archief Skrien

Mensen van morgen

een Debrise; die moest je met twee man tellen. Er werd gepand en getild met de Moy Head (zware statiefkop met tandwielmechanisme en draaiwielen i.p.v. zwenk-

stang). Het uitleggen van een *travelling* duurde een hele dag.

Na de oorlog deden de experimenten al hun intrede, want toen ik in *Ciske de Rat*

speelde (oeververfilming uit 1955 door de Duitse regisseur Wolfgang Staudte) werd er een Super Parvo op een fiets gemonteerd en daarmee werden rijders gemaakt. Dat gaf natuurlijk een grotere dynamiek en werd als revolutionair beschouwd.

Toch moet ik je eerlijk zeggen, dat ik bij *Mensen van Morgen* traditioneel te werk bleef gaan. Ik herinner me dat ik met de producent Rudi Meier een film zag waarin een cameraman, die veel in Duitsland werkte (Gerard van den Berg) met een zoomlens in een lang shot iemand volgde vanuit het coupé raam van een rijdende trein via het uitstappen op het perron tot en met het moment, dat die acteur het station uitliep. Dat was opzienbarend. Zullen we die man nemen, stelde Rudi Meier voor. Dat zou ik niet doen, antwoordde ik, dat wordt me te wild, daar is moeilijk in te snijden. Daar moet ik wel bij zeggen, dat het bij *Mensen van Morgen* een bewuste en principiële keuze was om in de studio te draaien. Met mensen, die in een kring, in een lichtbaan hun verhaal vertellen. Op locatie draaien met een zoomlens in reportage stijl was dus helemaal niet aan de orde.

Ik vind wel, dat het verhaal op de eerste plaats staat, dat je de camera eigenlijk niet mag voelen en dat ik nogal eens wat films zie, waarin regisseurs en cameramensen hun visuele virtuositeit willen bewijzen. Ik ben ook helemaal niet voor het *video-assist* systeem, waarin de regisseur in een kamertje wegkruipt achter een monitor. Dat is de dood voor

VAN DE VOORZITTER

Voor ons, regisseurs, staat er veel te gebeuren. Ik heb het niet over de directe toekomst van ons vak nu we naar de verkiezingen van 22 november 2006 gaan en het omroepbestel door een nieuw kabinet ongetwijfeld weer totaal anders gereorganiseerd gaat worden. Ik heb het niet over de Nederlandse speelfilm en documentaire die hopelijk niet teveel last gaan krijgen van al

die politieke turbulentie. Nee, al een tijdje vraagt uw Bestuur zich af hoe onze toekomst er in bijvoorbeeld het jaar 2020 uit zal zien. Zal het kijkgedrag van de Nederlanders dan zijn veranderd? Hoe zullen de nieuwste technieken van 2020 eruit zien? En wat zal dat voor consequenties hebben voor ons vak? Moeten we op een andere manier verhalen gaan vertellen? Moeten we onze

opvattingen over de visualisering van onze dromen radicaal herzien?

Revolutionaire ontwikkelingen op het gebied van internet, pay-on-demand, TV via de computer en digitale bioscopen zullen ons vak ingrijpend gaan veranderen en niemand weet precies hoe. Naast alle technologische vernieuwingen die elkaar momenteel snel opvolgen, gaat er qua demo-



grafische ontwikkelingen heel veel veranderen. Er zullen in de nabije toekomst veel meer ouderen komen. Meer mensen uit andere culturen zullen in toenemende mate de behoeften van de doorsnee Neder-

acteurs, daar moet je contact mee houden tijdens het draaien. Je moet ze kunnen aanmoedigen. Nee, daar doe ik niet meer aan mee. Verder kan ik niet genoeg benadrukken: alles staat of valt met in wiens handen moderne technieken gebruikt worden. Daar gaat het om: de persoonlijkheid en het talent. Bij alle nieuwe technieken: wie hanteert het, wie gaat er mee om?

Zijn generatiegenoot Fons Rademakers, ook van huis uit acteur, sluit zich daar min of meer bij aan. Vanuit zijn huidige woonoord in Italië laat hij weten, dat nieuwe technieken je als regisseur wel aan het denken zetten, maar dat ze nooit van regelrechte invloed zijn geweest op zijn werk, waarin het zwaartepunt altijd op het verhaal en de acteurs lag. Hij kijkt vrij pragmatisch op zijn filmstijl terug: je past je aan bij de mogelijkheden, die er geboden worden: op locatie kan het muurtje niet weg, in de studio wel, dat is vaak van grote invloed op hoe je shots eruit zien.

In een interview ter gelegenheid van de hem toegekende Bert Haanstra Oeuvre Prijs (1998) zegt hij: 'Als ik nu de special effects zie bij een film als *Titanic* waar ik bijzonder van onder de indruk was, herinner ik me de moeizame trucagefotografie van vroeger. In *Als twee druppels water* speelt Lex Schoorel een dubbelrol als winkelier en verzetsheld. Beiden komen tegelijk in beeld. Nu kunnen ze je door de computer moeiteloos laten dansen met Fred Astaire, toen was het briljant hand-



Foto: Archief Skrien

De minder gelukkige terugkeer ...

werk van Nouvelle Vague-cameraman Raoul Coutard.'

De jaren 60: Vadermoord

door Erik van Zuylen

Voor de generatie die in het begin van de jaren 60 begon te filmen was de Franse Nouvelle Vague het grote voorbeeld. Daar voltrok zich de vadermoord op de 'Cinéma de Papa', zoals men de speelfilms noemde die door de grote studio's werden gemaakt. In Nederland waren geen grote studio's, maar een enkele papa was wel te vinden. Bert Haanstra was het aangevoerde slachtoffer. Waarom? Omdat hij het meeste succes had bij onze gezapige

ouders die dol waren op zijn beeldrijmelarij? Zagen we niet dat juist hij een van de idealen van de Nouvelle Vague in praktijk bracht: het vastleggen van toevallige incidenten uit het dagelijks leven, zoals in *Zoo* en *Alleman*?

Truffaut had de regisseur gedefinieerd als een auteur met een eigen handschrift. Godard was het meest radicaal. Hij werkte met een script van slechts enkele pagina's, waarop hij per draaidag improviseerde. Zijn handschrift werd uitgevoerd door Raoul Coutard, een cameraman die – met een verleden als oorlogsfotograaf – gewend was snel te reageren op onverwachte situaties.

landse kijker gaan bepalen. Wat zal ons antwoord daarop zijn? De gezamenlijke avond samen voor de buis, zal die nog bestaan in 2020? En wat te zeggen van de game-industrie die steeds verder opschuift naar de speelfilm en die tot een nieuwe mengvorm kan leiden? We vonden het tijd om heel voorzichtig een poging te doen om zicht te geven op enkele mogelijke antwoorden.

Op 30 september treffen we u hopelijk allen in Utrecht voor een grootscheepse Dag van de Toekomst waar met behulp van allerlei proefopstellingen en zeer belangwekkende sprekers een kijkje in de toekomst van ons vak zal worden gegeven. Driedimensionale televisie naast een beschouwing over de demografische veranderingen in de eerstkomende tijd. Computer-storyboards

naast een lezing over de mogelijke veranderde *homo consumens* van de nabije toekomst. Camera's met meer scherptediepte naast de invloed van de individualisering en de versnippering van het media aanbod. En dat alles zal samenkomen in de centrale vraag wat dat allemaal voor ons vak betekent. Kunnen de documentaires nog wel op deze manier gemaakt worden

en moeten we bij het maken van een nieuwe speelfilm naast bijvoorbeeld het draaien van extra scènes rekening houden met nog andere factoren voor de game die tegelijkertijd ontwikkeld wordt? De DDG kijkt deze keer ver vooruit om zo een vinger aan de pols van de toekomst te blijven houden.

