

DDG **gazet**

2008
Nummer 3



Interview Jonathan Herman 1
Van de voorzitter 2
Gastcolumn 5
Recht en regel 6
Stifo 8



De locatie 12
Wat doet de Producent? 14
Ciné rendez-vous 18
In Memoriam 22
De introductie 24



INTERVIEW MET RECLAMEFILMREGISSEUR JONATHAN HERMAN

Doen waar je in gelooft

Jonathan Herman is een van de gasten op de Studiedag van de DDG. Hij mocht ooit een eigen idee pitchen voor een door de tabakslobby betaald ideëel STERspotje. Dat verhaaltje viel in de smaak, werd gerealiseerd en zo startte Hermans carrière als succesvol reclamefilmregisseur. Misschien dat zijn ontwikkeling als autodidact wel van invloed is op zijn ideeën omtrent het aanzien en de status van zijn vak.

door Hans Hylkema

Dat aanzien stuit nogal es op scepsis bij sommige collega's!

Die reacties met zo'n gniffelend lachje: oh jij doet reclame, dat kan toch helemaal niet! Ik merk inderdaad, dat met het imago van reclamefilms samenhangt dat het geen volwaardig filmwerk zou zijn. Veel dramaregisseurs hebben het idee dat het niet leuk is om te doen, want je moet samenwerken met een reclamebureau. Dat zijn toch vreselijke mensen, hoor je dan, maar ik vergelijk de samenwerking met de creatieven van het bureau altijd met de relatie scenarioschrijver-dramaregisseur. Als je met een slecht script aan een speelfilm begint, dan wordt het nooit wat. Als je aan een reclamefilmje begint met een slecht idee en je doet het alleen om het geld, dan zit je in de viewing en dan denken ze: wat een kutregisseur. Met speelfilm is het toch hetzelfde; als je denkt: ik ga het maar doen omdat ik niks anders te doen heb en je bent niet overtuigd van het script zal het eindresultaat ook niet overtuigen. Slechte ervaring van regisseurs met reclamebureaus komen vaak voort uit verkeerd gekozen projecten en verkeerde mensen. Wat ik maar wil zeggen: regisseurs in de reclame die dat stomme scriptje voor dat rare merk gaan doen voor het geld, zullen merken dat iedereen bij voorbesprekingen door elkaar zit te praten met tegengestelde visies. Vervolgens worden er bij de montage oneindig veel versies gemaakt, omdat het script niet zo heel erg leuk was toen men begon, en dat wreekt zich. Met verkeerd gekozen projecten krijg je regisseurs die weglopen van de set en roepen dat daar allemaal idioten rondlopen, die alles beter denken te



Jonathan Herman

Foto: Hans Hylkema

weten. Terwijl ik de ervaring heb dat als je overtuigd bent van het idee aan het begin, dan gaat alles van een leien dakje. Als je overtuigd bent van de casting, als op de draaidag alles organisch bij elkaar komt, dan zegt iedereen na de montage: leuke film! En dan is iedereen je beste vriend. Als je de instelling hebt dat je het als een creatief vak beschouwt, dan wordt je gewaardeerd.

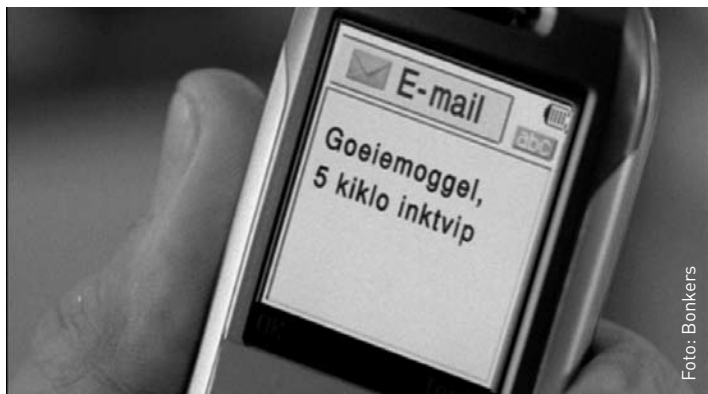


Foto: Bonkers

Je zult toch ook wel eens geconfronteerd worden met een idee dat je niet geweldig vindt?

Die wijs ik af. Ik neem een op de tien scriptjes aan die mij aangeboden worden. Spotjes over eten of wasmiddelen zijn aan mij niet besteed.

En dat kan Jonathan Herman zich permitteren?

Als je je niet kunt permitteren om iets af te wijzen, kun je nooit goede commercials maken, je moet in het begin ook alleen maar dingen doen die je leuk vindt, want als je een showreel hebt met alleen maar slechte filmpjes, dan krijg je ook slechte scriptjes aangeboden: die maakt zulke troep, dan doet ie dit ook wel. Net als bij speelfilm opent het geen deuren. Daarom ben ik commercials gaan doen na *TV7*: ik dacht het duurt vast lang voor er weer iets leuks komt. Ik regisseerde ook bij *Baantjer*, verschrikkelijk, alles wat je mooi wil doen, kan niet wegens tijdgebrek enzo. Mijn eerste opdracht kwam, omdat ik in *Hertenkamp* en *TV7* scènes had gemaakt, die beter waren gespeeld dan in commercials van eenzelfde opzet. Bij reclamebureaus konden ze zien dat ik iets met vormgeving en spelregie deed. Mijn eerste reclamefilmpje was een spotje tegen roken van jongeren. De tabaksproducenten, wilden de anti-rooklobby voor zijn en propageren dat ze het jeugd-

roken ontmoedigen en die hadden daar een potje voor. Via een producer die ik kende pitchte ik een eigen idee, en het filmpje mocht ik zelf maken. Over een boksschool met een voice-over van jongeren die vertellen waarom ze sporten en niet roken. Een goed en effectief filmpje. Reclamebureaus waren nieuwsgierig naar wie dat gemaakt had, dus ik kon heel snel in combinatie met mijn dramawerk aan de slag als reclamefilmregisseur. In het begin dachten ze: dat is een nieuw iemand, interessant, ik kreeg bergen scripts en die heb ik allemaal teruggestuurd: niks voor mij. Het gebeurt ook heel vaak dat ze m'n plan van aanpak niet leuk vinden en dan zeg ik: je moet iemand anders zoeken, die het op jullie manier doet.

Van het een komt het ander?

Zoiets: goed werk levert je volgende klus op. Als je drie jaar geleden iets goeds gemaakt hebt en vervolgens alleen maar troep, dan kun je niks verwachten, je laatste film is je visitekaartje. Het is een misverstand dat je alleen dienstbaar moet zijn, integendeel: je moet iets bijzonders laten zien. Als je bijvoorbeeld een opvallend kostuumdrama maakt, kun je er de donder op zeggen dat je gebeld wordt door een reclamefilmbedrijf: wij willen een reclamefilmpje maken in dezelfde stijl: kun je zoiets voor ons pitchen?

Die visitekaartjes verschijnen steeds meer op internet?

Heel belangrijk! Zo'n filmpje duikt dan op het internet op, wordt gezien, vinden ze grappig. In kamertjes in Parijs en Berlijn zitten reclamemensen internet te kijken, ze zien je werk en dan krijg je 2 weken later een telefoontje of je beschikbaar bent. In Frankrijk won ik in 2005 een Gouden Leeuw, een Strategy Award, en werd uitgeroepen tot de beste reclameregisseur van 2005. Dat leverde me toen 2 jaar bijna onafgebroken werk in Parijs op en daar heb ik van genoten. Nu na 5 jaar heb ik alle bureaus vier keer gezien en zou ik wel weer drama willen doen. 3 à 4 keer per jaar een echt leuk filmpje. En de rest van het jaar drama. Iemand als David Fincher maakt nog steeds reclame.

VAN DE VOORZITTER

Turbulentie overal in deze natte zomer. Met spanning wordt afgewacht wat de vleespotten van Den Haag op Prinsjesdag voor ons, Nederlandse filmwereld, in petto hebben. Waarschijnlijk is dat bekend als u dit artikel leest. Er is in ieder geval veel om te doen geweest. Plannen van diverse instanties werden door de Raad voor Cultuur al dan niet geaccordeerd om vervolgens door de Minister-met-de-mooie-hoed weer ver-

worpen te worden. Teveel geld voor al die mooie plannen. Dus toog de Raad weer aan het werk. En dat leverde potsierlijke staaltjes op. Immers, volgens de regels moeten er altijd motivaties aan afwijzingen of bezuinigingen ten grondslag liggen. Zomaar zeggen dat er geen geld meer is en dat bijvoorbeeld uw toneelgroep het nakijken heeft, mag van de wet niet. Dus wordt er veel moois bedacht om de desbetreffende

ensembles, kunstenaarscollectieven en artistiek nieuwe initiatieven te laten inzien dat ze naar hun geld kunnen fluiten.

Een voorbeeld: Ton Koopman maakt al jaren de meeste prachtige muziek met zijn Amsterdam Baroque Orchestra. Ik had het genoeg al weer tien jaar geleden met hem een lange serie over de Cantates van Bach te maken die door vierentwintig landen werd uit-

gezonden. Al jaren neemt Ton Koopman met zijn ensemble alle Cantates van Bach op. Zijn gezag als musicoloog en als Bachspecialist zijn ongeëvenaard. Internationaal staat hij in hoog aanzien en het ensemble reist de hele wereld rond. Wat doet nu het Nederlandse Fonds voor de Podiumkunsten? Ton Koopman en zijn ensemble zijn in hun ogen geen goede culturele ondernemers en hebben geen doorwrocht businessplan.



Foto: Bonkers

Als je in dat Bavariafilmpje (over een rockgroep die opnamen maakt in een platenstudio) valt zonder te weten dat je in een Ster-blok zit, zou je kunnen denken dat je naar tv-drama of een speelfilm kijkt - tot het verrassende moment dat het packshot met de blikjes in beeld komt. Is dat jouw stijl?

Ik houd van die verhaaltjes. Geen visuele filmpjes, maar drama dus: het belangrijkste idee moet in dit geval naar voren komen in die 90 seconden, het liefst met humor. Je vertelt precies hetzelfde soort verhaal in het klein wat speelfilm in het groot is. Ook wat betreft de gang van zaken op een draaidag: rennen, stress: dat

shot heb ik ook nog nodig, halen we dat? Om zes uur is de dag voorbij, dus moet je je ook afvragen: hebben we nu alles? We draaien ook twintig slates op een dag, net als bij drama. En net zo goed voorbereid.

Maar bij commercials is de sky toch the limit?

