

DDG gazet

2005
Nummer 4



Redactioneel 2-3
Een Indiaas
sprookje 4-5
Producent Frank
van den Engel 6-9



Portfolio
websites 10-11
Syd Field in
Warschau 12-13

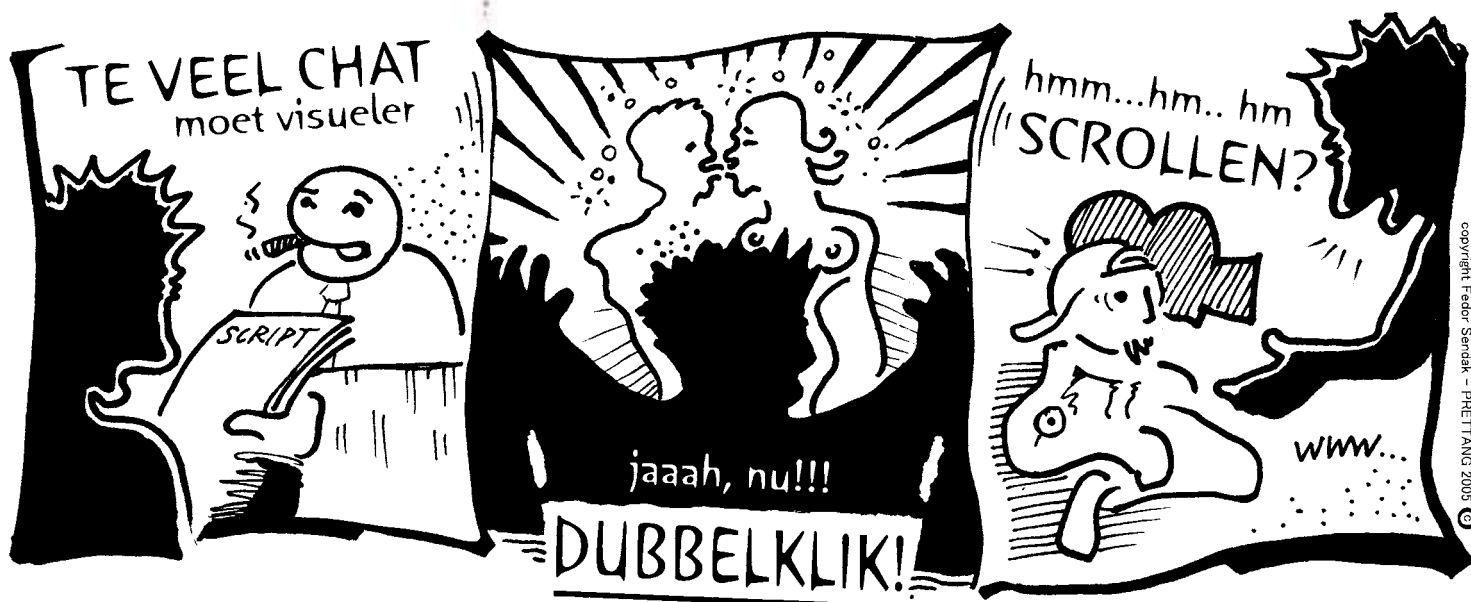


Oktobermanifest 14
Solidariteitsfonds
voor filmmakers 15
Vis met Clemens
Klopfenstein 16-19



WWW.REGISSEUR.NL

Regisseurs op het net



'Heb jij geen website?' vroeg iemand me laatst. 'Moet je toch eens over denken.' Waarna ik me ging afvragen of de zichzelf respecterende freelancer nog zonder een website kan. En als je je inderdaad een plaats moet veroveren op het wereldwijde web, hoe moet je website er dan uitzien, hoe moet het in elkaar zitten?

door Hans Hylkema

Iedereen die op het net surft en sites bezoekt, ervaart welke grote verschillen er zijn. Uitermate efficiënte, handige en snelwerkende sites tegenover trage, ingewikkelde, onoverzichtelijke doolhoven. Waar ligt dat aan? Ik pleegde eerst een vergelijkend warenonderzoek. Een surftocht langs een aantal websites van organisaties die nog al eens door vakgenoten geraadpleegd worden.

www.stimuleringsfonds.nl

Zoals veel websites ook hier een 'over-

bodige' eerste homepage, waarna toch weer doorgeklikt moet worden. Als je "subsidie-aanvragen" aanklikt verschijnt een soort ruitjespuzzel, waar letters doorheen scrollen, die samen de woorden "toekenning", dan wel "handleiding" vormen. Voor je dat in de gaten hebt, zijn die letters al een keer of drie doorgerold. Bij "drama" regionale omroep kan er zonder toelichting helemaal niks opgevraagd worden. Bestaat die vorm niet voor regio-tv? Is daar geen handleiding voor? Het credo waarom simpel als het ook ingewikkeld kan, lijkt op deze site van toepassing.