Ger Poppelaars



Foto: Archief Skrien

Chaos in de rechtstaat

Draaien op locatie, met een minimum aan extra licht, improviseren, het toeval een rol laten spelen.

Enkele technische ontwikkelingen hielpen dit artistieke streven.

De zoomlens verscheen op de markt, eerst de Zoomar en kort daarna de Angénieux. Een wonder van optische en fijnmechanische techniek, een lens met variabele brandpuntafstand, zodat je vanuit één standpunt, zonder van lens te wisselen, een totaal, een medium en een close up kon draaien. Je kon zelfs de illusie wekken dat je op iets afging, terwijl je toch op dezelfde plek bleef. Je zou denken, een lens die afstand bewaart, maar dat was hij niet in de handen van cameraman Gerard van den Berg. Hij voelde zich deelnemer aan wat er zich voor de camera afspeelde. Hij wilde verrast worden door het onverwachte van een handeling en reageerde dan direct door een pan of een zoom. Zo benadrukte hij het toevallige en bracht daarin accenten aan. Hij 'monteerde' in de camera, hield er niet

van een shot over te maken en probeerde in een tweede *take* altijd iets anders te doen dan in de eerste. Met hem maakten onze jonge auteurs hun eerste films. Voor Frans Weisz draaide hij *Een zondag op het eiland van de Grande Jatte*, voor Pim de la Parra *Aah... Tamara* en voor Nikolai van der Heyde *Een ochtend van zes weken*. Hun handschrift was evenzeer zijn handschrift.

Het tweede wonder van techniek was André Coutants 16mm Éclair NPR, 'noiseless portable reflex', een stille en lichte camera, die het mogelijk maakte vanaf de schouder met direct geluid te draaien à la *cinéma vérité*. Zo werd *De minder gelukkige terugkeer van Jozef Katús naar het land van Rembrandt* van Wim Verstappen gedraaid door Wim van der Linden, want hij had een Éclair. Het is een belangrijk document, niet door de handelingen van de personages, maar door het straatbeeld en wat zich toevallig in de achtergrond afspeelt.

De 1-2-3-groep van o.a. René Daalder, Jan de Bont en Frans Bromet, zette zich af tegen het hoogdravende idee van de regisseur als auteur. Toch hadden ook zij oog voor de poëzie van het dagelijks leven, getuige de prachtige scène in *Body & Soul* van René Daalder waarin een vrouw een jonge man uitscheldt omdat hij de bovenhanddoek als onderhanddoek gebruikt. Jan de Bont bepaalde als cameraman mede het handschrift van Adriaan Ditvoorst, wellicht de meest authentieke auteur, die bij voorkeur zijn acteurs van de straat haalde.

Een derde belangrijke technische ontwikkeling was de verbetering van het filmmateriaal dat steeds gevoeliger werd en grotere contrasten aankon. Het is een ontwikkeling die door zal blijven gaan zolang er op film wordt gedraaid. Veel van de verworvenheden en inzichten van de jaren zestig zag je terug in hoe er in de jaren 70 televisie werd gemaakt.



Foto: Archief Skrien

De grens

De jaren 70: docu en TV

door Ger Rakhorst

Dertig jaar geleden werd de steadicam uitgevonden. Helaas werden de Nederlandse cameralieden vooral beroemd door hun handheldwerk, zie Bromet en het bijna misselijkmakende werk van Robby Müller in *Breaking the waves*. Sokurov maakte recent de ultieme film waarin hij de steadicam combineerde met twee recentere vindingen: de digitale camera en de mogelijkheid om anderhalf uur continu beeld op te slaan op harde schijven.

De Filmacademiestudenten die begin jaren 70 afstudeerden richtten zich vooral op de experimentele film en de maatschappijkritische documentaire. Op alle niveaus werd in het begin van de jaren zeventig van start gegaan met het onder het volk brengen van de kunstzinnige film. Hubert Bals begint een festival in Rotterdam. Op het gebied van productie en distributie worden belangrijke stappen

gezet (Fugitive, Film International, Het vrije circuit). Ook aan de vertonerskant was er een duidelijke ontwikkeling. Terwijl de bioscopen de massale achteruitgang van de bezoekersaantallen oplossen door voortdurend bioscopen op te doeken begonnen de filmhuizen aan hun zegetocht, Hubert Bals begon ermee, in 1974 in Utrecht.

De keuze voor het maatschappijkritische documentaire genre dwong de makers ook om gebruik te maken van de onafhankelijke mogelijkheden van de 16 mm camera met de mogelijkheid synchroon geluid op te nemen.

Dat gold zowel voor de onafhankelijke filmmakers als voor de televisiecineasten. Een ander belangrijk punt van 16 mm is in dit verband dat de vertoning niet meer noodzakelijkerwijs in bioscopen hoefde plaats te vinden, maar op scholen, in buurthuizen of op de werkvloer.

De redactie van Skrien (in 1968 opgericht door Filmacademiestudenten) begon in

1974 – gewapend met een gedegen politieke achtergrond – aan het tien jaar durend filmproject: Het Amsterdams Stadsjournaal. Annette Apon, Edgar Burcksen, Ton de Graaff werkten samen met journalisten als Max Arian en filmers Theo van de Sande en René Scholten. Het filmcollectief beoogde het publiek iedere maand een kritisch filmjournaal voor te zetten over misstanden in onze kapitalistische samenleving: Vaak waren de journaals een combinatie van documentaire en gespeelde fragmenten. Acteurs werden vooral geleend van al even maatschappijkritische groepen als Sater en het Werkteater, waarbij Gerard Thoolen bijzonder opviel. Uiteraard dachten de filmmakers in deze tijd en context ook na over hun eigen werkomstandigheden. Na een artikel van Verhagen in Skrien over de productieverhoudingen bij *Zwaarmoe-dige verhalen voor bij de centrale verwarming* en de oprichting van Initiatiefcomité van filmers door Jan Dop en Edgar Burcksen werd in 1976 een filmvakbond



Foto: Archief Skrien

De Mannetjesmaker

opgericht binnen de Kunstenaarsorganisatie van het NVV

Televisie

De omroepen werkten in die tijd voornamelijk met vast personeel. Pieter Verhoeff maakte in vaste dienst van de VPRO documentaires en korte speelfilms, Slechts incidenteel werd een regisseur (o.a. Hylkema, Kerbosch en Van Brakel) van buiten in de gelegenheid gesteld een televisiefilm te maken. De VPRO zendt regelmatig het werk van Johan van der Keuken uit en verstrekt hem ook opdrachten. Al in 1962 maakte hij voor die omroep een serie kunstenaarsportretten.

Een belangrijk jaartal is 1969. Toen traden Roelof Kiers en Hans Keller in dienst van de VPRO. Kiers was gefascineerd door Cinéma Verité, met als helden o.a. Chris Marker en Jean Vigo. Kiers was een van de eersten die in ons land dat terrein met mobiele camera's en synchroon geluid exploreerde. Het is het begin van een serie roemruchte VPRO-programma's met een documentair/journalistiek karakter met namen als *Het gat*

van Nederland, Culemborg, Berichten uit de samenleving en Machiavelli.

De jaren 80: 16 millimeter subsidie

door Patrick Minks

Soms kan een nieuwe geldstroom de oorzaak zijn van veranderingen. Tot begin jaren tachtig bestond er één filmfonds: het Productiefonds. Om in aanmerking te komen voor subsidie moest je o.a. een distributieggarantie hebben met forse inbreng van de distributeur: 150 tot 200 duizend gulden. Men honoreerde dus vooral grote bioscoopfilms; publieksfilms heet dat tegenwoordig. Daarnaast was er een potje bij het ministerie van CRM voor korte films. Eind jaren zeventig was er echter door filmhuizen en buurthuizen een nationaal circuit ontstaan waar films op 16mm werden vertoond. Twee distributeurs speelden daarin een belangrijke rol: Fugitive Cinema – die o.a. voor de verspreiding van het Amsterdams Stadsjournaal zorg droeg – en Film International, de distributietak van het

Film festival Rotterdam. Bij film-makers was tevens sterk behoefte aan een ander soort speelfilm: minder genregericht, meer sociaal-maatschappelijk betrokken en kunstzinnig. Kleinschaligere films die via de filmhuizen hun eigen publiek konden bereiken.