Die tijd is al lang voorbij. Er wordt zeer efficiënt geproduceerd. Het budget van een draaidag verschilt niet zoveel van drama. Op een commercial-set is niet alles tien keer zo duur. Het is een misvatting dat er zoveel overbodigs aanwezig is. Het verschil is wel,

Men gaat er momenteel in Den Haag namelijk van uit dat men zonder technocratische plannen niet gesubsidieerd muziek mag spelen. Ze wijzen derhalve de subsidie af met ook nog de mededeling dat het ensemble te veel Bach speelt en niet vernieuwend genoeg is. Pardon? Alsof het ensemble ineens Strawinsky zou moeten spelen of de muziek van Louis Andriessen. Een gotspe.

Alles van waarde is weerloos, schreef de dichter. Dat geldt niet alleen voor onze pogingen als individuele filmmakers om onze films gerealiseerd te krijgen via de vaak ondoorgronde lijke wegen van de Publieke Omroep en soms Stimuleringsfonds, dat geldt evenzeer voor gevestigde instituten als dit Amsterdam Baroque Orchestra. Een wonderlijke situatie waarin gelijke monniken, gelijke kappen als parool wordt gehan-

teerd en de weinige grijpstui- vers boven de hoofden van ons, kunstenaars wordt gehouden.

Misschien valt het de derde dinsdag in september allemaal mee en krijgen wij als filmers in ieder geval de miljoenen meer die zo nodig zijn voor documentaires, animatiefilm en artistieke speelfilms. Maar misschien ook niet en moeten ook wij bijdragen aan het verhelpen van de 2 miljard bezuini-

gingen. Het valt dan niet mee om niet somber te worden en voortvarend door te gaan met het realiseren van onze dromen. Met de Federatie Filmbelangen Nieuwe Stijl slagen we er hopelijk in om onze lobby in Den Haag te versterken. In de hoop dat er op termijn weer licht gloort in de duisternis. Desalniettemin, een mooie filmische nazomer gewenst.

Ger Poppelaars



dat overuren in de draaidagkosten inbegrepen zijn. Ik draai meestal op 35 mm, terwijl er veel gedraaid wordt op (super)16 en HD video. Maar ik wil graag wendbaar zijn, op een steiger kunnen klimmen zonder vier technici om je camera in te stellen. Als ik die nachtmerrieverhalen over de Red hoor. (aller-nieuwste videocamera, die draaien op 35 mm achterhaald zou maken). Natuurlijk wordt er niet moeilijk gedaan bij commercials als je een crane of dolly wil hebben.

Hoe belangrijk is voor jou de techniek, het licht bijvoorbeeld?

Ik vind belangrijk dat de techniek goed is, maar het mag geen overheersend doel tijdens het draaiproces worden. Het gaat uiteindelijk om hoe een acteur functioneert. Techniek moet je beheersen net als bij een muziekinstrument en dan moet je het loslaten. Je moet shots en standpunten zo kiezen, dat het spel er geen hinder van ondervindt. Acteurs ook geen beperkingen opleggen vanwege het licht. Ik heb wel es met een cameraman gewerkt, dat ik dacht: is dit soms jouw show? Zijn we wel een goeie scène aan het maken? Prettig soort licht is waar mensen zich goed in kunnen bewegen. Als je acteur ergens wil staan moet het niet zo zijn dat de cameraman chagrijnig wordt. Ik werk het liefst met cameramensen die van natuurlijk licht houden, niet teveel poespas. Grote sets overal goed uitlichten zodat je de vrijheid hebt om te doen wat je wil, dat als je iets leuks ziet, je dat mee kunt pakken.

Reclame hoeft er dus niet per se gelikt uit te zien.

In buitenland heeft Michel Gondry bijvoorbeeld korte metten gemaakt met het idee, dat reclame mooi moet zijn. Het moeilijkste is en dat zie je als je naar een willekeurig Sterblok kijkt om dingen met een verhaal te maken, waarvan je vermoedt dat het twintig minuten duurt. Maar je ziet het in 40 seconden! Gondry heeft dat helder verhalen vertellen naar z'n speelfilms overgebracht. De essentie van een verhaal brengt ie terug tot iets heel simpels. En Spike Jonze doet precies hetzelfde. Die heeft als eerste ontdekt dat techniek niet zo belangrijk is: handheld draaien, improviseren en de rest uitzoeken in de postproductie. Als je vroeger op de set kwam kreeg je instructies van de special-effects supervisor: die camera mag niet bewegen, want anders wordt de postproductie ingewikkeld. Bij de reclame hadden ze ontdekt: ik

ga toch dat shot handheld draaien, want bij de post blijkt je dat toch goed te kunnen corrigeren. Dat zijn stapjes, die in de reclamefilm gezet zijn en vervolgens overgenomen in de speelfilm. Als het je lukt om die zaken naar een hoger niveau te tillen, wordt je een heel populaire regisseur.

En wordt je commercial *Goeiemoggel* bekroond met een Gouden Loeki. Vertel eens iets over jouw rol in de ontstaansgeschiedenis.

KPN wou blackberries verkopen, het reclamebureau pitcht iets over spraakverwarring met een mobiele telefoon op een visafslag. Het scriptje wordt uitgezet bij drie regisseurs, mijn ideeën daarover sprak ze wel aan, want dat idee van *Goeiemoggel* was nogal verwarrend zonder kop of staart: met heen en weer pingpongen heb ik de leuke kern van het idee omgekneden tot een goed verhaal, een maakbaar filmpje van 40 sec. Mijn inbreng is dus vormgeving en het strak maken van het idee, het op de juiste manier vertellen, want ik wil dat de mensen denken: wie heeft dat leuke filmpje gemaakt en niet: ik ga dat product kopen.

Dus je identificeert je totaal niet met het doel van een commercial: verkopen!

Nee, daar heb ik als maker geen boodschap aan, maar ook de medewerkers van de opdrachtgever willen trots thuiskomen: kijk es wat een leuk filmpje we gemaakt hebben. Iets bijzonders, toch? Jammer, dat niet meer collega's het plezier daarvan in zien.

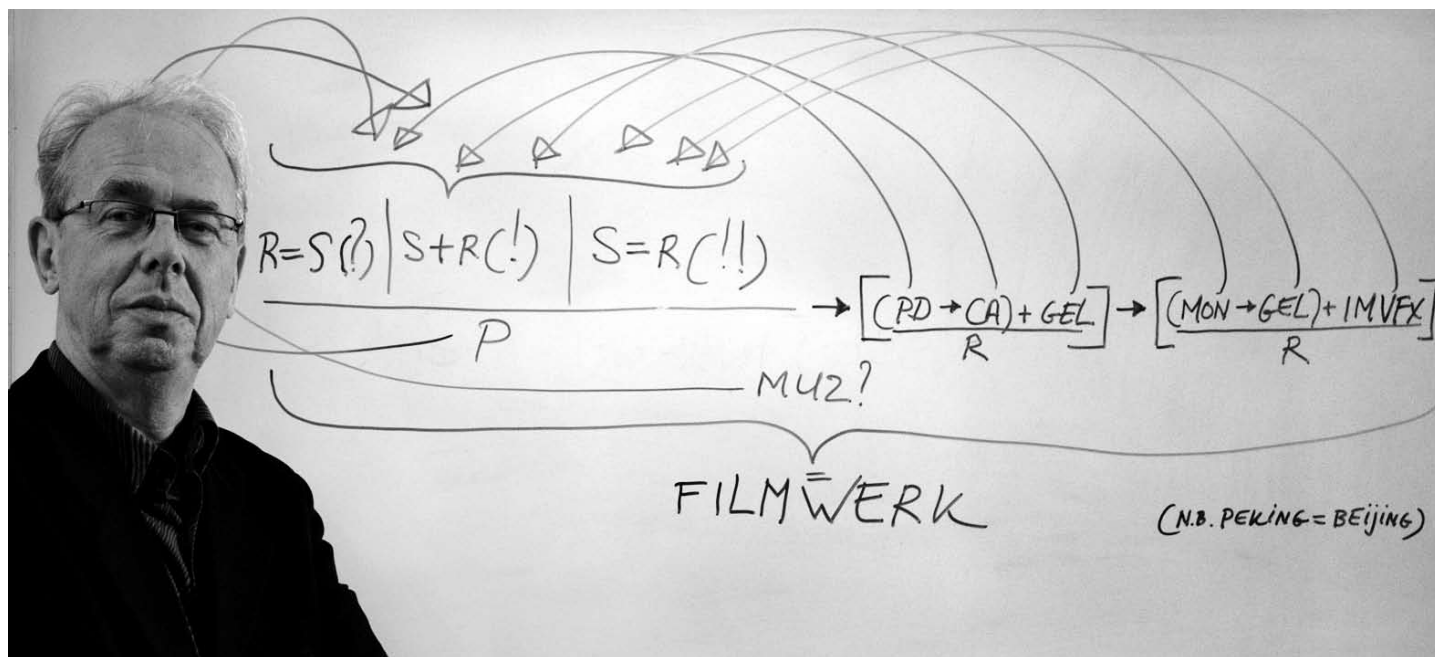
- Website met commercials van Jonathan Herman: www.bonkers.nl

- Zondag 28 september: Studiedag van de Dutch Directors Guild i.s.m. de NBF. Presentaties, casestudies en discussies over de wonderde wereld van commercials en corporate films, uiteraard met beeldmateriaal. Deze dag komt mede tot stand dankzij een financiële bijdrage van het Nederlands Fonds voor de Film. Meer informatie op www.directorsguild.nl.



Jonathan Herman

De 'Peking-vraag'



door Willem Capteyn

Mijn vriend Stanislav komt niet naar de feestelijkheden rond het 50 jarig jubileum van de Filmacademie. Begin november wordt in Peking het jaarcongres gehouden van Cilect, de wereldorganisatie van filmscholen en Stan modereert daar een forumdiscussie onder de titel *writer-director, or writer+director?* Een interessante vraag waar op menige filmschool mee wordt geworsteld. Als scenarioschrijver houd ik van worstelen en ook als directeur van de Nederlandse Film en Televisie Academie beoefen ik regelmatig die sport. De meeste leden van de [eveneens jubilerende] DDG hebben aan de NFTA gestudeerd en zullen de dilemma's rond de P-vraag toen, of later in hun beroepspraktijk, wel zijn tegengekomen.