www.filmfund.nl

Dat kan wel gezegd worden van de Filmfonds-site. De links naar de verschillende subinfo-pagina's zijn duidelijk en meteen zichtbaar op de homepage. Er is heldere informatie over alle categorieën, aanvraagprocedures, hoogtes van toe te kennen subsidies, etc. die snel op je scherm staat.

www.netwerkscenario.nl

Redelijk overzichtelijk en handig als je snel iets te weten wil komen.

www.nbf.nl

Je moet teveel naar boven en beneden scrollen om het overzicht te hebben. En de fotopagina's bijvoorbeeld (foto's van de diverse nieuwjaarsrecepties) hebben geen knop om snel terug

te keren naar de homepage. Dat is onhandig.

www.rffrotterdam.nl

Homepage die eindeloos lang doorgescrolled moet worden. Feitje na feitje, maar geen enkele verwijzing naar waar je door moet voor bijvoorbeeld een aanvraag, wat, wanneer en hoe. "Lees verder..." staat ergens, maar dat gaat over in een pdf-bestand dat geladen moet worden. Moet ik dan bij "centrale filmplanning" zijn? Nee, dat is een invulformulier voor producties die in Rotterdam draaien. Conclusie: een rommeltje.

www.afk.nl

De site van het Amsterdams Fonds voor de Kunst is het meest simpel in het hele rijtje, maar zeer doeltreffend in z'n eenvoud. Toch een minpunt: bij de info over de staf ontbreekt wie je voor verschillende kunstdisciplines moet hebben.

www.beeldengeluid.nl

De hele inventaris staat in de catalogus, voor research is makkelijk te zoeken op allerlei trefwoorden. De site staat alleen vol met aantrekkelijke items voor de leek, dus niet specifiek gericht op vakgebruik. Toch is alles er te vinden en je kunt doorlinken naar de klantenservice.

www.filmbelangen.nl

Veel afbeeldingen maken de homepage nogal onrustig. Zeker met veel verschillende typografieën. Dat geldt voor websites in het algemeen. Verder geeft de

website adequate informatie, maar het is even bezinnen om je weg te vinden.

www.filmstart.nl

Deze site mag niet ontbreken in je favorieten. Een volle homepage waarop alles in filmland bijna volledig in kaart is gebracht en waarin je vrij makkelijk de weg vindt. Misschien wel erg vol.

www.directorsguild.nl

Met het risico van chauvinisme te worden beticht: onze eigen website scoort behoorlijk hoog in efficiëntie en helderheid. De driekolommen-formule op de homepage functioneert voortreffelijk. In één blik zie je waar je wezen moet. Eenvoudig, zonder plaatjes weliswaar, maar doeltreffend.

Een site bouwen

Het ligt voor de hand om vanwege de laatste beoordeling eens te gaan praten met de ontwerper van onze eigen website, Vincent Fenger, om enkele criteria te vergaren waaraan een goeie website moet voldoen. Fenger vergelijkt websites van regisseurs met portfolio's van fotografen en ontwerpers (waarvan websites functies hebben overgenomen): een map waarmee men zich presenteert.

Heb je besloten, zegt Fenger, dat je een website wilt, dan moet je kiezen of je er zelf een wilt maken of het geheel wil uitbesteden. Realiseer je wel, waarschuwt hij, dat je een publiek toegankelijk medium creëert en je dus goed moet weten welke informatie je wel of niet zinig vindt en of je wel zit te wachten op

mensen, die op allerlei manieren reageren op je website.

In het eerste geval geef je dan een paar honderd euro uit aan een cursus en de benodigde software zoals Dreamweaver. Resterende kosten: huur van de domeinnaam (± €20 per jaar) en de huur van schijfruimte op een server bij een zogeheten webhost. Dit zijn bedrijfjes waar je voor een paar euro per maand al terecht kunt. Er bestaat een website, waarop deze webhost-bedrijven met elkaar vergeleken worden wat betreft prijs, ondersteuning en service. Het hangt onder andere af van het aantal te verwachten bezoekers aan je website aan welke technische specificatie de host moet voldoen. Ook als je besluit het bouwen van je website uit te besteden aan een gespecialiseerd bedrijf (zie Gouden Gids) – want de buurjongen, die het voor een tiende van de prijs kan laten we even buiten beschouwing – dan adviseert Fenger in ieder geval een programmaatje op de computer te

Misschien ga ik een website beginnen als ik ooit een Bed & Breakfast open

installeren, waarmee je zelf in ieder geval je website kunt onderhouden.