Zo ontstond een nieuwe subsidieregeling voor de zogeheten Lange 16mm-Speelfilm. Anno nu klinkt dat idioot, maar speelfilms werden toen nog voornamelijk op 35mm gedraaid. Zestien was voor documentaires en televisie.

De eerste jaren liepen de aanvragen direct via het ministerie. Er was geld voor zo'n 2 à 3 films per jaar en ca. 300.000 gulden per film beschikbaar. Je moest je plan altijd mondeling komen toelichten bij een commissie met een ambtenaar van CRM en adviseurs van de Raad van de Kunst. Dus togen regisseurs en producenten naar Rijswijk, alwaar ze – altijd 's avonds – in de verlaten CRM-toren een vlammend betoog mochten houden. Van tevoren werd er dan bij een Chinees in de buurt gegeten en kwam je andere collega's tegen die of steen en been klaagden over de incompetentie van de

commissie of in jubelstemming aan het bier gingen.

Al snel werkte het zo dat wie bij het Productiefonds afgewezen werd – of sowieso geen kans maakte – probeerde zijn film op 16mm te realiseren. Zoals *De Mannetjesmaker*. De film begon als idee voor een TV-film (de script-ontwikkeling was ook betaald door de omroep), maar werd uiteindelijk als grote bioscoopfilm uitgebracht. Regisseur Hans Hylkema en cameraman Dirk Teenstra wilden de typische smoezelige korreligheid van 16mm juist vermijden en pushen het materiaal zoveel mogelijk richting 35mm. De film werd overigens uitgebracht bij dezelfde distributeur (CEC) als *De Grens* van de illustere Eerste Amsterdamse Film Associatie – ook het trio De Winter, Van de Velde en Seegers bedienden zich van 16mm om kleinschalige speelfilms te maken.

Achteraf gezien heeft de 16mm-subsidie-regeling ervoor gezorgd dat het opnemen van speelfilms op (super-)16mm meer regel dan uitzondering werd. Mede ook door de toenemende invloed van de televisie op de financiering en het ontstaan van speelfilms. De scheidslijn tussen TV en bioscoop vervaagde in de jaren tachtig. Zonder TV-geld was de 16mm-subsidie ontoereikend. Uiteindelijk werd de 16mm-regeling onderdeel van het zogeheten kleine filmfonds – dat in de jaren negentig met het Productiefonds opging in het huidige Filmfonds. Huidige initiatieven als De Oversteek en NPS-Kort zijn vergelijkbaar met het oude CRM-beleid.

De jaren 90: Editsystems

door Patrick Minks

Voor het DV-succes van Dogma had het digitale tijdperk zich al doen gelden in de montagekamer. Tussen 1992 en 1998 verdwenen nagenoeg alle Steenbecks en andere filmtafels uit de montagekamers. AVID en Lightworks zetten de toon, waarbij in eerste instantie de film-editors (toen nog cutters geheten) voor Lightworks kozen (met Steenbeck-controller!) en de video-editors voor AVID (twee vensters: preview en record). De snelheid waarmee deze editsystemen het oude knip- en plak-

ambacht virtueel maakten, was ongekend. Op de aftiteling van Tim Robbins' *Dead Man Walking* stond nog 'edited on old fashioned machines', maar er was geen ontkomen aan.

De computermontage was een enorme verbetering ten opzichte van de offline op VHS. Beeld en geluid konden tenminste weer – net als bij film – gescheiden gemonteerd worden. Wat in eerste instantie bij video-editors tot grote schrik leidde omdat ze nog nooit van hun leven uit sync waren geraakt. En in de begindagen was de euforie over de vele voordelen van *random access* groot. Bij een demonstratie op de Filmacademie in 1992 voorspelde AVID-promotor Tom Poederpach dat editors nu meer tijd zouden overhouden voor de inhoud: alle tijd die je voorheen nodig had om rollen of banden te spoelen, kwamen nu ten goede aan de montage. Helaas, de hogere snelheid van werken met nonlineaire systemen bleek slechts aanleiding voor producenten en omroepen om de montagetijd te bekorten. Je ziet inmiddels nu wel dat de zeer lage aanschafprijzen van Final Cut Pro en Avid Express mensen de mogelijkheid geeft om 'eindeloos' aan hun film te blijven sleutelen. Uiteindelijk is het net als met de Steenbeck: het zijn de manuren die het monteren kostbaar maken. En de aloude grap dat er ooit een random editknop zal komen, bestaat slechts bij de gratie dat iedereen weet dat je met copy & paste in Word ook geen roman schrijft. Er zijn veel theorieën over de invloed van nonlineaire montage op de film- en beeldtaal van de late jaren negentig en daarna, maar het is lastig vast te stellen wat op wat invloed heeft. Sneller monteren zou ook snellere montages hebben opgeleverd. Maar editors als Job ter



The Forbidden Quest, Peter Delpout

Burg en Wouter Jansen die zijn 'opgegroeid' met computermontage zijn niet per se MTV-cutters.

Het gemak waarmee je beeld kan bewerken, zou mensen lui hebben gemaakt tijdens het draaien: het cliché 'dat lossen we in de postproductie wel op'. Beeldmanipulatie was voor Peter Delpout bij het monteren van zijn found footage-films echter zeer welkom. De eerste Lightworks konden namelijk realtime (sic!) de snelheid van shots aanpassen. Daardoor bepaalden Delpout en editor Menno Boerema de afspeelsnelheid van het oude filmmateriaal zelf al tijdens de montage; of de cameraman in 1910 nu met 12, 16 of 18 beelden per seconde aan zijn zwengel had gedraaid.

Is elk (technisch) middel wat je hanteert uiteindelijk niet altijd dienstbaar aan wat je wilt bereiken? Dogma markeerde misschien de digitale revolutie, maar productieel was het niet veel anders dan wat Pim & Wim deden in de jaren zeventig. En wat George Lucas in 1999 op HD deed voor zijn Star Wars-prequel, had-ie eigenlijk al bedacht tijdens de eerste trilogie in 1976. De innovatie van Dogma en Star Wars heeft vooral met de cinematografische en narratieve durf van de regisseurs te maken. Steven Soderbergs *The Limey* is zeker nonlineair en was zonder Avid wellicht nooit zo geconcipeerd, maar narratief gezien is de film eerder schatplichtig aan Virginia Woolf dan aan MTV. Dus misschien is de toekomst net als de geschiedenis: wat je onthoudt en gebruikt is wat je raakt en van pas komt. De rest is voor de annalen.



Foto: geevs.co.uk

De Lightworks console: het Steenbeck-gevoel

DE SAMENWERKING

PRODUCTION DESIGNER VINCENT DE PATER

'Op het gebied van de visual effects blijven we hier achter'

Hij deed twee jaar Kunstacademie, afd. Visuele Communicatie en aarzelt of hij het begrip 'eraf geschopt' of 'weggegaan' moet gebruiken om aan te geven hoe daar een eind aan kwam. Daarna maakte hij een tijd beelden en schilderijen tot hij via een workshop in het Shaffy Theater Eric de Kuyper (regisseur en ex-directeur van het Ned. Filmmuseum) en Herman Coenen (decorontwerper) tegenkwam.

door Hans Hylkema

Daarna ging het snel: hij ging decors voor film en tv bouwen, deed rekvisieten en setdressing en maakte zijn debuut als zelfstandig artdirector bij de film *Voor een verloren soldaat* (Roeland Kerbosch). Tot op heden vermeldt zijn CV werkzaamheden als artdirector en production designer voor films van zeer uiteenlopend karakter waaronder *Felice... Felice...*, *Floris*, *Ja Zuster*, *Nee Zuster*, *Minoes*, *Wild Romance*, *Eilandgasten*, *Bolletjes Blues*, *Boy Ecurie*.