Aan de NFTA wordt onderwijs gegeven in acht studierichtingen: scenario, regie, productie, camera/licht, production design, geluid, montage en imvfx (*interactive media, visual effects*). Hoewel er een propedeusejaar is, wordt je aangenomen in de gekozen

vakrichting en is het vrijwel onmogelijk om daar later op terug te komen. De rode draad door het curriculum van het tweede, derde en vierde jaar is namelijk het maken van films. En om die films te *kunnen* maken moeten de aantallen studenten per studierichting min of meer vastliggen. *Alle* studenten participeren in de vierdejaars producties, de zgn. 'eindexamenfilms'. Als dat bij uitzondering niet lukt wordt er voor die student(en) een apart eindproject opgezet. Ziedaar in een notendop het krachenveld waarbinnen de P-vraag aan de orde komt.

Betrekkelijk kort na de oprichting van de Filmacademie ontstond er tussen twee opeenvolgende lichten een debat over de vraag of de regisseur niet de eigenlijke auteur is van een filmwerk. De oudere jaargang, in de ban van de *Nouvelle Vague*, was daarvan overtuigd. Een groepering binnen de volgende lichting vond dat onzin en stelde dat elk filmwerk het resultaat is van een intensief groepsproces, hoezeer de regisseur daarin ook een leidende en soms bepalende rol kan spelen. Toch kreeg de auteurspolitieke opvatting de overhand wat

in het curriculum tot uiting kwam doordat scenario als aparte studierichting verdween en een onderdeel werd van regie. Dit is tot het begin van de jaren negentig zo gebleven. Met de komst van Richard Woolley werd het belang van de driehoek Regie-Productie-Scenario sterk benadrukt. Het gevolg was dat er in Amsterdam een aparte studierichting scenario kwam, die ik mede heb mogen opzetten en waarvan ik de eerste studieleider ben geweest. Het zal duidelijk zijn dat er vanuit deze *triangle*-gedachte een sterke voorkeur bestond om de Peking-vraag met *writer+director* te beantwoorden en die voorkeur geldt nog. Maar het is nooit zo geweest dat bij de eindexamenfilms op de P-vraag maar één antwoord mogelijk was.

Dus zal er ook in Amsterdam bij tijd en wijle wel weer geworsteld worden. We zijn daar niet bang voor. Vol goede moed ziet onze 50-jarige school de Peking-vraag onder ogen. En vol vertrouwen nemen we haar mee naar de volgende halve eeuw.

Willem Capteyn is directeur van de Nederlandse Film en Televisie Academie.

1912 in 2008

In de afgelopen honderd jaar zijn de maatschappelijke verhoudingen in ons land spectaculair veranderd. Een terrein waarop die ontwikkeling goed te zien is, is het arbeidsrecht, waarbij de aanvankelijk ongelijke verhouding tussen de werknemer en de werkgever steeds meer is rechtgetrokken. Mooi zou je denken. Nou mooi niet. Als je regisseur bent tenminste.

door Mr P. Katz

In 1912 werd een artikel in de auteurswet opgenomen dat bepaalt dat indien creatieve arbeid in dienst van een werkgever wordt verricht, de werkgever wordt geacht de maker te zijn van het creatieve werk. Deze bepaling staat nu, bijna 100 jaar later, nog ongewijzigd in de auteurswet. Wie vandaag als regisseur een arbeidsovereenkomst sluit met een producent of omroep, is geen maker van de film. En als je geen maker bent, heb je ook geen recht op al die extra's van het makerschap: je hebt geen recht op vermelding op de aftiteling, je kunt je er niet tegen verzetten dat er ineens een wildvreemde naam als regisseur staat vermeld, je kunt je niet verzetten tegen veranderingen of verminkingen van de film, je hebt geen recht op een billijke vergoeding. Wat resteert is een salaris en, als het meezit, een leuke herinnering aan de productie.

Een diepgevroren kalkoen

Is die bepaling (voor de fijnproever: artikel 7) dan zo'n asociaal onding dat het met onmiddellijke ingang zou moeten worden afgeschaft? Nee, dat nu ook weer niet, maar een nuancering en enige aanpassing aan de sinds 1912 gewijzigde maatschappelijke verhoudingen zou zeer gewenst zijn. Er zijn talloze situaties waarbij het niet meer dan redelijk is dat de werkgever als maker en auteursrechthebbende wordt beschouwd. Denk bijvoorbeeld aan de meubelfabriek die een dik betaald ontwerpteam in dienst heeft, met veel dertiende maanden en leaseauto's. Of het reclamebureau dat een peloton creatieven op de loonlijst heeft staan met een ontslagbescherming van hier tot ver voorbij de pensionering. En natuurlijk weer die leaseauto's. Allemaal goed betaalde werknemers die, of er nu werk

hadden. Dat beeld heeft geleidelijk aan plaats gemaakt voor losse verbanden waarbij makers veelal alleen voor een specifieke productie worden ingehuurd. De meeste filmmakers zijn nu kleine zelfstandigen. En daar wringt de schoen bij het sluiten van een contract met een producent of omroep. Het recht kent namelijk maar twee smaken voor een contract: als het geen opdracht-overeenkomst is, dan is het automatisch een arbeidsovereenkomst. De keuze tussen die twee contractsvormen wordt in beginsel bepaald door de contractspartijen, maar vaak ook door de omstandigheden. Er zijn tal van makers die kiezen voor een tijdelijke arbeidsovereenkomst omdat zij daarmee toegang hebben tot sociale zekerheden. Er zijn ook makers die het niet voor het kiezen hebben omdat zij niet als zelfstandige ondernemers worden erkend. Opdrachtgevers weigeren in zo'n geval een opdracht-overeenkomst en dan wordt het vanzelf een arbeidscontract.

Artikel 7 heeft duidelijk geen gelijke tred gehouden met de maatschappelijke ontwikkelingen.

is of niet, iedere maand automatisch hun salaris krijgen en aan het eind van het jaar ook nog een fijne bonus en een diepgevroren kalkoen. Kijk, in die situaties heeft de werkgever terecht geen zin om steeds rekening te houden met de individuele auteursrechtelijke grillen van die goedbetaalde werknemers.

Maar twee smaken voor een contract

Dit zijn de situaties waarop artikel 7 betrekking heeft. Maar het beeld van de arbeidsverhoudingen in creatieve branches is sinds de invoering ervan drastisch gewijzigd, zoals alle maatschappelijke verhoudingen zijn gewijzigd. Er zijn tijden geweest dat bijvoorbeeld omroepen al hun programma's zelf produceerden en daarvoor een legertje regisseurs en andere makers in vaste dienst

hadden. Het resultaat is dat op een set werknemers en opdrachtnemers kris kras door elkaar lopen. Vaak doen ze ook nog hetzelfde werk, zoals bijvoorbeeld acteurs. En al die werknemers en opdrachtnemers hebben met elkaar één ding gemeen: zij worden op tijdelijke basis ingehuurd voor die ene productie. En niet onbelangrijk: de contractsvorm maakt voor hun beloning niets uit; het budget bepaalt wat iemand verdient, niet de contractsvorm. De maker verdient als werknemer bruto hetzelfde bedrag

als wanneer hij opdrachtnemer zou zijn geweest. En beiden blijven verstoken van de eindejaarskalkoen of leaseauto. De werknemer is in dit soort gevallen dan ook niet veel anders dan een opdrachtnemer, maar die zijn handtekening onder het verkeerde contract heeft gezet. Nu terug naar artikel 7 uit 1912, de tijd dat er grofweg twee soorten makers waren. Enerzijds makers die soleerden als schilder, schrijver of componist, en die konden profiteren van het succes van hun creatieve inspanning. Anderzijds makers die in vaste dienst creatieve arbeid verrichtten en daarbij het comfort van een vast salaris hadden. Nu is er een derde groep bijgekomen: de solerende filmmaker die als werknemer van de ene productie naar de ander hobbelt en geen vaste betrekking heeft, maar die geen recht heeft op een billijke vergoeding en op die manier niet kan profiteren van het succes van zijn creatieve inspanning. Artikel 7 heeft duidelijk geen gelijke tred gehouden met de maatschappelijke ontwikkelingen. Al die makers die geen opdrachtovereenkomst kunnen of willen sluiten worden automatisch werknemer. En automatisch pakt de auteurswet al hun rechten af, terwijl al die andere medewerkers op dezelfde filmset hun rechten wel behouden.

Een echte maker

Ik vind deze tweedeling niet wenselijk. De wettelijke regeling zou genuanceerd moeten worden. De wet zou het makerschap alleen bij de werkgever moeten laten in de gevallen waarin een werknemer in een langdurig dienstverband treedt voor het maken van meerdere werken. Werknemers die voor een beperkte periode voor een bepaald specifiek werk worden ingehuurd, zouden net als iedere andere maker aanspraak moeten kunnen maken op hun auteursrecht. Producenten hoeven daar ook geen last van te hebben want de auteurswet bepaalt dat de producent sowieso alle exploitatierechten van de makers krijgt.

Nu zullen er altijd wel wijsneuzen zijn die zullen opmerken dat regisseurs in hun contract de effecten van artikel 7 kunnen uitsluiten. Ja hoor, dat kan. Maar dat is niet de bedoeling van het auteursrecht. De auteurswet is er juist voor dat de maker niet een juridische opleiding en een onderhandelingscursus hoeft te volgen om auteursrechten te verkrijgen. De auteurswet moet er juist voor zorgen dat de maker zijn rechten automatisch krijgt. Niet dat hij die automatisch kwijtraakt. Maar zolang de wet niet wordt veranderd zullen we de wijsneuzen maar moet



volgen. Neem in het vervolg de volgende bepaling op in arbeidsovereenkomsten: 'Artikel 7 Aw is niet van toepassing op deze overeenkomst'. Dan bent u tenminste weer een echte maker.

Mr P. Katz is advocaat bij Kalff Katz Advocaten in Amsterdam

BERICHTEN

Zondag 28 september: Studiedag van de Dutch Directors Guild i.s.m. de NBF. COMMERCIALS & CORPORATE, CINEMA MET EEN KLEINE LETTER C?

Presentaties, casestudies en discussies over de wondere wereld van commercials en corporate films, uiteraard met beeldmateriaal. Hans Hylkema in gesprek met regisseurs,

creatieven en producenten. Meer informatie op www.directorsguild.nl.

Aanvang: 10.30 - 17.00 uur
Locatie: Theater Kikker, Ganzenmarkt 14 te Utrecht

Deze dag komt mede tot stand dankzij een financiële bijdrage van het Nederlands Fonds voor de Film.

Maandag 13 oktober: DDG Ledenavond ism de Netherlands Society of Cinematographers (NSC).