Hoe simpel of gelaagd je de website ook wil laten zijn, de criteria voor een goede website zijn duidelijkheid, directheid, een goede navigatie (user interface) en een consistente structuur, waarbij de hoofdlijnen duidelijk zijn en de zijlijnen

REDACTIONEEL

Knaljaar

De Nederlandse film- en televisiewereld wist het zweet van het voorhoofd. 2005 was een heftig jaar.

Voor de politieke perikelen rond de Publieke Omroep hielden vele gemoederen bezig. Er werden lobbies opgezet, er werd actie gevoerd op het Binnenhof, op de TV zelf en

vooral ook veel woede gegeven-tileerd en druk gediscussieerd in vele wandelgangen. De storm lijkt geluwd, maar er is eigenlijk nog weinig duidelijk over de toekomst van het Nederlandse publieke bestel. Er kan misschien geld bij ter compensatie voor teruglopende STER-inkomsten, en misschien gaat de STER wel helemaal verdwijnen. Maar

de voortdurende onzekerheid in Hilversum levert hoe dan ook een situatie op die geen enkele regisseur vertrouwen voor de toekomst inboezemt. Maar het lijkt erop – gezien sommige borgesprekken tijdens het IDFA – dat iedereen ook gewoon doorploetert. Er draaiden vier Nederlandse documentaires in de IDFA-hoofdcompetitie, Alex van

Warmerdam zit middenin de draaiperiode voor zijn nieuwe film *Ober*, de postbussen voor de NPS Kort!-competitie en de EPTAS zullen binnenkort propvol raken met scenario's, en Mart Dominicus neemt weliswaar afscheid als Artistiek Adviseur, maar zal nog zo'n slordige 80 projecten blijven begeleiden in hun ontwikkeling. Bij de intendant is de



consequent op dezelfde manier betreden worden.

De website-bouwer laat zich brieven door de opdrachtgever: wat moet er verteld worden, wat moet er getoond worden en in welke samenhang. Dat betekent dat een goeie websitebouwer een visie heeft op lay-out en tekst, en dat hij sturend optreedt.

De fases van de bouw kunnen als volgt omschreven worden:

inventarisatie van het aanwezige materiaal; structuur bepalen van de website, d.w.z. inhoud, breedte, hoeveelheid pagina's, etc. Een schets van de website op papier; ontwerpfase : de bouwer kan al iets laten zien.

Implementatie: uitdiepen en afronden.

Wat het kost

Hoewel hij voorstander is van soberheid, hoe minder hoe beter, zo min mogelijk toeters en bellen, ligt het volgens Fenger voor de hand, dat regisseurs bijvoorbeeld hun showreel via quicktime deel willen laten uitmaken van de website. Het probleem is meestal, dat je die dan op 2x postzegelformaat kan bekijken. Groter formaat is wenselijk, maar dat vereist zowel van de kant van de website-bezoeker als van de kant van de aanbieder ruimere computertechnische faciliteiten. Als een website

traag navigeert, is dat vooral te wijten aan het gebrek aan slimheid van de bouwer. Je moet wel weten hoe je bijvoorbeeld foto's op de juiste manier moet comprimeren zonder dat ze lelijk worden en hoe je een flash-site (met bewegende componenten) in elkaar zet.

Blijft over een indicatie van hoeveel een site kost. En dat hangt samen met de omvang van de site en wie hem maakt. Tussen € 150 en € 2000 liggen de marges. Een voorbeeld van een offerte zou kunnen zijn: € 500,- voor de vormgeving € 300,- voor de navigatie tussen de 60 en 80 euro per pagina.

Een website van 12 pagina's komt dan op ongeveer € 1500.

Zoals elke vormgever een eigen stijl heeft kun je die ook bij diverse websites onderscheiden, dus zegt Fenger: kijk wat je een mooie site vindt en informeer hoe de samenwerking met en de nazorg van de bouwer is geweest.

Voor wie mocht denken, dat dit gedeelte van het artikel verkapte reclame voor de geciteerde websitebouwer is: Vincent Fenger is gestopt met het bouwen van websites.