Voorkeuren?

Nee, niet direct. Grote films zijn natuurlijk uitdagend, je hebt meer tijd in de voorbereiding en meestal meer financiële ruimte, maar ik kan uiteindelijk even trots op een kleinschalig opgezette film zijn. Films waarbij het veertje dat je op straat vindt de voor de scène exacte symbolische waarde heeft. Films, die een totaal andere visuele invulling nodig hebben. Voor mij telt de inhoud van het verhaal en de combinatie van regisseur en cameraman. Van tevoren beoordeel je of het kans van slagen heeft. Het werkproces is toch

iedere keer een zoektocht of je er met z'n drieën in die bepaalde periode uitkomt. Affiniteit op het persoonlijke vlak, maar ook de interpretatie van het script telt mee en de omstandigheden waaronder een film gemaakt moet worden.

Het gebeurt wel dat men voor mij invult wat ik al dan niet interessant zou vinden om te doen. Dat ze me niet bellen omdat ze denken, dat ik het te druk heb, het project niks voor mij is of dat ik te duur ben. Pieter Kramer belde me eens op met de boodschap: dat is toch niks voor jou, terwijl ik het misschien wel leuk had gevonden. Ik heb vorig jaar een Neder-horror film gedaan (*DoodEind* van Erwin van den Eshof) terwijl ik niet per se affiniteit met dat genre heb. Decortechisch was het wel interessant omdat er heel veel ruimte is voor de suggestie. We hebben alles met punaises moeten doen, maar het ziet er goed uit. Achteraf hadden ze nog meer van het decor kunnen laten zien, maar ik was doodsbang, dat ik m'n eigen punaises zou tegenkomen. Dus hedendaags of epoque, studio of locatie, directe voorkeuren heb ik niet.

De eerste stappen in de samenwerking

Je wordt gebeld vanwege projecten die op komst zijn soms door een producent, soms door regisseurs waar je al mee gewerkt hebt. Ik lees het script en in het eerste gesprek inventariseer ik of er al



Foto: Victor Arnolds/BosBros.

Ja Zuster, Nee Zuster



ideeën zijn en toets ik of mijn interpretatie overeenkomt en welke vrijheden er zijn om nog dingen in te vullen. Het is prettig als je zelf heel veel kunt inbrengen, maar regisseurs die alles al precies weten vraag ik te motiveren waarom ze het zo denken te willen om vervolgens alternatieven of aansluitende ideeën te suggereren. Over het algemeen is er genoeg ruimte om binnen de bestaande opvattingen een artistieke bijdrage te leveren. Wel is het zo dat je bij korte films vaak zo dicht op de opnameperiode pas gevraagd wordt, dat er nog maar weinig te ontwerpen valt. Het risico is dan dat het eerder een involuctie van lopende ideeën wordt dan een artistieke aanvulling. Bij grotere films is er veel meer ruimte om samen met DOP en regisseur de beslissingen te nemen.

Het is mijn streven om alle ideeën voor het draaien te inventariseren zodat de film zoveel mogelijk uitgekristalliseerd is

voordat de draaiperiode van start gaat. Het is zaak vooraf een zo duidelijk mogelijk totaalbeeld te bepalen waardoor er een kader is waarbinnen ook andere departementen kunnen werken. Ik ontwerp geen kleding of make-up, maar communiceer de ideeën en houd nauw overleg. Waar mogelijk ben ik bij het doorpassen aanwezig.

Ik vind het belangrijk dat locaties van tevoren zoveel mogelijk bepaald zijn, zodat je overzicht hebt, het beeld helemaal helder is en je niet aan het eind van een draaidag nog met z'n drieën op pad moet om de locaties voor de week daarna te bekijken en dus genoodzaakt bent om kortetermijnbeslissingen te nemen die de voorop gestelde plannen doorkruisen.

Regisseurs in soorten en maten

Iedere regisseur werkt anders, niet alleen wat betreft genre, maar ook in de manier van aanpak en voorbereiding. Van regisseurs, van wie ik het werk niet

ken, kan ik vorige films gaan zien, maar liever zoek ik samen bepaalde inspiratiebronnen. Films waar je citaten uit kunt halen, die je kunnen helpen de film een visueel gezicht te geven. Sommige regisseurs hebben moodboards of maquettes nodig om zich een beeld te kunnen vormen, anderen kunnen zich beelden voor ogen halen op basis van tekeningen en plaatjes.

Een voorbeeld is *Ja Zuster, Nee Zuster*, waar ik in de computer 3D-maquettes

Als ik autonoom wil zijn, dan moet ik m'n eigen kunst gaan maken

voor heb gebouwd waar Pieter (Kramer) toen nog niet doorheen kon kijken. Later maakten we *De Muizen* en was ie er aan gewend geraakt en konden we er wel mee werken.

Natuurlijk is de manier waarop een regisseur omgaat met decoupage van invloed op mijn werk. Als afgesproken is dat alles alleen in wijde shots gedraaid gaat worden, hoeft ik minder aandacht te besteden aan details. Als er voornamelijk close gedraaid gaat worden, moet ik de sfeer in de detaillering maken.

Lees verder op pagina 12

SMS Sugar Man

SMS Sugar Man is de eerste speelfilm die geheel met mobile telefoons is opgenomen.

Regie/scenario: Aryan Kaganof.

Sugar Man is a pimp with vision. He sees himself as a service provider. His niche market is successful black businessmen and politicians who desire white women.



www.smssugarman.com
www.kaganof.com

Equipment used:

Mobile Phones: 8 x Sony Ericsson W900i

Memory Sticks: 12 x 512KB Memory Disks

Lights: 1 x LED by Litepanels

2 x ELD by Eletricvinyl

Grips: 2 x Camera Platform Cellphone
Heads

1 x Suction Mount

Offline/Online: Apple Mac Duo and 16"
Powerbook G4

need something nice?

SMS SUGAR MAN

Wel handig als ik dat van tevoren weet, dan kan ik er op inspelen. En dat men zich natuurlijk ook aan die afspraken houdt... Hoewel ik ook van flexibiliteit houd: als er meeuwen door de set vliegen, waarom zou je ze niet gebruiken? Als er een decorwand verschoven moet worden om iets mogelijk te maken, waarom niet? Koppig alleen voor je eigen *department* opkomen maakt de zaak er alleen maar stroever op. Het is veel interessanter om de chemie te zoeken waarmee iedere film gemaakt moet worden. De heads of department moeten de motivatie aan hun ploeg weten over te dragen zodat de ploeg alles voor hem of haar wil doen. Bij zware klussen is het na een bepaalde draaiperiode toch: hoe krijg ik ze weer op de been? Niemand kan het in z'n eentje, dus af en toe moet je je eigen belangen opzij weten te zetten. In principe vind ik dat alles in dienst moet staan van het verhaal, ik zal eerst de regisseur vragen of er qua mise-en-scène dwingende behoeftes of beperkingen bestaan, voor ik bekijk hoe

ik m'n set kan opbouwen. Als ik autonoom wil zijn, dan moet ik m'n eigen kunst gaan maken. Ik ben juist bezig om als production designer die eenheid te vormen. Ik wil samenspraak en mensen niet voor een fait accompli stellen en ze opzadelen met mijn keuzes. Je houdt altijd spanningsvelden: consensus vinden blijft soms moeilijk, de locatie is er niet op

Opera: prachtig, het grote gebaar!

tijd, de kleur is anders dan bedacht etc. Noodsprongen op een draaidag komen nooit ten goede aan de film, het liefst weet ik vooraf wat regisseur en cameraman gaan doen, ook als er optimale vrijheid genomen wordt. Conflicten berusten vaak op misverstanden. Je dacht overeenstemming te hebben over welke kant op gedraaid zou worden, is het toch die andere kant. Shit, die set staat dus verkeerd. Dat kan hoog oplopen, dat wordt 's avonds in de

kroeg uitpraten. Niemand wordt gelukkig van die conflicten, en de film naar mijn idee zeker ook niet beter. Liefst zie ik de discussies uitgevochten en afgerond in de voorbereiding: dan kan een production designer je als regisseur beargumenteerde oplossingen aanbieden. Het werken in een praktisch gezien te kleine ruimte lijkt soms een nadeel, maar kan je ook dwingen interessante shots te maken, waar je anders misschien nooit op gekomen zou zijn.