Sneakpreview van **Het laatste gesprek**, regie Noud Heerkens. In deze film heeft Anna (Johanna ter Steege) tijdens een lange autorit voor de laatste maal haar geliefde aan de lijn die recentelijk zijn buitenechtelijke relatie met haar

heeft verbroken. De film is in 1 take geschoten door cameraman Richard Oosterhout, waarbij hij met 25 camera's tegelijkertijd deze dramatische autorit filmde. Na afloop van de vertoning is er een nagesprek met Noud Heerkens en Richard Oosterhout.
Aanvang: 20.00 uur
Locatie: Filmmuseum, Vondelpark 3 te Amsterdam

Stifo wordt mediafonds

Het Stimuleringsfonds zet voor de nieuwe kunstenplanperiode de koers voort van de afgelopen jaren: gerichte aandacht voor e-cultuur, bescherming voor bedreigde genres als animatie en documentaire en stimuleringsbeleid dat verder gaat dan louter subsidiëren. Om zijn positie als fonds in het snel veranderende medialandschap te benadrukken, verandert per 2009 de naam in Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Mediaproducties, kortweg: Mediafonds.

door Patrick Minks

Zo blinkend en glossy als het beleidsplan van het Filmfonds is vormgegeven, zo sober zet het Stimuleringsfonds in: 34 pagina's met een nietje erdoor. Eén kleurenkatern van 4 pagina's als centerfold met stills van producties; een simpele vormvertaling van de aloude stelling van het Stifo dat de programma's en hun makers centraal staan. Het fonds ziet zichzelf als een intermediair in de wereld van massamedia en cultuur met een grote C: 'Het fonds is geen regulier ondersteuningsfonds, verantwoordelijk voor een bepaalde discipline of sector, maar stimuleert de samenwerking tussen talenten uit verschillende werelden.' Artistieke kwaliteit is na twintig jaar nog altijd het sleutelwoord bij het Stimuleringsfonds. Ook in dit beleidsplan is dat de maatstaf voor subsidiëring en stimuleringsbeleid. Het fonds koppelt artistieke kwaliteit aan auteurschap met de kanttekening dat in nieuwere vormen van mediagebruik dit anders gedefinieerd dient te worden. 'Zo is het niet altijd meer een individuele zaak, (...). Kwaliteit schuilt soms eerder in culturele processen dan in kant en klare producten. Voor een deel hangt deze ontwikkeling samen met een verschuiving van het poortwachtersmodel, waarin slechts enkele aanbieders het voor het zeggen hebben, naar een situatie waarin consumenten steeds vaker hun eigen menu samenstellen uit een schijnbaar onbepert aanbod, (...). Een uitbreiding van het aanbod betekent echter niet automatisch dat ook de diversiteit wordt vergroot. (...) De behoefte om in te spelen op keuzemogelijkheden bergt het

risico in zich van steeds strakkere formatering en steeds grotere voorspelbaarheid. Het fonds is zich terdege bewust van zowel de kansen als de gevaren van deze paradigmawijzigingen.'

Dat bewustzijn noopt het fonds o.a. uitspraken te doen over de adviescommissie-cultuur. De nadelen hiervan zijn in andere delen van de cultuursector onderwerp van discussie: de dynamiek van commissies zou leiden tot consensus en de middelmaat bevorderen. Maar, zo stelt het Stimuleringsfonds: '(...) een breed samengestelde commissie (biedt), mits goed aangestuurd, echter

'Kwaliteit kost geld en bij artistieke producties is de opbrengst niet altijd in geld uit te drukken,'

juist de mogelijkheid om een debat op het scherpst van de snede te voeren. Daarbij komt dat een fonds dat zich tussen verschillende disciplines wil bewegen natuurlijk extra gebaat is bij het werken vanuit verschillende invalshoeken. Het fonds hecht grote waarde aan de betrokkenheid, kennis en ervaring van zijn adviseurs. Ze vormen de basis, het kapitaal en de legitimatie voor zijn werk.'

Bedreigde documentaire

'Kwaliteit kost geld en bij artistieke producties is de opbrengst niet altijd in geld uit te drukken, laat staan te voorspellen.' Het Stimuleringsfonds vraagt voor 2009

2,5 miljoen meer aan bij de minister en wil in 2012 gegroeid zijn van de huidige 15,6 naar 21,3 miljoen. Die 2,5 miljoen is bedoeld voor e-cultuur (700.000), animatie (800.000) en documentaire (1 miljoen). Het fonds constateert met de DDG en andere partijen uit de Beleidsgroep Documentaire dat de (artistieke) documentaire behoorlijk in de knel zit. Ondanks de hoge waardering bij kritiek en publiek in binnen- en buitenland, stuiten de fondsaanvragen al geruime tijd op budgettaire grenzen: 'Concreet betekent dit dat projecten die door bestuur en adviseurs positief worden beoordeeld en door de NPO graag zouden worden uitgezonden, moeten worden afgewezen wegens uitputting van het budget.' Een deel van het extra budget dat het fonds vraagt, is bedoeld voor documentaires over kunst. Het wil voor dit subgenre verdere initiatieven ontplooiën in samenwerking met andere fondsen en instellingen. Zoals bijvoorbeeld het DokuArts Festival dat dit jaar voor het eerst werd georganiseerd met het Filmmuseum.

De maatschappelijke documentaire blijft een ondergeschoven kindje bij het Stimuleringsfonds: 'Hoewel culturele programmering de kerntaak van het fonds is, kan kennis en infrastructuur in principe ook worden aangewend voor het beoordelen van aanvragen met een vooral politiek-maatschappelijk belang. Artistieke kwaliteit en politiek engagement zijn uiteraard geen tegenstellingen (...). Binnen het huidige, sterk onder druk staande documentaire-budget van het fonds is echter geen ruimte voor (...) deze (...) categorie. Wel zal waar mogelijk worden samengewerkt met het



Foto: Ger Rijkhorst

Ronald Plasterk

nieuwe private fonds Dutch Independent Documentary Fund, dat vanaf 1 mei 2008 kantoorruimte huurt bij het Stimuleringsfonds.' Dergelijke samenwerkingen worden in het beleidsplan sterk benadrukt. De eerder genoemde intermediaire rol van het fonds heeft ook een politiek belang. Immers, de minister vroeg de Raad voor Cultuur specifiek om diens oordeel over de rol die het Stimuleringsfonds wil spelen "als bruggenhoofd tussen omroep en culturele sector". Mede omdat de minister het Stimuleringsfonds vanaf 2011 een verhoging van 2 miljoen euro in het vooruitzicht heeft gesteld ten behoeve van die brugfunctie. De Raad is het niet eens met deze 'dure bemiddelingsrol' van het fonds: '(...) het fonds (moet) terughoudend zijn in die bemiddelingsfunctie, zeker nu de NPO laat zien ook zelf de contacten met het culturele veld aan

te halen. (...) een deel van die al toegezegde extra middelen (kan) beter worden ingezet (...) op het terrein van animatie, documentaire en e-cultuur.'

Drama en animatie

In het vorige beleidsplan werd de noodklok geluid voor televisiedrama. Het leidde o.a. tot het initiatief om een wedstrijd voor kwaliteitsdrama uit te schrijven wat leidde tot de series *Waltz* en *Stellenbosch*. Inmiddels heeft de NPO toegezegd extra geld te alloceren voor drama, oplopend tot 15 miljoen in 2011. Het Stimuleringsfonds houdt het budget op peil met ruim 3 miljoen; inclusief bijdragen aan bioscoopfilms. Opvallend is dat het fonds zijn beperkende regels ten aanzien van het aantal afleveringen bij series laat vervallen en extra aandacht wil schenken aan single plays. Met name dat

laatste is verheugend, omdat single plays op dit moment volledig ontbreken in de programmering bij de NPO. Sinds dit jaar kent het fonds een speciale stimuleringsmaatregel voor de ontwikkeling van regiodrama die zal worden gecontinueerd. Ook jeugd drama acht het fonds onontbeerlijk voor de publieke omroep en vindt dat het aanbod dient te worden verhoogd: 'Traditionele vertelvormen verliezen hun waarde niet bij gelijktijdig aanbod van andere aard. Vooral voor kinderen is de vroegtijdige kennismaking met ambitieuze uitingen op dit gebied van groot belang.' Daar sluit ook de behoefte bij aan om animatie nu eens eindelijk op een hoger (financieel) plan te tillen. In de vorige beleidsperiode werd voor animatie al een budgetverhoging gevraagd - en niet verkregen - en het ziet er naar uit dat het ook deze keer



Waltz

niet gaat lukken. Uit de documentaire- en animatiebrief die minister Plasterk onlangs naar de Tweede Kamer stuurde, blijkt dat er geen extra middelen voor animatie ter beschikking komen, ondanks de alarmerende status quo die eerder dit jaar ook in het Berenschot-rapport *Animatie in Nederland* werd gesignaleerd. Terecht wijst het Stimuleringsfonds erop dat animatie bij uitstek profiteert van de mogelijkheden van nieuwe media, maar er lijkt bij kabinet

noch Tweede Kamer enig besef dat er in de animatiesector een enorm potentieel talent weg dreigt te vloeien naar het buitenland – alle poeha over talentontwikkeling ten spijt.

Nieuwe regels

Het nieuwe Mediafonds gaat de regelgeving veranderen: de maximale bijdrage wordt verhoogd naar 90% van de productiekosten, omroepen hoeven hun 'geld-op-scheema' niet meer in te zetten, maar mogen

ook geen overhead en andere vaste lasten meer in rekening brengen, producenten krijgen te maken met een standaard percentage voor overhead en producers fee en er komen staffels voor honoraria en normen voor reiskosten. 'Deze aanpassing van procedures is bedoeld om het voor omroepen aantrekkelijker te maken om bij het fonds aan te vragen (het uurbedrag hoeft niet meer te worden ingezet) en meer financiële ruimte voor artistieke kwaliteit te scheppen bij producenten.'

Dat effect zal moeten blijken en sommige producenten zullen juichen over de afschaffing van de verplichte accountantscontrole, maar vaste percentages, staffels en normeringen zullen waarschijnlijk op verzet in de sector leiden. DDG-leden hebben al geklaagd over bemoeienis van het Stimuleringsfonds met honoraria – zelfs afwijzing van de HoCo-norm. De DDG vindt honoraria een kwestie van vrije onderhandeling tussen regisseur en producent, geen zaak van fondsen. En dat documentaire makers straks te maken kunnen krijgen met eindeloze transfers omdat een directe vlucht niet meer te begroten valt, creëert geen ruimte voor artistieke kwaliteit.