Gelukkig

Tot slot leverde de nieuwsgierigheid naar hoe collega's erover denken een drietal

verrassende reacties op. Als dit representatief is, zitten regisseurs niet te springen om een eigen website.

Ben Sombogaart: 'Ik heb geen website. Willen mensen wat over mij en m'n werk weten dan kunnen ze o.a. op de DDG-site kijken. Mijn contacten met opdrachtgevers, producenten etc. verlopen op het direct persoonlijke vlak. Misschien ga ik een website beginnen als ik ooit een Bed & Breakfast open.'

Heddy Honigmann: 'Ik heb geen eigen website. Ik heb die niet omdat het geld kost en kennis behoeft om het te maken (denk ik). En ja, ik zou hem willen hebben, in het Engels en Nederlands. Je kunt een beter idee geven aan mogelijke financiers/festivals, etc van je werk en de site zelf bijhouden, wat een producent niet zo goed doet.'

Mijke de Jong: 'Ik heb geen eigen website. Tja, waarom niet? Waarom wel? Ik heb nu al het gevoel dat ik beschik over teveel moderne communicatiemiddelen. Ik heb hem (mijn eigen site) nooit gemist en ik denk niet dat ik gelukkiger zou zijn als ik er een had. En daar gaat het in het leven toch om, dat we gelukkig zijn.'

Zie ook pagina 10 en 11

situatie niet veel anders. Ook voor de DDG was het zwoegen en zweten in 2005. We kregen een onbedoeld, maar onverkwikkelijk dispuut met het Filmfonds, wat uiteindelijk leidde tot het vertrek van Rudolf van den Berg als bestuursvoorzitter. De verhouding met het fonds werd weliswaar vlot getrokken, maar Rudolf zijn we helaas kwijt-

geraakt. Ook onze kersverse directeur Piet Barendse zagen we dit jaar (te vroeg) vertrekken en het bestuur bezint zich nog over hoe de vacature in te vullen. Met de komst van Ineke Houtman en Norbert ter Hall zijn we als bestuur echter weer op volle sterkte. Een van de meest bijzondere DDG-activiteiten van 2005 was toch wel de Pressiegroep

Auteursfilm (PAf!). Niet alleen organiseerden we tijdens het Nederlands Filmfestival een zeer geslaagd seminar, waarbij we onze ideeën over hebben kunnen brengen aan collega's, pers en politiek, maar ook de uitstekende samenwerking met de NVS stemt hoopvol voor de toekomst. De mythe dat regisseurs en producenten vanzelfsprekende

vijanden zijn, lijkt eindelijk doorbroken. En ook al zullen er altijd meningsverschillen blijven bestaan, het ziet er naar uit dat dat niet meer per definitie tot loopgravenoorlogen of rechtszaken zal leiden.

Het DDG-bestuur en de Gazetredactie wenst u een meer dan voorspoedig 2006.

Patrick Minks

EEN INDIAAS SPROOKJE

Wonder



Foto: De Produktie

Films zijn niet alleen verhalen op zichzelf, maar soms genereert het maken ervan weer nieuwe verhalen. Erik van Zuylen werd bij het maken van *Het mysterie van de Sardine* onverwacht geconfronteerd met 'Indiase toestanden'.

door Erik van Zuylen

Angelique de Bruijne speelt in *Het Mysterie van de Sardine* de rol van Prudence, een vrouw die diverse keren op wonderbare wijze aan de hoofdpersoon verschijnt en de moeder is van een kind dat in zee ondergaat. De film is in het begin van de zomer van 2004 opgenomen, veel scènes speelden zich af aan het strand. Vaak was het regenachtig of bewolkt, maar ook als de zon scheen was het koud en altijd stond er een stevige wind. In een nachtelijke scène duikt

Prudence op uit zee. De set was ingericht op een lange steiger in Hoek van Holland. Het was bitter koud. Angelique stond te klappertanden in haar badpak, ze werd vlak voor de opname nog extra natgespoten met een plantenspuit, terwijl de crew gehuld in waterdichte jassen en zeiljoppers om haar heen stond. Pas bij het toverwoord 'actie!' hield haar klappertanden op en zei ze haar zinnen met haar Zeeuwse, licht slepende intonatie.