Budgetten

De ervaring leert dat ik er vaak boven zit en dat ik moet aanpassen. Het blijft moeilijk op papier een budget te maken en de juiste cijfers op tafel te leggen voordat er verder ook maar iets bekend of besloten is. Iedere film zoekt altijd de grenzen van het financieel haalbare op. Zelfs als je 25 miljoen hebt, ben ik er van overtuigd, dat je de grenzen opzoekt. Je hebt nooit genoeg middelen, je wil altijd meer. Als ik een budget maak, wil dat zeggen dat het daarvoor gemaakt kan worden, maar niet noodzakelijkerwijs hoeft te worden. Als ik van een producent een tegenbudget krijg, moeten we bekijken wat we aan ideeën kunnen en moeten inleveren en of we daardoor alsnog de film kunnen maken die we van plan waren te maken. Het lastige is, dat je vaak je budget maakt alleen op basis van de eerste gesprekken met de regisseur. Bij *Felice... Felice...* (Peter Delpeut) bleek de film duurder toen we op basis van het script een storyboard hadden gemaakt. De producent (Pieter van Huystee) moest toen beslissen of het hem waard was er meer geld voor uit te trekken. Dat is toen wel gebeurd. Daarom is het zo belangrijk dat de afspraken, die je met de cameraman maakt over de beperkingen waarbinnen decormatig gewerkt moet worden, kloppen. Want daar baseer ik mijn budget op. Als de cameraman



Foto: Independent Films



Bijtschrift

Foto: Jaap Vrengoor/BosBros.

Minous

vervolgens alle vrijheid neemt, kan ik niet garanderen, dat ik binnen mijn budget blijf, dan moet ik plotseling toch veertien meter extra bouwen.

Mijn departement hapt rond 10 à 15 procent uit het budget, bij grote decorfilms loopt het op naar 20, ook daarom zijn die afspraken zo belangrijk. Ik neem nooit films aan voor een vast bedrag, ik word gevraagd uit artistieke overwegingen en niet uit zakelijke. De producent blijft eindverantwoordelijk voor het budget, als ik die verantwoordelijkheid zelf zou nemen belemmer ik mezelf ook in mijn creativiteit. Ik voel me wel verantwoordelijk om binnen het afgesproken budget te werken, maar als de grenzen bereikt worden, dan meld ik dat. De producent kan ook beter

overzien wat de consequenties van bepaalde keuzes zijn: reis- en verblijfskosten van de hele crew. Ik overzie alleen mijn eigen departementskosten. Bij *Minoes* kwam er extra budget voor het bouwen van het steegje in de studio, omdat op locatie de kosten helemaal uit de hand konden lopen. Sta je met 40 man crew in een echte steeg te wachten tot het verkeer in de buurt stil is, zijn de katten weer weggelopen, etc, etc.

De computer en de toekomst

Ik werkte voor mijn filmtijd al veel met computers, terwijl er in de filmwereld lange tijd tegenaan gehikt is. Natuurlijk kun je alles ook met potlood en papier blijven doen, hoewel een volgende gene-

ratie misschien vindt dat je daar vieze handen van krijgt.

Ik denk dat je die basis altijd zult houden, maar dat iedereen Final Cut Pro thuis op de computer kan hebben, was toen nog ondenkbaar. Vroeger worstelde je met de beperking wat op 1 floppy kon en nu loop ik tegen mijn 100 Gigabyte aan. Ik ben benieuwd hoe matte-painters, zoals Rocco Gioffre dat nu doen. Mattes worden volgens mij nu bijna alleen nog in de computer gemaakt, terwijl bij *Indiana Jones* alles nog met de hand gedaan is. Maar de voordelen zijn legio. In mijn samenwerking met Walther Vanden Ende (cameraman van *Minoes*) hebben we veel plezier gehad van de mogelijkheid om in 3D dingen al uit te proberen.



Foto: RCV Entertainment

DoodEind

We hebben voordat we gingen draaien perspectivische sets gebouwd. Walther was enthousiast dat hij van te voren kon bekijken wat z'n camera in een set zou doen. Hij wist wat hij zou krijgen en ik wist wat ik kon gaan doen! Dat je met 3D ook kunt bekijken wat er gebeurt als je bepaalde dingen uit de set sloop, of je bepaalde lengtes echt nodig hebt, je kan iemand door een straat laten lopen en een deur laten ingaan. Over rekwisieten uit het verleden maak ik me geen zorgen, er zijn ongelooflijk veel verzamelaars, die collecties ken je en moet je ook kennen. Sets zul je steeds meer moeten nabouwen of in het buitenland zoeken (Spanje, de Balkan, voormalig Oost-Europa) De rol van digitale decors, virtuele sets zal in de toekomst ongetwijfeld groter worden, alleen wordt er in Nederland veel te weinig geïnvesteerd in deze ontwikkeling in vergelijking met het buitenland. In de hoogtijdagen van de CV regeling schoten 3D bedrijfjes als paddestoelen

uit de grond, maar die putten zijn weer dichtgegooid. Terwijl overal in landen om ons heen bedrijven er op een veel innovatievere manier mee omgaan. 3D-aanvullingen onmiddellijk doorsturen naar de postproductie, zodat die aan mijn sets kunnen worden gehangen. Steeds vaker biedt het scenario aanleiding om dat allemaal te integreren en ook

Oh, dat poetsen we later in de post wel weg

regisseurs zijn er aan toe om er gebruik van te maken. Net als storyboards worden greenscreen technieken (virtuele sets) nog steeds niet of vaak niet realistisch mee gebudgetteerd, visual effects idem dito, we blijven hierin echt achter. In 1996 werkte ik in New York voor Ben van Os en Jan Roelfs voor een film van René Daalder. Mijn eerste kennismaking met de 1 terabyte computer. Vanuit een klein bakkie kon je alles maken. Ik moet zeggen: uiteindelijk is alles, behalve

volgens mij één shot, toch live-action gedraaid. Of ik bij een studiodector bijvoorbeeld een uitzicht door een raam digitaal of met een doek zal oplossen hangt ontzettend van het soort film af. Bij een film als *Ja Zuster, Nee Zuster* zou ik een doek gebruiken, bij een film, die meer realistisch moet ogen mogelijk digitaal invullen. Maar altijd moet je de budgettaire consequenties overwegen: materiaal moet gescand worden, teruggeprint, renderen, allemaal kosten. Er wordt wel eens te makkelijk geroepen: 'Oh, dat poetsen we later in de post wel weg.' Vervolgens gebeurt dat toch niet, omdat het te duur is en dan vind ik het pijnlijk om het op het doek terug te zien. Dus dat leergeld heb ik betaald: als het even kan geen dingen op de set laten zitten die er niet thuis horen. Dan maar 8 kuub extra zand neerleggen! In navolging van Amerika waar al veel op HD gedraaid wordt, zal deze drager 35mm wel gaan verdringen. Ik vind wel dat het snel dichtslaat, je hebt een veel te grote en daardoor vaak lelijke dieptescherpte die het beeld platter maakt. Er komen natuurlijk camera's die steeds beter worden en het wel aankunnen, maar soms kan de sfeer van de art-direction beter overkomen op 35, super 16 of soms zelfs super 8. In principe kun je alles met een schetsblok al heb je wel kennis nodig van de mogelijkheden van de computer. Als je er zelf niet mee kunt omgaan, kun je altijd mensen inschakelen die het wel kunnen, maar je moet ze wel kunnen aansturen. Hoewel mijn hart bij speelfilm ligt, zou ik wel graag eens theater of opera willen doen. Opera: prachtig, het grote gebaar!