De Raad voor Cultuur is in tegenstelling tot het vernietigende oordeel over het beleidsplan van het Filmfonds, zeer te spreken over dat van het Stimuleringsfonds: 'Het beleidsplan van het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties leest zoals het fonds functioneert: professioneel, helder en met een duidelijke visie. (...) De Raad acht het pleidooi van het Stimuleringsfonds voor extra middelen uit de mediabegroting ten behoeve van genoemde beleidsintensivering terecht. In de eigen begroting van het fonds valt weinig te schuiven, omdat het beschik-

bare budget wordt ingezet voor genres en producties die al tot (politieke) prioriteitsgebieden worden gerekend, zoals Nederlands drama en regionale omroepproducties.'

Desalniettemin adviseert de Raad aan de minister om te volstaan met toekenning van de helft van de gevraagde 2,5 miljoen; dit vanwege de extra 2 miljoen die de minister al toegezegd heeft en waarvan de Raad vindt dat deze niet besteed dient te worden aan de bemiddelingsrol van het Stifo/Mediafonds (zie elders in dit artikel).



Binger Filmlab

dé plek voor talentontwikkeling
presenteert

het Script Development Programma in september
voor schrijvers en schrijver / regisseurs die hun speelfilmscript willen ontwikkelen
in een inspirerende omgeving en onder begeleiding van (inter)nationale experts

het Creative Producers Programme in september
voor producenten die samen met hun schrijver
een speelfilmscript willen ontwikkelen

het Directors' Coaching Programma in maart
een uniek en intensief coachingstraject voor regisseurs
ter voorbereiding op het draaien van een speelfilm

en

kortere masterclasses en workshops voor filmprofessionals in het
à la Carte programma

Kijk op onze website voor de laatste updates:

www.binger.nl

De locatie

De jarige Filmacademie heeft de afgelopen 50 jaar les gegeven op diverse locaties. Hans Hylkema laat zien hoe die gebouwen er tegenwoordig bij staan.

1. 1958 Nieuwe Doelenstraat
2. 1961 Oude Hoogstraat 24
3. 1969 Nieuwezijds Voorburgwal 325
4. 1969 Overtoom 301

5. 1988 De Lairesestraat 142
6. 1991 Sarphatistraat 410
7. 1991 Bellamyplein
8. 1992 Ite Boeremastraat 1





Wat doet de producent?

Bij haar aantreden als directeur van de Nederlandse Vereniging van Speelfilmproducenten werd Carolien Croon door toenmalig voorzitter Stienette Bosklopper gevraagd na te denken over een folder waarin nu eens duidelijk werd gemaakt wat een producent allemaal doet. Tijdens het Nederlands Film Festival wordt die folder gepresenteerd in de vorm van een boek geschreven door beiden: *De filmproducent. Handboek voor de praktijk*.

door Patrick Minks en Ger Rakhorst

Zes jaar geleden moest Carolien Croon nadenken over een folder die helder uiteenzette wat een producent precies doet. Want – zo maakte Stienette Bosklopper haar duidelijk – er leefden veel ideeën over het vak die niet overeenstemden met de werkelijkheid. Stienette Bosklopper: 'Mij werd vaak gevraagd "Wat doet een producent eigenlijk, behalve subsidies aanvragen en formulieren invullen van het Filmfonds?" Bij makers en de crew leeft een beeld van de producent als "de baas" zonder dat duidelijk is wat er allemaal bij komt kijken. Het vakmatige komt in de Nederlandse pers ook niet zo aan bod. In het buitenland zijn de productiehuzen zo groot dat je ze tegenkomt op de financiële pagina's. Bij ons is alles kleinschaliger en ligt de nadruk meer op de makers, de films en een beetje op de fondsen. Maar de rol van de producent daarbinnen blijft vaag.'

Wat was toen het beeld van de producent?
CC: 'Wat mij heel snel duidelijk werd, was dat het beeld bij zowel beleidsmakers als in het veld totaal achterhaald was, omdat inmiddels een frisse, nieuwe generatie producenten het bioscoopaanbod bepaalde en niet meer de producenten die naam hadden gemaakt in de jaren 70 en 80. Ik zag een dynamische groep jonge produ-

centen die erg inhoudelijk gericht was en tien jaar had gebuffeld om een bedrijf op te bouwen. Maar het beeld was nog steeds binnenharken, over de schouder kieperen en op naar de volgende film. Toen ik bij de NVS begon en voor het eerst bij OC en W kwam, had ik echt nog wat uit te leggen.

Is het alleen een generatieverschil?

SB: 'Visie ontwikkelen op wat goede films zijn, is door alle tijden heen hetzelfde. Daar heb je een gevoel voor, je ruikt of voelt het, maar ik denk dat het produceren nu veel

meer vraagt van een producent dan destijds. Vroeger had je echte filmproducenten, die geen televisie deden. Nu zijn het gemengde bedrijven die zwaar leunen op televisiewerk. Dat komt ook omdat producenten als Matthijs van Heijningen nog een behoorlijke omzet haalden uit de recette. Nu heeft een producent bijna alleen de producers fee. Het klassieke machismo is wel verdwenen. Zoals de twee grootste producenten die niet tegelijk naar een NVS-vergadering konden komen, omdat die elkaar naar de kroon staken en beiden



Nightwatching van Peter Greenaway, productie Kees Kasander



Carolien Croon (L.) en Stienette Bosklopper

zich de beste producent van Nederland waanden. Van die sfeer heb ik nog net het staartje meegemaakt.'

Continuïteit

De opzet van het handboek volgt het productieproces van ontwikkeling en financiering tot exploitatie. Daarnaast zijn er acht uitgebreide interviews met producenten die hun visie geven op produceren en hun keuzes uiteenzetten die bepalend zijn voor hun bedrijf.

CC: 'We wilden het hele ontstaansproces van een film beschrijven vanuit de visie van de producent en zijn rol in iedere fase. En we wilden beschrijven hoe hij zijn bedrijf opbouwt. Continuïteit is een terugkerend item en iedereen pakt dat op zijn eigen manier aan.'

SB: 'Die acht geïnterviewden hebben we speciaal daarop geselecteerd. Zoals Corrino, die zijn met zeven man begonnen, hebben nu zeven units, en dus zeven netwerken te onderhouden, zeven soorten activiteiten om het risico te spreiden. Bij PhantaVision is er continuïteit door de verhuur van faciliteiten. San Fu Maltha

heeft distributie met filmproductie gecombineerd. Matthijs van Heijningen zat in de exploitatie.'

CC: 'En IJswater om te laten zien dat productie van korte films strategisch interessant kan zijn. Dat je zo met talent kan werken om te proberen iets op te bouwen. Hanro Smitsman is daar een mooi voorbeeld van: een paar prijswinnende korte films, en dan door naar de lange film. Zo heeft iedereen zijn strategie. Die van Kees Kasander vind ik ook fraai. Die is zijn eigen co-producent want daarmee houdt hij de inhoudelijke zeggenschap over zijn films. En NL Film doet precies het tegenovergestelde. Zij verpatsen de rechten meteen en leven op de producers fee, waardoor ze twee films per jaar maken. Er zijn verschillende modellen om continuïteit te bereiken.'

Het beschreven productieproces in het handboek lijkt voor film professionals gesneden koek. Welke lezer hadden jullie in het achterhoofd?

CC: 'Het boek gaat gebruikt worden in het onderwijs: alle eerstejaars van de Filmacademie bijvoorbeeld. En bij Media & Enter-

tainment Management van Hogeschool InHolland. Maar het is ook bedoeld voor stagiaires bij productiebedrijven, medewerkers bij de fondsen, journalisten, kamerleden, etc.'

SB: 'Het is de eerste introductie op de Nederlandse situatie. Maar ik denk dat het deel over co-produceren nog veel nieuwe informatie bevat voor mensen in de sector, en ook het deel over exploitatie. Ik heb mensen meegemaakt die zeiden: "Heb ik eindelijk een film in de bioscoop en dan ligt hij er na twee weken alweer uit. Hoe kan dat? Ik wil de directeur van Pathé spreken." De ratio erachter, hoe het in die business werkt, is niet algemeen bekend.'

Omnivoor

In het deel over ontwikkeling gaat het primair over de relatie producent - schrijver. Er wordt daarin veel nadruk gelegd op de inhoudelijke, dramaturgische bagage van de producent. Schrijvers en regisseurs zeggen nogal eens die bagage te missen bij producenten. Zit er in het handboek een pleidooi verborgen?

SB: 'Het gaat er meer om dat het sce-



Foto: Uijt het besproken boek

Skin van Hanro Smitsman, productie IJswater

nario aan het begin staat van alles.'

CC: 'We willen de beginnende producent meegeven dat het een inhoudelijk gedreven vakgebied is. Je bent inhoudelijk gesprekspartner van je schrijver. Door intensief met schrijvers en makers samen te werken, leer je hoe je het moet doen. Als beginnend producent moet je natuurlijk de relevante handboeken hebben gelezen, je moet veel films zien, festivals bezoeken. Je moet een brede culturele interesse hebben. Je moet omnivoor zijn.'

Uit het tweede deel, over de opnameperiode, komt naar voren dat de producent juist in de draaiperiode op de achtergrond blijft.

SB: 'Ja, dat is bewust, ik denk namelijk dat de meeste mensen precies het omgekeerde verwachten.'

Denken filmprofessionals dat ook nog steeds?

SB: 'Dat zit in het verschil tussen de driehoek van productie, scenario & regie en de crew. De driehoek heeft in de ontwikke-

lingsfase veel met elkaar te maken. Een regisseur zal in het algemeen wel weten hoe een producent werkt. En met een DOP en enkele anderen heb je ook in een vroeg stadium contact, maar de meeste crewleden doen gewoon een klus en hebben daarna ook geen binding meer met de film, bijvoorbeeld via auteursrechtelijke afspraken.'

Het hoofdstuk eindigt met de behandeling van de postproductie. Opvallend is de nadruk op alle digitale ontwikkelingen.

CC: 'Ja, heel bewust, want postproductie is ook zo'n onderbelicht facet van de productie en in zijn omvang is het moeilijk om er grip op te krijgen. Voor de producent is het zowel artistiek als budgettair van groot belang.'

Er staan ook heel simpele dingen in, zoals dat de gegevens voor de aftiteling nog altijd te laat aangeleverd worden in de regel. Dat is ook wel het aardige aan het boek: de meest ingewikkelde nieuwe ontwikkelingen worden behandeld, maar ook

de meest simpele tips en aanwijzingen.

SB: 'Dat is ook het vak: van simpel operationeel naar complex strategische afwegingen.'

Het spel spelen

Het derde hoofdstuk draait om exploitatie. Het is een overvloed aan Engelse termen – meer nog dan in de rest van het boek – en een oerwoud van partijen, deals, contracten en kanalen. Is dat typisch iets van deze tijd?