Indiase prins

Angelique was overgekomen uit India

om de rol te spelen. Ze vertelde over de Indiase prins met wie ze nu haar leven deelt. Ze woont in Bikaner, een stad die grenst aan de grote Thar woestijn, in een paleis dat al generaties lang in het bezit is van de prinselijke familie. Het paleis is verbouwd tot een hotel. De prins werkt er als manager en Angelique werkt mee. Tijdens de geluidsmontage bleek dat de strandscènes moesten worden nagesynchroniseerd, in de dialogen overheerste de ruis van zee en wind. Ik wilde Angelique graag weerzien in de studio, maar haar prins liet haar dit keer niet gaan. Tijdens onze winter is het noorden van India aangenaam koel en droog, aantrekkelijk voor toeristen. Ze kon in het hotel niet worden gemist. Mijn voorstel

om daarheen te gaan met een geluidsman werd door de producent afgewezen. Besloten werd om beeld en geluid van de betreffende scènes in diverse formaten op diverse dragers te zetten en op te sturen per koerier, via New Delhi. Angelique zou in Bikaner een geluidsstudio zoeken en een geluidsman en daar haar zinnen zeggen.

Daarna hoorde ik een tijd niets, intussen ging de rest van de geluidsafwerking gewoon door. Nu en dan vroeg ik de geluidseditor, Jan Willem van der Brink, hoe het ermee stond. Het bleek dat het materiaal zich ergens in het douanedept van het vliegveld van New Delhi bevond en niet verder kwam. Er was een fout gemaakt door de transporteur, iets met papieren en formulieren. Iets met geld dat betaald moest worden, verschuldigde BTW: een bedrag van nog geen euro.

MP3

Er zijn acteurs die plezier in nasynchronisatie hebben, andere worden er kriegelig en rebels van. Ik kan beide opvattingen navoelen, ik deel lief en leed, ik zie het als een corvee dat moet gebeuren. Alle overige dialogen waren al klaar toen het materiaal eindelijk na 4 weken in Bikaner aankwam. Angelique vond een geluidsman en een studio. De mixage kwam in zicht, het was te riskant om de met haar opgenomen dialogen weer via New Delhi terug te sturen. Hoe dan wel?

Het ging per e-mail. De Indiase geluidsman heeft na de opnames lange avonden in een internetcafé doorgebracht en alle zinnestukjes stuk voor stuk, als afzonderlijke MP3-bestanden verstuurd.

Het was wonderbaarlijk hoe perfect ze klopten: de synchroniteit, de intonatie. Moeiteloos sloten de dialogen in elkaar: 'u bent mijn reddende engel' van Victor Löw en dan Angelique's: 'nee, nee u heeft mij gered'. Alleen hoorde je nu en dan op de achtergrond de geluiden van een Indiase markt, verkeer, een blaffende hond. Nu niet meer, hond en verkeer en markt zijn verdwenen in het geruis en gekabbel van de nieuwe zee-atmosfeer. Kosten nasynchroniseren India:

2 dagen geluidsstudio € 21,15; belasting voor het toegestuurde pakketje € 10,74; taxi's van en naar de studio € 10,57;

2 recordable cd's voor de opnamen € 6,34; verzenden van de geluidsfiles via e-mail € 2,11; 35 sms-jes naar Jan Willem van der Brink à 0,45 eurocent per sms € 15,75; totaal € 61,15.

Angelique kon niet bij de première zijn op het International Film Festival Rotterdam. We hebben haar twee affiches van de film gestuurd en twee DVD's, waarvan een met Engelse ondertiteling.

Een 'mooi' einde

Ik zag het zo voor me: Angelique laat haar prins de film zien. Na een drukke werkdag zakken ze onderuit op een sofa van geborduurd kamelenleer. Hij hoort haar spreken in een taal die hij niet begrijpt, maar haar stem betovert hem. Hij vindt haar mooier dan alle filmsterren uit Bombay. 'Had je het niet koud?', vraagt hij haar. En zij zegt: 'Alleen als ik moest wachten. Als je speelt, dan niet, dan vergeet je de kou.'

Het liep anders. Het postpakket werd opengemaakt op het douaneterrein van New Delhi. De affiches zijn weer ingepakt en doorgestuurd. De DVD's zijn verdwenen. Angelique heeft een van de affiches laten inlijsten. Naar het lot van de DVD's kan ik alleen maar gissen. Zijn ze achtergehouden voor nader onderzoek? Om na te gaan of de film geen obscene scènes bevat die inbeslagname rechtvaardigt? Zijn ze gestolen door een filmliefhebber voor een eigen verzameling? Of gaat het

om een ambtenaar die verslaafd is aan hanengevechten en gokschulden moet afbetalen? Ik zie het zo voor me: Zijn familie wordt bedreigd als hij niet levert. Een tussenpersoon voorziet de handelaar die illegale DVD's op de markt brengt, telkens van nieuwe titels: 'Kijk deze is interessant: *Het Mysterie van de Sardine*'. Er wordt een eerste oplage van 10.000 DVD's geperst. Na de zwarte markten in Sjanghai en Singapore en Sydney volgt Europa, in de eerste plaats Londen. Mensensmokkelaars zetten