Nederlandse filmindustrie mist bindende factor

door Jeanne Wikler

Onder de kop 'Nederland is een erg klein land' heeft Jurriën Rood in de vorige DDG Gazet aangegeven dat de Nederlandse filmwereld onder een misplaatst kleinelandencomplex lijdt. Nu heeft de redactie mij gevraagd om te reflecteren over hoe de Nederlandse film het in het grote Amerika doet. En vanuit het Consulaat-Generaal der Nederlanden in New York, omringd door hemelshoge wolkenkrabbers en de drukte van deze dynamische, pulserende en inspirerende stad, is het moeilijk om klein te denken. Ook al gaat het om de Nederlandse film.

Hoe kijkt men hier aan tegen de Nederlandse film? Het antwoord hangt af van wat je daarmee bedoelt.

Aan de ene kant – als het gaat om de erkenning van de eigenheid en kwaliteit van individuele films uit Nederland – gaat het niet slecht hier in Amerika. Nederlandse films – vooral documentaires, kinderfilms en animatie maar ook af en toe een speelfilm – winnen regelmatig prijzen op kleine en grote Amerikaanse filmfestivals. Retrospectieven van Nederlandse films en filmmakers reizen door het land, een aantal films krijgt een museale vertoning en sommigen zelfs een bioscooprelease. Onlangs kregen *Voices of Bam*, *Guernsey* en *Moonlight* zeer positieve recensies in de New Yorkse pers.

Toch heeft de hedendaagse Nederlandse film hier geen smoel.

Er zijn talloze redenen te bedenken waarom de Nederlandse film buiten Nederland geen begrip is. Te weinig grote, internationaal erkende films van grote, internationaal erkende regisseurs. Bij de

op zich uitstekende documentaires, vooral films over niet-Nederlandse onderwerpen waardoor de afkomst van de film minder in het oog springt. Geen *vague of Welle of dogme* om de marketing een handje te helpen en, tot nu toe, geen dwingende politieke werkelijkheid van waaruit de films hun plek innemen in de internationale fora.

Misschien ook omdat de Nederlandse filmindustrie zo weinig saamhorigheid toont, ook al lijkt dit de afgelopen jaren wel wat beter te gaan. Ondanks de vele uitstekende makers, filminstellingen en initiatieven ontbreekt er in Nederland een sterke bindende factor die de filmindustrie als geheel een sterke internationale presentie kan geven.

De tijden veranderen en zo ook de Nederlandse film. Om de ontwikkelingen op de voet te volgen, om de Nederlandse filmmakers van de nodige diensten te voorzien om de industrie volwassen te laten worden en om de voorwaarden te scheppen om de Nederlandse film sterker in de internationale arena te lanceren lijkt mij een nationaal filminstituut, zoals genoemd in de recente Filmbrief, onontbeerlijk.

Een krachtig instituut met nationale en internationale visie, eventueel naar Deens voorbeeld, zou de Nederlandse film net die zet op het wereldtoneel kunnen geven die het verdient. Een instituut waar de Nederlandse filmwereld terecht kan voor advies en ondersteuning op productioneel, promotioneel, financieel, juridisch en educatief gebied. Een instituut waar een landelijke *film commission* buitenlandse producties naar Nederland weet te trekken en te faciliteren. Een instituut met elan dat door middel van

strategische allianties met buitenlandse productiehuisen, filminstituten en fondsen, internationale coproducties kan helpen faciliteren. Een instituut dat de rijkdom aan krachten en talenten bundelt die in de Nederlandse filmwereld voorhanden is en die de Nederlandse film op de internationale kaart kan helpen zetten. Maar om dit te bewerkstelligen moet men in Nederland niet gebukt gaan onder het kleinelandencomplex. Men moet groots durven denken.



Jeanne Wikler is sinds 2001 Ambassaderaad Nederlandse Culturele Aangelegenheden in de VS. Van 1995 – 2001 was zij oprichtend directeur van het Binger Film Instituut. Daarvoor maakte zij bijna 20 jaar lang radio- en televisieprogramma's en documentaire films voor de Nederlandse publieke omroep.

I N M E M O R I A L

Mady Saks (1941-2006)

Als je een beeldhouwer was, zou je een kop van die vrouw met die gulle lach maken. Een freeze frame van die hartelijke, ironische, licht satanische lach. Ze was klein van stuk, mooi, verzorgd en charmant (maar niet de opdringerige charme waarmee veel filmers een wolk van film verkopen). Ze was begonnen als balletmeisje met gevoel voor theater. Ze was ook een amazone, als de naam van de Stichting die ze later zou oprichten om vrouwen in de kunst mee te promoten.

door Sandra van Beek

Tijdens haar begrafenis – waar zij postuum de regie over voerde – op 4 september op *Zorgvlied*, hield vriendin Lizet Kraal tussen Beethoven en Mozart in een prachtige speech (Mady had haar opgedragen 'iets leuks' te doen). Ze toonde een foto van Mady als meisje op een paard, een hindernis nemend.

Een kenmerkende foto, omdat ze niet recht voor zich uit kijkend de sprong nam, maar naar beneden gebogen controleerde of het paard het wel goed deed.

Haar vriend, de journalist Willem Offenbergh las – in opdracht van Mady – het gedicht *Do not stand at my grave and weep* van Mary Frye voor.

De positie waarin Mady in de filmwereld verkeerde was wel om te huilen. Terwijl op de begrafenis de kwaliteit van haar speelfilms *Ademloos* en *Iris* werd geroemd, dacht ik terug aan de tijd dat ik met partner Tony Garcia met Mady werkte. In haar mooie huis aan de Prinsengracht hielden we sessies over scenario's; als iemand een sigaret opstak, stak zij op elegante wijze een chique kaars aan.

Mady had ik tien jaar eerder eens ontmoet als een filmsterachtige hoogblonde verschijning op de achtergrond. Nu had ze een Jane Fonda-achtige



Foto: Archief Filmkrant

transformatie ondergaan, minder blond, op zichzelf, feministe. Producent Rob Houwer had haar ingehuurd om twee van Marjan Berks boeken te verfilmen. We schreven op basis van één boek een tragikomisch familiedrama over een moeder met twee (puber)zonen. In de originele titel kwam het woord 'mislukte' voor. Dat moest eruit, vond Mady, want, zei ze beslist: 'Ik heb een joodse vader', daarmee uit. Het betekende: je mag de mislukking niet afroepen. Houwer riep iedere keer als hij weer een nieuwe (Hollywood)film gezien had dat het scenario veranderd moest

worden, tot we er na de zoveelste versie genoeg van hadden. Daarop begonnen we aan een ander scenario voor een tv-film drama, op basis van een paar zinnnetjes van Mady over een moderne Lorelei. Het werd een tikje surreëel verhaal ('De Grap'). We schaaften vooral aan dialogen; Mady wilde ze niet direct, maar ingehouden. Ze zou de film gaan regisseren voor de NOS, maar ineens bleek een andere regisseur 'al veel eerder' met hetzelfde onderwerp bezig, ongeacht hoe het was uitgewerkt. De film werd afgeblazen, wij verloren elkaar uit het oog, Mady ging met Houwer door met het tweede boek van Berk, *De Gulle Minnaar*.