CC: 'Dat is de afgelopen tien, vijftien jaar zo gegroeid, en de rol van de producent is daarin ook gegroeid. Het was altijd het ding van de distributeur, maar de producent heeft dat meer naar zich toe getrokken. Is meer sparring partner en *decision maker* geworden.'

SB: 'Vroeger had je alleen de bioscooprelease en de televisie. Daarmee was het klaar. Maar nu is er van alles: pay-tv, VOD, internet, digitale distributie. De gevolgen voor de exploitatie van films is eigenlijk nog niet goed te overzien.'

CC: 'De bioscoop is belangrijk als etalage,



Foto: Uijt het besproken boek

'N beetje verliefd van Martin Koolhoven, productie Waterland Film

dat zwengelt de aandacht aan voor de DVD-verkoop en uitzending op televisie. En pas door de DVD-verkoop wordt er geld verdiend.'

SB: 'Er zijn vaak gestandaardiseerde afspraken over: zo neemt pay-tv jouw film niet als hij in te weinig kopieën is uitge-

Vroeger had je alleen de bioscooprelease en de televisie, daarmee was het klaar

gaan. En voor een sales aan de BBC moet een film op grote festivals gedraaid hebben. Soms werkt dat in je voordeel, bijvoorbeeld dat de distributeur meer kopieën uitbrengt om bijvoorbeeld zeker te zijn van uitbreng door pay-tv.'

Moet je als producent alle ins en outs weten? Want bij de helft van de onderhandelingen is de producent toch niet aanwezig?

CC: 'Je moet wel weten hoe dat spel gespeeld wordt.'

SB: 'Er spelen zoveel belangen dat je beter begrijpt dat het niet altijd aan de kwaliteit van jouw film ligt hoe de film in de bioscoop uitgebracht wordt, of uitgekozen wordt door een festival'

Vertrouwen winnen

Er staan in het boek ook veel citaten van mensen die jullie gesproken hebben, van Hans van Helden tot Marina Blok. Sommige van de anecdotes zijn opvallend eerlijk en open. Zijn jullie zelf verrast tijdens die gesprekken?

SB: 'Ik was wel geshockeerd toen Jacqueline Epskamp zei "Ik wil eigenlijk alleen maar lekker lunchen met mijn producent". Dat sociale aspect van de producent en zijn productiehuis wordt misschien wel onderschat. Misschien zijn producenten te weinig een soort thuis voor hun makers.'

CC: 'Jacqueline bedoelt het natuurlijk ook projectgerelateerd: een luisterend oor bieden, even stoom laten afblazen, over een hobbel komen naar de volgende fase.'

SB: 'Ja, maar je wilt toch ook ergens bij horen. Daarom zegt Marina Blok misschien dat het ontwikkelen van een serie meer werkplezier oplevert dan een speelfilm, omdat er dan een heel team is, met meer gezelligheid in plaats van die ene schrijver of regisseur.'

CC: 'Wat die openheid betreft: het boek is weliswaar geschreven vanuit de positie van de producent, maar wel met enige reflectie op dat vak door mensen 'van buiten'. We vroegen iedereen ook wat producenten beter kunnen doen.'

SB: 'Ik denk dat het helpt dat we iedereen kenden, de gesprekken vonden plaats in de sfeer die er heerst in het veld.'

CC: 'Ik denk inderdaad dat Michiel de Rooij anders niet snel zijn verhaal over *De Grietzelbus* had verteld. We vroegen hem namelijk of er naast al die successtories ook wel eens iets niet lukt.'

Het begon ooit met de behoefte om de beeldvorming rond de producent te veranderen, is er nu zes jaar na dato nog een andere ambitie met het boek?

SB: 'Ik hoop dat goed overkomt dat de makers het belangrijkste zijn voor het opzetten van een productiebedrijf. Soms is het moeilijk om vertrouwen te winnen, maar het is wel essentieel. De producent heeft nu eenmaal de rol van spin in het web, maar dat maakt de andere makers niet minder belangrijk.'

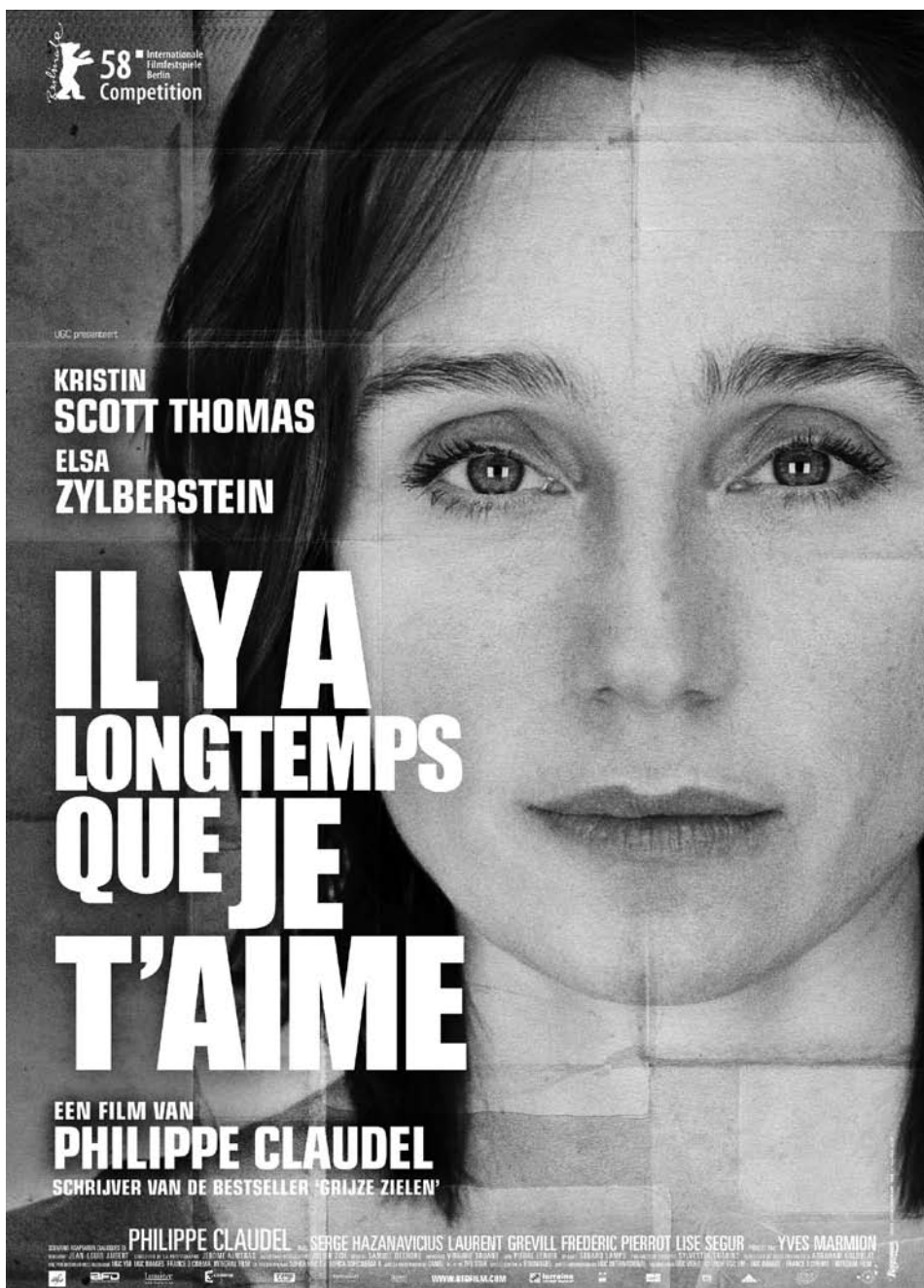
De filmproducent
Handboek voor de praktijk
Carolien Croon en Stienette Bosklopper
Uitgeverij Thooris, Amsterdam
ISBN 978 90 72219 62 6
€ 39,95



CINÉ RENDEZ-VOUS

Zinloos geweld hoorde erbij

Colette Bothof en Marjolein Bierens zagen *Il y a longtemps que je t'aime* van Philippe Claudel



Kristin Scott Thomas speelt Juliette, een vrouw met een vreselijk geheim waarover binnen haar familie 15 jaar lang niet gesproken mocht worden. Haar jongere zuster Léa, gespeeld door Elsa Zylberstein, heeft besloten haar na al die tijd in haar gezin op te nemen. Over het geheim wordt niet gepraat. Het wordt langzamerhand en pas aan het einde volledig onthuld. Juliette zwijgt, maar wat drukt de actrice uit? Verdriet of vervreemding? Colette Bothof en Marjolein Bierens werken samen aan de ontwikkeling van een scenario voor de speelfilm *JONG!*.

door Erik van Zuylen en Ger Rakhorst

Gazet: Was het een echte vrouwenfilm?
CB: Dat vond ik wel. Qua thematiek, en met twee vrouwelijke hoofdrollen, de mannen speelden eigenlijk geen rol van betekenis.

Maar hij is door een man gemaakt.
MB: Dat voelde je ook wel dat hij door een man is gemaakt. Oppervlakkig kan je zeggen: het is een vrouwenfilm, want een vrouw heeft de hoofdrol en is als actrice niet de minste. En het gaat eigenlijk over de relatie met een andere vrouw, haar zus, maar ook weer niet echt. Het zou een goeie vrouwenfilm kunnen zijn, maar dat is het niet.

Waarom niet?
MB: Omdat hij uiteindelijk kiest voor de gemakkelijke oplossingen: tegen het einde het uitleggen van het plot terwijl je naar beelden kijkt die op zichzelf al heel veelzeggend zijn. Het begon waanzinnig veel-



Colette Bothof (l.) en Marjolein Bierens

belovend, qua acteren en camerawerk. De film drijft op de hoofdrolspeelster. Op haar acteervermogen, op haar capaciteit om iemand neer te zetten die geen contact maakt. Aan de andere kant, je kan in het leven niet niet communiceren, je communiceert altijd. En wat zij heel mooi overbrengt is dat zij het leven op dit moment niet aankan en in een cocon zit.

CB: En wat je duidelijk ziet is het verdriet, dat spat er vanaf, van het allereerste moment. Los van het niet communiceren zie je iemand die zwaar verdrietig is.

MB: Nou, verdriet, verdriet. Ze kende die zus niet, die had haar ooit in de steek gelaten. Ze heeft 15 jaar in de gevangenis gezeten, ze kent de wereld niet. Ze is vrijgelaten maar ze weet niet waarin. Want vrijheid dat betekent niks. Het betekent alleen maar leegte. Dat vond ik mooi, zeker in het begin, dat je een vrouw ziet in leegte. Ze heeft geen emotionele aanraakpunten.