Mensensmokkelaars zetten Chinese gelukzoekers in om de DVD's aan de man te brengen

Chinese gelukzoekers in om de DVD's aan de man te brengen. Vanuit Hoek van Holland, op de veerboot naar Harwich, worden de straatverkopers verscheept. Ze weten niet dat de boot langs de steiger vaart waar Angelique haar zinnen uitsprak: 'nee, nee, u heeft mij gered!' Want ze houden zich verborgen in een koelwagen met bevroren vis. Zodra ze aankomen in Londen moeten ze hun reis afbetalen. Het kost ze tien jaar, tien jaar lang zijn ze afhankelijk van de aantrekkelijkheid van de titels die ze in hun tassen meezeulen.



Angelique de Bruijne in *Het mysterie van de sardine*

DE SAMENWERKING

PRODUCENT FRANK VAN DEN ENGEL

Over & weer



In *De Samenwerking* komen filmprofessionals aan het woord over de finesses van hun discipline en hun kijk op en verhouding met de regisseur. In deze aflevering producent Frank van den Engel.

door Hans Hylkema

Producenten die zelf soms een film regiseren en daardoor meer inzicht hebben in het regievak zijn schaars. Frank van den Engel van Zeppers Film & TV is er zo een. Toen hij dertien jaar geleden besloot producent van documentaire films te worden, had hij al een carrière achter de rug bij uitgeverij Strengholt. Hij gaf er weliswaar leiding aan twintig man personeel, maar dacht toch: 'Ik vind er niks aan, laat ik in godsnaam iets gaan doen wat ik leuk vind.' Omdat Strengholt een av-afdeling had met een videolabel leerde hij mensen uit het film- en televisievak kennen met wie hij ging brainstormen over mooie ideeën voor films. Zo ontstond eerst productiemaatschappij Zappers en later Zeppers Film & TV.

De ideeën

'In het begin heb ik veel sportfilms gedaan met regisseurs van Studio Sport, vaak over de achterkant van de sportwereld. Een film over Dennis Bergkamp bijvoorbeeld en een film over Koss en Veldkamp. Daarna volgden een film van Mart Dominicus over de commercialisering van het voetbal en een film van Jan Eilander over Jari Litmanen. Samen

met Jan Eilander heb ik vervolgens een serie documentaires gemaakt onder de titel *Classic Albums* over een aantal Nederpopalbums uit de jaren zestig en zeventig. Regisseurs van deze films kwamen vervolgens met eigen ideeën en zo verbreedden de thema's vanzelf. De laat-

Ik wil niet alleen maar van achter mijn bureau de kloteklusjes opknappen

ste jaren heeft er wel een verschuiving plaatsgevonden: in de eerste jaren nam ik zelf meer het initiatief en dan zocht ik een regisseur bij het onderwerp.' 'Toen kwam *Hazes, zij gelooft in mij*. Ineens werd ik door iedereen uit de showbusiness gebeld of ik geen film over deze of gene artiest wilde maken. Ik heb toen de boot bewust afgehouden, hoezeer ik ook van muziek hou. Over die film valt overigens wel iets te vertellen wat betreft samenwerking tussen producent en regisseur. Het idee ontstond tijdens een bespreking die Jan Eilander en ik hadden met Carel Kuyl. Jan en ik bedachten ter plekke om hem met z'n tweeën te gaan maken. Het plan werd door Jan geschre-

ven en ingediend bij de fondsen. Pas later werd John Appel erbij gevraagd omdat Jan en ik er qua tijd en taakverdeling niet uitkwamen. De problemen met John Appel zijn pas ontstaan na het winnen van de Joris Ivens Award. We hadden geen opbrengstverdeling afgesproken omdat hij er pas in een later stadium bij betrokken raakte. We zijn er daarna niet meer uitgekomen, wat ik achteraf heel vervelend vind, want ik ben ervan overtuigd dat je helder en genereus met elkaar moet omgaan. Maar we bleven toen allebei teveel op onze principes staan. Ik hanteer nu al jaren een 50/50-verdeling bij redden. Aanvankelijk leverde dat aange-naam verraste reacties op bij regisseurs, maar nu lijkt het erop alsof dat algemeen ingang gevonden heeft.'