Mady maakte nog twee documentaires, *De Nieuwe Wilden* en *Vrouwen aller landen* in 2000. Ze woonde grotendeels in België met haar man Jean-Claude en was vooral een natuurmens geworden. Niets zei ze over haar ziekte, die wel 9 jaar duurde: 'Dat is Mady', aldus haar vriend, de scenarioschrijver Pieter de Vos, die haar tot en met het dragen van de kist bijstond: Ze liet het lijden niet zien, behield haar lach: *Do not stand at my grave and weep*.

SvB is filmschrijver & filmresearcher, auteur van 'De Grote Illusie' over het filmrecensenten echtpaar Waller

2: Herkenbaarheid

'Een filmdenkbeeld hield ons gevangen.' De zin is afkomstig van Wittgenstein. Hij staat in de *Filosofische Onderzoekingen*, waarin taal aan een intensief onderzoek wordt onderworpen. Letterlijk luidt hij: 'Een beeld hield ons gevangen. En we konden er niet onderuit want het zat in onze taal zelf'.



De Noordelingen

door Jurriën Rood

Herkenbaarheid is essentieel voor een speelfilm.

Vaak wordt dit gezegd over de personages in een film, maar ook kan het gaan over situaties die erin voorkomen, of over de verhaallijn zelf. Die moeten 'herkenbaar' zijn. Het is een kreet die ik herhaaldelijk gehoord heb in contacten met omroepdramaturgen, bij besprekingen van scenario's of zelfs van een synopsis. Herkenbaarheid wordt dan tot voorwaarde voor de financiering van een film. Maar evengoed kan het als criterium opduiken ná de realisering; een affe film

wordt besproken in termen van herkenbaarheid. En meestal geldt dan: herkenbaarheid is goed, erg goed. Als de film niet herkenbaar is heeft de filmmaker een probleem. Vrijwel nooit hoor je dat een speelfilm(scenario) geprezen wordt vanwege zijn on-herkenbaarheid. Het zou betekenen dat je een film 'vreemd' vindt en er toch geld voor over hebt.

Herkenbaarheid is zo'n standaardkreet uit het filmvocabulaire waarover niet meer wordt nagedacht. Een reuzencliché eigenlijk, maar dat het zover heeft kunnen komen is veelzeggend. Want wat wil het begrip eigenlijk zeggen? Kennelijk is

het van levensbelang dat het publiek dat een film gaat zien – of dat nu gebeurt in bioscoop of op televisie – zichzelf kan herkennen in getoonde personages, situaties of zelfs verhalen. Dat wil zeggen dat zo'n personage/situatie/verhaal de kijker bekend voorkomt. De filmfiguur lijkt wel op de buurman, of iemand uit de familie, of die collega van het werk. Zo'n situatie als in de film heb je zelf ook wel eens meegemaakt, op kantoor of op vakantie, of bij de kapper. En mogelijk komt het hele verloop van de film je zelfs bekend voor – waarschijnlijk omdat het lijkt op de vele andere films die je al gezien hebt en die ook allemaal zo herkenbaar waren.



Foto: Archief Nederlands Film Festival

Turks Fruit

Deze, erg Hollandse, eis gesteld aan speelfilms is de dood in de pot. (Opvallend genoeg wordt het nooit als eis gesteld aan een documentaire). Herkenbaarheid mag onschuldig en 'waar' klinken, het is niets minder dan een gifprijl gericht op de fantasie. De dramaturgen, bobo's, en makers die dit als bepalend criterium hanteren pleiten er eigenlijk voor om speelfilm te beperken tot datgene wat al bekend is. Dat lijkt mij precies het verkeerde uitgangspunt. Niet alleen voor kunst maar voor entertainment in zijn geheel. En ook nog van twee kanten verkeerd: zowel vanuit het standpunt van de maker als van het publiek. Een man verloochent zijn zoon, om deze hard te maken – Een man ontvoert een jonge vrouw om haar levend te begraven – Een voetbalelftal is al tientallen jaren bij elkaar, hoewel ze vrijwel nooit winnen – Een buitenaards wezentje krijgt asiel in een kinderkamer – Een luxe oceaanstomer zinkt op zijn eerste reis. Herkenbaar zegt u? Had u zo'n vader dan? Kende u zo'n ontvoerder, of zo'n elftal? Deze stuk voor stuk mooie en sterke films uit de recente Nederlandse en internationale filmgeschiedenis zijn geenszins uitzonderlijk. (Iedereen is uitgenodigd de titels er zelf bij te bedenken). Je kan ze zo vervangen door vijf andere, even succesvolle films die al evenzeer gebaseerd blijken op het *bijzondere*. Film moet het in het algemeen hebben van het bijzondere geval: niet de duizenden mannen die ooit een

opera bouwden, maar die ene gek die om dat doel te bereiken een boot dwars over een berg heen sleept – die is de moeite waard om een film omheen te bouwen. Dat is precies wat een publiek doorgaans aanspreekt: bijzondere personages in bijzondere situaties en verhalen. Na een lange dag, een werkweek ondergedompeld te zijn in het overbekende, namelijk

Herkenbaar zegt u? Had u zo'n vader dan?

het eigen leven, is de bioscoop aantrekkelijk als uitstapje in het onbekende. Vervang de voorbeelden op bovenstaand lijstje eens door hun 'herkenbare' pendanten: Een vader voedt zijn zoon geduldig op/ Een man durft een jonge vrouw niet aan te spreken/ Een oceaanstomer bereikt zijn bestemming – en je ziet de reikwijdte van het Herkenbare genre voor je. Dit wil niet zeggen dat er met het uitgangspunt van herkenbaarheid geen goede of grappige films te maken zijn – het is alleen per se niet de enige weg, en vaak ook niet de beste. Als je zelf verlegen bent kan het inderdaad een verademing zijn om in de bioscoop eens een lekker verlegen stuntelaar aan het werk te zien; (Jean Pierre Léaud die voor de spiegel zijn eigen naam herhaalt, Woody Allen in gevecht met een grammfoonplaat). Maar vooral is het dan erg prettig en leerzaam om in films mannen bezig te

zien die nu juist helemaal niét verlegen zijn, en van hun een paar trucjes of zinnestjes af te kijken. Wat we in films ten eerste willen zien is het *onbekende*. Maar misschien moet televisie herkenbaarder zijn dan speelfilm? En waarom dan? Herkenbaarheid als criterium levert op de Nederlandse tv de zouteloze sitcoms op over gezinnen – tegenwoordig: gescheiden ouders die opnieuw gaan samenwonen – die steevast veel te lief en aardig voor elkaar zijn, uit angst om wie of wat dan ook te beledigen. En wie herkent dat eigenlijk? Herkenbaarheid is een criterium ingegeven door angst. En toch wordt het telkens in de praktijk gebruikt, is het verre van onbelangrijk en heeft het concrete macht. Zo is de Publieke Omroep net ge-herindeeld aan de hand van een classificatie in acht levensstijlgroepen, bijv. de 'bezorgde burger' of de 'ambitieuze pleziermaker'. Je kunt grote vraagtekens zetten bij die hele operatie en ook bij de formulering van de levensstijlgroepen zelf, maar dat ga ik nu niet doen. De grootste misrekening is het idee dat zo'n indeling ook gebruikt kan worden om er actief iets mee te doen. Een zender, of uitzenduren op die zender, gericht op de 'ambitieuze pleziermaker' zal zich naar de kenmerken van deze categorie gaan richten. En reken maar dat dit betekent: herkenbaarheid. Wat drama betreft zal de 'ambitieuze pleziermakende' persoon ongetwijfeld een serie voorgeschoteld krijgen over... andere ambitieuze pleziermakers. Want dat interesseert hem/haar toch? Dat is immers HERKENBAAR. En zo zal elke doelgroep zijn eigen spiegel voorgehouden krijgen. Het misverstand is dat als je al een bepaalde 'leefstijlgroep' kunt lokaliseren, je ook zou weten wat de personen binnen deze groep *willen*. En als je al te weten komt wat ze *op dit moment* willen (dwz naar welke programma's ze regelmatig kijken, meer weten de onderzoekers echt niet) is de automatische aanname dat ze dit dan ook in de toekomst zullen willen. Wat in het profielgroependenken gemakshalve vergeten wordt is dat tv(drama) een product voor de geest is en dat de menselijke geest, zelfs binnen een beperkte leefstijlgroep, altijd in staat is om over zijn eigen grenzen heen te kij-