CB: Ze heeft geen binding met de wereld om haar heen.

MB: Ze is helemaal alleen. Dat vond ik mooi en ook herkenbaar zoals het gaat in de menselijke verhoudingen. Dat in tegenstelling tot dat zoetige gezinsleven. Dat werkt soms wel en soms niet en de ontlasting op het laatst.

CB: Dat vond ik op het randje van klef.

MB: Er moest opeens van alles worden uitgelegd.

CB: Ik vond het zo raar dat ze middenin het gejamk begonnen, volgens mij hebben ze er een stuk uitgeknipt.

MB: Je denkt dat er iets tussen zat?

CB: Dat het nog erger was en dat ze toen maar middenin die schreeuwpartij zijn begonnen. Het verhaaltje werd er dan ook nog zo bijgesleept, hoe het precies in elkaar zit.

MB: Ja, en dan ga je je afvragen waarom de anderen dat niet weten en je begrijpt niet dat ze dat helemaal in haar pure een-tje heeft gedaan. In zoverre vind ik het wel een vrouwenfilm door een man gemaakt.

Maar ik vind er mooie sterke elementen inzitten, met name de vervreemding.

CB: Vond jij het vervreemding? Ik vond eigenlijk dat je ziet dat zij zo'n loodzwaar verdriet met zich meestorst.

MB: Nee onzin, ze heeft geen verdriet.

CB: Nou ja, dat zag ik wel.

MB: Verdriet is een actieve emotie.

CB: Je ziet wel dat ze afstand neemt van de wereld, maar je ziet ook dat daar een loodzwaar verdriet onder zit dat zo groot is dat het niet naar buiten kan.

MB: Nee, nee, nee.

CB: Ik vond van wel.

MB: Dan zie je geen verdriet meer. Als het loodzwaar is dan wordt het depressie. En depressie wordt al snel vervreemding. Je ziet geen verdriet.

CB: Dat vond ik juist zo mooi.

MB: Nee, dat zag ik totaal niet. Alleen die vervreemding en als je niet weet waar de film over gaat of die vrouw niet kent dan denk je o nee, dat is die gekkin.

Vertel 's over jullie gezamenlijke project.

CB: We zijn samen een speelfilm aan het ontwikkelen, gebaseerd op een toneelstuk dat Marjolein ooit geschreven heeft. De titel is *Jong!*. Zij heeft veel voor theater en radiodrama geschreven, niet zozeer voor film. Ik had al andere dingen van haar gelezen, die vond ik ontzettend mooi. En ik dacht we moeten een keer samen iets doen.

Is het stuk ooit gespeeld?

MB: Ja. Ik heb het geschreven voor twaalf jonge acteurs en actrices van De Nieuw Amsterdam. Ik heb erg veel met omgeving en met landschappen. Ik zocht iets wat ik zelf kende. Ik heb een groot deel van mijn jeugd doorgebracht in de Biesbosch. Het zijn allemaal kleine dorpen, het is een vergeten gebied in Nederland. Ik heb er niet lang gewoond, toen het benauwd begon te worden ben ik weer vertrokken. Ik was bijna de enige import die er zat. Maar het heeft veel indruk gemaakt. Daarover heb ik een serie monologen geschreven. Over jonge mensen die op de grens zitten van de sprong van het normale leven waarin alles loopt volgens de routine van alledag, naar het moment dat alles anders is. Dat je de routine kwijt bent, dat er een rare chaos ontstaat in het leven.

CB: Het gaat om een groep jongeren die allemaal in die fase verkeren, in de overgang van jeugd naar volwassenheid. Zo'n puberleefijd, 16, 17 jaar. Ineens gebeurt er van alles en niemand snapt wat er aan de hand is. Er ontstaan allerlei relaties, mensen doen rare dingen, gaan uit hun dak. Daar zijn we nu mee bezig.

MB: Ik heb veel beelden teruggevonden uit die tijd. Kleine dorpen onder een enorm net van hoogspanningsdraden. Altijd de rook van de Amercentrale op de achter-



grond. Iedere dag groepen schoolkinderen achter elkaar in trekvogelformatie op weg naar school. Je moet iedere dag heel ver fietsen. Je groeit op, je zit iedere dag op die rotfiets dat hele roteind naar school en wat ken je elkaar nou eigenlijk?

Het scenario ga je situeren in de Biesbosch?

MB: Ja, het is belangrijk dat het zich daar ook echt afspeelt.

CB: We hebben een treatment ingeleverd en van intendant Jan Eilander geld gekregen voor de ontwikkeling van het scenario.

En gaan ze van de Biesbosch nog naar andere plekken of blijven ze daar?

CB: Ze blijven.

MB: Het is ontzettend moeilijk om ergens weg te gaan. Want het is moeilijk om je ergens anders weer te vestigen. Ik vind het interessant want in de Biesbosch heb je een snelweg, de ene kant gaat richting Antwerpen en de andere kant richting Amsterdam.

CB: Eentje gaat weg.

MB: Ja, eentje gaat weg.

CB: Van de rest weet je het niet. Misschien gaan ze ooit nog weg. Maar niet in de film.

MB: Het is een momentopname.

CB: Het speelt zich af in een betrekkelijk korte periode.

MB: Het gaat ook om wat zich in de inter-

actie tussen jongeren afspeelt. In de Biesbosch heb je een aantal rooms-katholieke dorpen en een aantal gereformeerde dorpen, daar ligt een groot spanningsveld tussen. Door de week fietsen ze iedere dag naar school. In het weekend zit iedereen in auto's, geleende auto's, of ze nu kunnen rijden of niet, en men jakkert naar al die cafés. Het ene café is in het ene dorp, het andere café in het andere dorp. De jongeren van gereformeerde dorpen doen dat ook, maar moeten natuurlijk wel zaterdag voor twaalfen thuis zijn, want dan begint de zondag. En ik ben altijd wel geïnteresseerd geweest in het grote aantal auto-ongelukken.

CB: Dat is wat ik zo goed herken. Ik ben zelf ook opgegroeid op het platteland en geloof speelde daar veel meer een rol.

Gingen ze ook matten, de katholieken tegen de protestanten?

MB: Nou, nee.

CB: Ze matten sowieso. Dat verbaasde me toen ik in Amsterdam kwam, dat het in de disco relatief rustig was. En die discussies dat het zinloos geweld enorm toenam.

Waar ik vandaan kom werd ieder weekend geknokt in de disco!

Zinloos geweld hoorde erbij?

CB: Ja! Het hoorde er gewoon bij. Ieder

weekend werd er geknokt en ieder weekend reden mensen met hun zatte kop op de motor of de brommer of in de auto over die lange landwegen, die net iets te smal waren met van die enorme bomen erlangs. Er reden gewoon altijd mensen zich te pletter.

MB: Er is ontzettend weinig afleiding. Hier kun je nog eens verdwijnen in de stad, maar in een dorp kun je nooit verdwijnen. Op een gegeven moment gaan de kroegen dicht en dan sta je buiten. En zeker in de zomer ben je nog een tijd buiten en wat maakt het uit of je dan in het speeltuintje de wipkip sloopt of een bushuisje aan barreln slaat. Je bent jong en je zit vol opgekropte hormonen waarmee je geen kant op kunt.

Dit project was ook dankbaar, want ik heb daar nog altijd familie wonen. Af en toe moest ik daar even langs en even naar buiten kijken en dan wist ik weer hoe het zat. Het was vrij makkelijk om al die jongeren en al die verschillende levens een soort stem te geven.

Binnen welk tijdsbestek speelt het zich af?

MB: Een aantal maanden.

CB: Het voorjaar, de zomer en net na de zomer. De periode net voor de zomervakantie en net erna.

Het klinkt als een sociologische studie.

CB: Nee.

MB: Nee, helemaal niet. De Biesboschperiode was voor mij een magische periode in mijn herinnering. Altijd die knetterende energievelden en het was ook erg magisch toen ik daar als import en atheïste even een kortstondige maar intense verhouding met Maria had.

Hoe oud was je?

MB: Van m'n zevende tot m'n tiende. En ook wel zo dat ik tot stomme verbazing van mijn familie voor de maaltijd wilde bidden.

Heb je ook verschijningen gehad?

MB: Meerdere. En daar gaat het ook over. Maria ontbreekt niet in het verhaal.

Je hebt de ervaringen van je zevende tot je tiende verplaatst naar de puberteit?

MB: Veel verhalen zijn gebaseerd op dingen die zich echt hebben afgespeeld. Verhalen die ik hoorde en opving heb ik vervormd en een andere stem gegeven en gebruikt en

misbruikt. Het gaat niet puur over mijn herinneringen. We proberen iedereen een autonome en oorspronkelijke stem te geven.

En plaats je het in het heden of zet je het een aantal jaren terug?

CB: Daar zijn we nog mee bezig. Het voelt wel als enige tijd terug.

MB: Ja, maar het is natuurlijk het platteland. Daar heb je andere gevoelens over tijd en over wat mode is. De dingen veranderen daar minder snel.

En de stijl. Kun je het vergelijken met de Waalse film?

MB: Ik hoop een eigen genre te kunnen ontwikkelen. Met een eigen ritme en eigen gevoel voor compositie. Niet zoals in de film die we net gezien hebben, waar een kop en een staart aan zit. Het begint bij A en dan kom je bij C en op het eind weet je

alles. Er blijven dingen oningevuld.

CB: Het moet een poëtische film worden.

MB: Nee, nee, nee.

CB: Wat ik met poëtisch bedoel is dat dingen niet letterlijk ingevuld worden. Niet zoals in deze film waaraan een soort plotjes worden vastgebonden. Dat is wat ik onpoëtisch vind, als je een verhaaltje moet gaan onthouden.

MB: Bij poëtisch denk ik vaak aan zweverig, maar het wordt een concrete film, eerder rauw realistisch.

Zijn jullie het vaak oneens zoals nu over de begrippen realistisch en poëtisch die eigenlijk synoniem blijken te zijn?

MB: Colette heeft het ooit wel eens goed verwoord, dus ik vergeef haar meteen het woord poëtisch. Ze heeft het ooit neergezet als hard realisme dat door het gevoel voor details weer poëzie wordt.



Foto: BFD

**HOLLAND
FILM MEETING**



25 - 29 SEPTEMBER 2008

ORGANISEERT IN SAMENWERKING MET DE NVS, NVF, ERICH POMMER INSTITUT EN MEDIADESK NEDERLAND EEN

DIGITAL CONFERENCE

OP DONDERDAG 25 SEPTEMBER 2008 LOKATIE: GRAND HOTEL KAREL V.