'Eigenlijk is iedere samenwerking met een regisseur weer anders en bij ieder project is het een beladen relatie in de zin dat je toch met z'n tweeën een enorme reis aangaat. Intensief of minder intensief, je moet elkaar de ruimte laten om zoveel mogelijk uit een project te halen. Ik wil ook niet als producent alleen maar van achter mijn bureau de kloteklusjes opknappen. Wat dat betreft is er trouwens een enorm verschil tussen debutanten en routiniers. Ik doe nogal wat projecten die uit de IDFA-workshop komen. Dan is de begeleiding heel intensief, een hechte inhoudelijke samenwerking. Tot zelfs aan het begin van iedere draaidag bespreken

wat we die dag gaan doen. Wat wel draaien, wat niet. En in de montage wel tien keer komen kijken en praten. Anderzijds zijn er ook regisseurs die een producent inschakelen omdat er dingen geregeld moeten worden en die geen behoefte hebben aan inhoudelijke bemoeienis. Het ligt aan de regisseur of ik dat frustrerend vind, soms weet je van tevoren wat je van elkaar te verwachten hebt, een andere keer wordt het in de loop van het proces duidelijk. Maar idealiter zou tevoren duidelijk moeten zijn wat je van elkaar verwacht.'

Het budget

'Ik zeg niet snel nee bij overschrijding van budgetposten als het in het belang van de film is. Tenslotte kom je vooral bij grotere films onverwachte dingen tegen, ook omdat de ambities hoger liggen. Maar de flexibiliteit binnen je budget is

dan ook groter. *Dans Grozny dans* van Jos de Putter ging bijvoorbeeld over budget, maar omwille van de film moet je vrij kunnen gaan. Ik hang daarbij niet aan de letters van het contract. Mijn ervaring is dat regisseurs ook niet onredelijk zijn en weten hoever ze kunnen gaan. Het is ook voor hen een beroepseer om binnen het budget de film te realiseren. Wel moet ik soms roepen: je kan dat wel doen, maar realiseer je dat je dan ergens anders op moet inleveren. Ik wijs op de keuzes die gemaakt moeten worden.'

'Bij het maken van het budget ga ik af op de gegevens, die de regisseur mij verschaft: hoeveel draaidagen, hoe lang wordt de montageperiode, wat zijn de locaties, etc. Op basis daarvan rolt er een eerste begroting uit, waar ik de regisseur naar laat kijken. Honoraria worden vervolgens vastgesteld, productie-afdelingen van de omroepen buigen zich er over, er

wordt wat aangepast en dan is daar de begroting. En dan is het verrassend om te zien hoezeer die op de eerste versie lijkt. Je komt voor producties die in Nederland spelen vaak op hetzelfde bedrag uit. Ook bij langere documentaires met buitenlandse reizen, dus in die zin bestaat er routine en standaardisering.'

Eigen positie

'Het is me nog nooit overkomen dat meningsverschillen op scherp werden gesteld. Iedere film wijkt af van wat er in het plan staat, dat is inherent aan het genre. Ik heb altijd kunnen uitleggen waarom keuzes gemaakt zijn en dat is altijd geaccepteerd. Ik zal nooit principieel de kant van de een of de ander kiezen, maar mijn eigen positie bepalen. Als ik bijvoorbeeld voor de kant van een omroep zou kiezen versus de regisseur, dan moet er in een eerder stadium al iets tussen de



Foto: Zeppers Film & TV

regisseur en mij gebeurd zijn, anders zou ik nooit de tegengestelde kant gekozen hebben. Ik kan me niet voorstellen dat het me zou gebeuren, ook omdat ik vind dat de eindredacteuren met wie ik werk een grote mate van flexibiliteit tonen. Die krijgen toch vaak iets anders te zien dan ze eerder voorgespiegeld is, maar ze weten vanuit de praktijk hoe zoiets werkt.'

Continuïteit

'Ik kan natuurlijk niet alles wat we maken even interessant vinden, maar als we het eenmaal gaan maken, ligt

Na Hazes werd ik door de showbusiness gebeld of ik geen film over deze of gene artiest wilde maken

mijn hart erin, want je wilt een zo mooi mogelijke film maken. *Dans Grozny dans* heb ik omarmd. Niet alleen vanwege het resultaat, maar ook door het hele proces eromheen. Dat was erg emotioneel. Die bus met Tsjetsjeense kinderen die hierheen kwam, terwijl in die tijd ook mijn eerste kind geboren werd; dan gebeurt er veel en dan maak je toch een stap extra: voor die kinderen en voor die film. *Alias Kurban Said*, de film die Jos de Putter daarna heeft gemaakt, staat iets verder van me af. Maar hij wilde die film maken, had er goed over nagedacht, het voorstel was goed, dus wilde ik hem helpen de film te maken zoals die hem voor ogen stond.'