Abel

ken. Sterker nog: vaak wil die geest niets liever. Zo kan een 'ambitieuze pleziermaker' wel eens bijzonder geïnteresseerd zijn in arme mensen die vastzitten in hun ellende, of juist in stinkend rijke burgers die hun geld zonder nadenken wegslijten (niet-ambitieuze pleziermakers). En verder raakt de menselijke geest snel verveeld en verlangt dan vaak naar het tegendeel van wat hij eerst leuk vond. Dit alles is een open deur maar ik schrijf het toch maar op, want binnenkort zal via de publieke omroep het doelgroepdenken zo'n vlucht nemen dat we misschien vergeten dat een doelgroep niets meer is dan een statistische verzameling, een generalisatie. En dat voorspellingen over kijkgedrag nooit meer zijn dan een waarschijnlijkheid, uitgedrukt in percentages. Films en tv-programma's maken we

intussen niet voor een groep, maar voor de specifieke gevallen: de afzonderlijke mensen die ook werkelijk ogen hebben, en een geest. Nog steeds heeft elk programma een flinke kans kijkers te trekken dwars door de doelgroepen heen – als die het programma tenminste weten te vinden. Eén onbedoeld voordeel heeft de leefstijlgroepindeling ook voor de kijker: als je eenmaal weet wat wáár zit, kan iedere nieuwsgierige geest consequent de programma's van andere leefstijlgroepen gaan bekijken – die zullen namelijk interessanter zijn voor hem/haar dan zijn eigen programmering, want minder herkenbaar. De gehoorzame leefstijlgroeper is intussen veroordeeld tot een veilig bordje herkenning. Eén belangrijk punt is nog onbesproken: hoe zit het eigenlijk met de tegenpool,

het *on-herkenbare*? Is datgene wat we niet kennen (de zinkende oceaanstomer, de schuilende alien, de koud-streng vader) ook werkelijk 'onherkenbaar'? Nee. Want dankzij de fantasie kunnen we ons van alles voorstellen dat we nooit zelf meemaakten en ook nooit zullen of willen meemaken. Als je erover nadentkt valt het helemaal niet mee überhaupt een situatie te verzinnen die voor anderen werkelijk 'onherkenbaar' is. We kunnen met afgrijzen kijken naar gruwelen of met bewondering naar grootse prestaties, die allemaal ver verwijderd zijn van onze eigen ervaring. Maar zelfs in de meest on- of bovenmenselijke mens zullen we nog steeds iets herkennen. Totale onherkenbaarheid in film? Ik moet denken aan een heel abstracte animatiefilm van Norman McLaren van lang geleden: ballen verschuivend in een ruimte, met muziek. Dat vond ik een echt onherkenbare wereld – en volstrekt fascinerend. Herkenbaarheid als doorslaggevend criterium voor speelfilm en tv-drama is een belediging van makers en van het publiek.



Abel

COLOFON

Redactie

Hans Hylkema, Janette Kolkema,
Patrick Minks, Ger Rakhorst,
Erik van Zuylen

Medewerkers aan dit nummer

Sandra van Beek, Jörgen Krielen,
Martijn Mewe, Vincent de Pater,
Ger Poppelaars, Jurriën Rood,
Fedor Sendak Limperg.

Met dank aan Skrien, Graniet Film,

Nederlands Film Festival, de Film-
krant en BosBros.

Vormgeving

Van GOG, Amsterdam

Kopij inzenden voor

8 oktober 2006

bij voorkeur per e-mail naar
gazet@directorsguild.nl

Bureau DDG/redactieadres

Rokin 91
1012 KL Amsterdam
tel.: 020 684 28 07
fax: 020 688 52 99
email: info@directorsguild.nl
www.directorsguild.nl

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de betrokken auteurs. De redactie heeft getracht de rechthebbenden van het beeldmateriaal te achterhalen. Wie desondanks meent beeldrecht te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met het DDG-bureau.



De nodige tijd

Naam:

Mercedes Stalenhoef

In ontwikkeling:

Carmen

Waarop wacht deze regisseur?

Samen met producent Pieter van Huystee wacht ik op een omroep die interesse heeft in de documentaire *Carmen*. Het gaat over een Roemeense puber die zich probeert los te maken van de mensen die haar lief hebben om de postcommunistische malaise van haar land te ontvluchten. Ze hoopt in Spanje het geluk en vooral de ideale man te vinden.

Waarom wacht deze regisseur?

Helaas zijn omroepen in Nederland niet zo geïnteresseerd in mensen buiten Nederland. Ze denken dat niemand zit te wachten op het

verhaal van een Roemeens meisje. Ze willen liever dat ik een film maak over een meisje in Staphorst of zo. Verder is er ook weinig plek op tv voor lange documentaires. De NPS wil de film niet omdat ze mijn laatste film *Ik wil nooit beroemd worden* waardeloos vonden. De VPRO wil de film niet omdat ze vinden dat de film in één jaar klaar moet zijn, tenzij het om iets heel bijzonders gaat. Mijn film is blijkbaar niet bijzonder genoeg. Ik wil graag twee jaar langer over de film kunnen doen. Als ik Carmen niet ongeveer twee jaar volg, is de film in mijn ogen niet interessant. Ik ben blij dat Pieter van Huystee mij steunt en ik denk dat we spoedig iets bedenken zodat er een mooie documentaire kan worden gemaakt.

Welke verwachtingen zijn er tijdens het wachten?

Nu hopen wij op een andere

Nederlandse omroep en zoeken wij tevens naar een samenwerking met een buitenlandse omroep. Verder zou het Filmfonds een welkomme steun kunnen bieden.

Hoe doodt een wachtende regisseur de tijd?

Ik maak een film voor de Humanistische Omroep: *Joop*. Ook in dit portret, over een verkeersslachtoffer, volg ik de hoofdpersoon langere tijd. Gelukkig is dat bij de HOS mogelijk. Verder werk ik parttime bij een centrum voor verstandelijk gehandicapten. Ik maak daar educatieve films en amusementsprogramma's.

Heeft deze wachtende regisseur een wachtkamer? En zo ja, hoe ziet die eruit?

Ik heb geen wachtkamer. De gedachte aan een wachtkamer klinkt als een wandeling over een kerkhof met als eindbestemming een graftombe.

Ik ben van plan om de film over Carmen ook te maken als het tegen zit. Ik denk dat de film dan een moeizaam proces wordt, maar wel mogelijk moet zijn.

Voegt het wachten iets toe aan het moment dat het wachten ophoudt?

Nee. Wachten is dodelijk. Carmen is nu een mooi onderwerp om een documentaire over te maken. Over 1 of 2 jaar is Carmen waarschijnlijk al getrouwd en ben ik niet meer geïnteresseerd in haar verhaal. Het is van belang om de film nu te maken.

Bestaat er zoiets als wachten om het wachten?

Ik weet niet hoeveel pagina's ik nodig heb om uit te wijden over het begrip 'wachten'. Maar ik zal er niemand mee lastigvallen: ik ben nogal lang van stof.