ENTREE € 50,- INCL. LUNCH; LEDEN VAN DE NVS & NVF HEBBEN GRATIS TOEGANG
VOOR MEER INFORMATIE ZIE WWW.FILMFESTIVAL.NL

NETHERLANDS PRODUCTION PLATFORM • BENELUX SCREENINGS • VARIETY CINEMA MILITANS LECTURE
BINGER SCREEN INTERNATIONAL INTERVIEW • INDIVIDUAL MEETINGS

I N M E M O R I A M

Prof. dr. Jan Marie Lambert Peters

Herinneringen aan de founding father van een Nederlandse filmopleiding

Prof. dr. Peters 1920-2008

door Hans Hylkema

Daar zit je dan 's morgens om half tien in het Oostindisch Huis in de Oude Hoogstraat. Nog geen achttien jaar oud, hbs-b net achter de rug, niet wetend wat je in godsnaam moet doen. Reizen, werken, studeren? Fotografie als hobby. In een onbewaakt ogenblik het aanmeldingsformulier voor de dan net vijf jaar bestaande Filmacademie ondertekend. Tot je eigen verrassing en tot verdriet van de ouders uitgenodigd om het toelatingsexamen te doen. Godsamme: ik weet helemaal niks van film. Nog nooit echte filmkunst gezien. De Slegte biedt uitkomst: voor een paar gulden de boekjes van Emile Brumsteede en Fritz Kempe over film aange-

schafft. Gespannen aan tafeltjes (met z'n vijftigen geloof ik) in afwachting op wat komen gaat. We zullen verwelkomd worden door de directeur. Dat hij dr. J.M.L. Peters heet (initialen, die een katholieke afkomst verraadden) weet ik uit een brochure. Maar iemand met een doctorstitel: kan die wel iets van film weten? Dat de persoon in kwestie die doctorstitel had verworven met een proefschrift over de taal van de film, met als subtitel *een linguïstisch-psychologisch onderzoek naar de aard en betekenis van het expressiemiddel film* wist bijna niemand. De deur ging open en mijn mond ook: van verbazing. Daar schreed met een soepel elegante tred een rijzige, slanke man, gekleed in een onberispelijk zittend grijs kostuum en dito stropdas voor het schoolbord in



Foto: NFTA

het klaslokaal langs. Ook op zijn keurige kapsel met behoorlijk grijs aan de slapen (hij was toen 43) was niets aan te merken. Zo zouden wij, studenten aan de Filmacademie hem nog vaak zien. Met een map onder arm de klas betredend en een begrip op het bord schrijvend. Moest deze man kunstenaars opleiden? Of ambachtslieden (die discussie is geloof ik nog steeds niet ver-stomd). Vriendelijk, maar gedistantieerd en af en toe pissig uit z'n slof schietend, zijn studenten nooit bij hun voornaam noemend, zo heb ik hem de volgende twee jaar leren kennen. Een echte leraar, die helder kon uitleggen hoe film in elkaar stak, maar die ook nooit naliet ons te waarschuwen voor de andere kant van dit ogenschijnlijk glamoureuze vak: de moeizame wijze, waarop je aan de bak moest komen. Filmdramaturgie, filmanalyse en filmesthetiek, dat waren de vakken die hij doceerde. Hoe kun je veel van iemand leren zonder dat er sprake is van een verhouding meester-gezel? In de eerste plaats door zijn enthousiasmerende inzet. De man had een passie voor film, die je kon waarnemen achter zijn façade van distantie.

Die passie had vooral betrekking op de Angelsaksische traditie. Een van zijn meest favoriete films was David Leans *Brief encounter*, waar hij verschillende lessen aan ophing. Hij leerde betekenis en symboliek te verbinden aan camerastandpunten, lensgebruik, mise-en-scène, gebaseerd op klassieke filmwetten. En dat alles aan de hand van tekeningen, plattegronden met camerastandpunten en foto's van sleutelshots uit een bepaalde scène. De structuur van een filmverhaal in zijn lessen dramaturgie deed hij uit de doeken met stepoutline-achtige schema's nadat de films integraal in de projectiezaal door conciërge Bunjes vertoond waren. Eenrichtingsverkeer konden zijn lessen natuurlijk niet blijven: je moest ook zelf aan de slag. Werkstukken maken, tentamens doen en daarvoor gaf hij opdrachten: ik herinner me *Man on a tightrope* (Elia Kazan) uitgeplozen te hebben op macro en microniveau. En voor dat laatste werd een 16 mm-kopie uit het archief van het aan de academie gelieerde Nederlands Film Insti-

tuut gehaald, die je op een montagetafel inlegde. En dan maar fotootjes maken van de shots en de beeldovergangen. Ingeplakt in het werkstuk kon je dan met bijbehorende tekst blijk geven of je iets van Peters lessen had opgestoken. Terwijl we destijds wel eens de pest hadden aan deze nauwgezette werkwijze, geloof ik, dat ik behalve technische camerakennis (studierichting: camera en montage) op inhoudelijk niveau het meest aan de onvolprezen lessen van Peters heb gehad. Maar in die jaren begon zich ook Jean-Luc Godard steeds meer te manifesteren en die gooide natuurlijk roet in het eten van de dr. J.M.L. Peters-principes. Niks gedegen decoupage meer: een springertje meer of minder mocht de pret niet drukken. Hoewel Peters passie voor filmkunst groot genoeg was om dit niet bij voorbaat te veroordelen, had hij het er zichtbaar moeilijk mee.

Het groepje rebellen in de klas, aangemoedigd door de frisse *Nouvelle Vague*-wind, begon de stem steeds luider te verheffen. Terwijl Peters zelf aanvankelijk ironisch glimlachend riep: "daar heeft meneer Godard natuurlijk geen boodschap aan, die doet dat op z'n eigen manier", nam de opstand van de Godardadepten steeds heftiger vormen aan. Men begon openlijk Peters theorieën ter discussie te stellen en daarna te verwerpen. En toen werd de sfeer wel eens grimmig. Voor het eerst werd hij echt kwaad en stuurde iemand de klas uit. Niet vanwege het verschil in opvatting maar vanwege de onbeschofte wijze, waarop hij, de gentleman, in zijn ogen tegemoet getreden werd. De Nederlandse Filmacademie in de jaren zestig was vooral Peters' school. Op geen ander moment kwam dat voor mij zo tot uiting als tijdens het meerdaagse bezoek waarmee Joris Ivens - voor het eerst na zijn verbanning weer in Nederland - in februari 1964 de school vereerde. 'Joris', sprak hij op amicale wijze en met enorme trots, 'we zijn ontzettend blij je in ons midden te hebben.' Professor doctor Jan Marie Lambert Peters is sinds 13 juli 2008 niet meer in ons midden. Laten ze op het Markenplein maar een standbeeld voor hem neerzetten of die straat naar hem omdopen. Hij verdient het.

COLOFON

Redactie

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

Medewerkers aan dit nummer

Marjolein Bierens, Stienette Bosklopper, Colette Bothof, Willem Capteyn, Carolien Croon, Jonathan Herman, Mr P. Katz, Petra Lataster-Czisch, Ger Poppelaars, Marion Slewe

Vormgeving

Atelier van GOG, Amsterdam

Kopij

Insenden voor 15 oktober, bij voorkeur per email naar gazet@directorsguild.nl

Bureau DDG/redactieadres

Rokin 91
1012 KL Amsterdam
tel.: 020 6842807
fax: 020 6885299

e-mail: info@directorsguild.nl
www.directorsguild.nl

Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd 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 lucht trilt, het water glinstert



Foto: Pieter van Huystee Film

door Petra Lataster-Czisch

Tijdens de opening van een tentoonstelling met werk van Ger Lataster in het Stedelijk Museum was Johan van der Keuken er ook. Hij bewonderde een schilderij met een verpletterende, fel glimmende waterval en we hadden het over de betekenis van water als metafoor voor de vergankelijkheid, voor de veranderlijkheid van het

leven, voor het anders-zijn van steeds hetzelfde. Hij zei dat hij het geweldig vond om water te filmen en dat hij zich een documentaire zonder water bijna niet voor kon stellen. Jaren later, bij de première van Johans cinematografisch testament, *De grote vakantie*, waren zijn liefdesverklaringen aan het water er weer. In deze documentaire vertelt Johan dat hij door een verwoestende ziekte

ten dode is opgeschreven. En omdat het scheppen van kunst zijn manier is om te leven en te overleven besluit hij om samen met zijn vrouw Nosh een laatste keer op reis te gaan en zijn indrukken en gedachten in een documentair essay te vatten. Aan het einde van de documentaire laat Johan zijn geliefden, zijn vrouw Nosh, zijn zoons en vrienden, bij een vrolijk etentje in de tuin van zijn huis zien en dan komt er een watersequentie. Ze is een voorbeeld voor polyfonie in de filmkunst en hoort volgens mij tot de mooiste scènes uit de filmgeschiedenis. Men ziet traag vloeiende beelden van dikbuikige schepen op een rivier in prachtig zomers licht. De lucht trilt, het water glinstert. Bijna onmerkbaar worden de shots onscherp. Het water wordt een vaag glimmende, abstracte vorm. Dan worden de beelden weer scherper. De avond breekt aan, het daglicht maakt plaats voor zwart-wit, 'de kleur van het verleden'. Opnieuw worden de shots zeer onscherp. Het leven aan de rivier glijdt voort...

Het geluid van deze sequentie volgt een eigen logica. Men hoort de boten op de rivier. Ab Baars speelt op de saxofoon een melancholieke melodie. Zij gaat over in onvoorspelbare, rochelend klinkende tonen die aan moeizame ademhalingen herinneren. Een geluid dat op een wind of het suizen in de

oren lijkt komt op en verdwijnt. In steeds langer wordende intervallen maakt het saxofoon geluiden die op sloopstoeters lijken. Aan het einde van de scène hoort men helemaal niets meer. De zwart-wit geworden shots, het leven dat verleden geworden is, glijdt onscherp en stom langs de camera.

Wie ooit naast een stervende gewaakt heeft weet dat de lichaamsfuncties meestal niet ineens hun dienst opgeven maar in steeds zwakkere, onregelmatiger wordende cycli 'uitfaden'. De eindsequentie van *De grote vakantie* roept deze ervaring in ons op. We zien beelden van een rivier tijdens het aanbreken van de avond maar we weten dat Johan zijn eigen sterven beschrijft. En deze beschrijving is een wonderschoon, diepzinnig en geheimzinnig cadeau van een groot kunstenaar aan zijn publiek.