'Zelf hecht ik aan continuïteit in samen-

werking. Als je veel tijd in projecten stopt, dan vind ik het prettig als er een soort loyaliteit uit voortvloeit. Maar die duurt helaas niet altijd langer dan een paar films. En sommige makers willen de vrijheid hebben om hun plannen bij verschillende producenten onder te brengen. Dat weerhoudt me er niet van om ja te zeggen als ze met een goed plan weer bij mij komen.'

'Bij mensen met wie ik niet eerder gewerkt hebt, maak ik natuurlijk een selectie, waarbij ik wel eens zeg: "ik zou ervan afzien, want het voorstel is niet goed genoeg. Doorzetten? Prima, maar dan niet met mij". De gesprekken met mensen die hier hun tweede film willen maken, zijn vaak interessant. Die debuutfilm waar ze lang mee hebben rondgelopen, is af en twee maanden na de première denkt men: nu wil ik door, wat nu? Tijdens het maken van hun debuutfilm hebben ze geen ruimte gehad om na te denken over een volgende. Vervolgens komen ze met tien krantenknipsels bij me, maar zo maak je natuurlijk geen tweede film. Daar voel ik me ook verantwoordelijk voor: ik wil veel voor ze doen, maar die tien goedbedoelde onderwerpen, daarvan zeg ik dan: moet je niet doen!'

'Bijna altijd komen er wijzigingen in het eerste filmplan na onze gesprekken. De één kan schrijven, de ander niet. Soms zeg ik: laat mij je bij dit hoofdstuk eens helpen of we halen er nog iemand anders bij. Ik voel ook een verantwoordelijkheid om het idee van de regisseur zo te formuleren dat het in te dienen is. Soms kom je er achter dat je er geen film meer in

ziet en dat je er niet mee moet doorgaan, ook al is er een ontwikkelingssubsidie verstrekt.'

Documentaire als publieksfilm

'Publieksvriendelijkheid en toegankelijkheid is niet meteen het eerste waar ik aan denk als een regisseur met een plan bij me komt. Mijn eerste instelling is: waarom wil de regisseur dit maken en vervolgens wat voor soort film zou dit kunnen opleveren. Ik ga dan wel nadenken over hoe ik het moet financieren. Ook

Met tien krantenknipsels maak je natuurlijk geen tweede film

als je weet dat de film op televisie geen honderdduizenden kijkers zal trekken, kan het de moeite waard zijn om hem te maken.'

'Ik vind wel dat het genre af en toe de behoefte heeft aan een groter publiek, dus daar denk ik wel over na. Die onderwerpen kun je zo opnoemen: Cruyff, Hazes en het Koningshuis, maar hoe maak je er interessante films over? En iets als Michael Moore? Dat past blijkbaar niet zo in de Nederlandse stijl en ik zit eerlijk gezegd ook niet te wachten op een Nederlandse kloon. In Nederland worden gelukkig meer films gemaakt over zogeheten kleinere onderwerpen. Overigens vind ik Nick Broomfield een interessantere filmmaker: die is ook alom aanwezig, maar hij laat ruimte voor de interpretatie van de kijker zelf.'

BERICHTEN

Nederlandse film & alloctonen

Filmmakers moeten meer rekening houden met de veranderde samenstelling van het jonge Nederlandse bioscooppubliek.

Deze stelling staat in het onlangs verschenen onderzoeksrapport *Nederlandse*

films voor Wesley, Özlem, Rachid en Marieke van Brenda Lohy en Paul Verstraeten. Het werd bovendien onderschreven door filmmakers en acteurs op een thema-avond over alloctone jongeren en de Nederlandse film, die het Filmfonds (opdrachtgever van het onderzoek) in oktober organiseerde. De recente suc-

cessen van *Shouf Shouf Habibi* en *Het Schnitzelparadijs* bewijzen dat (alloctone) jongeren wel degelijk naar Nederlandse films gaan. Mits die films inspelen op hun ervaringen en realiteit en dat is voor veel jongeren geen exclusief witte Hollandse realiteit meer. Toch tonen Nederlandse speelfilms nog vaak een achterhaalde,





Foto: Zeppers Film & TV

André Hazes met o.a. John Appel (links achter Hazes) en Frank van den Engel (rechts achter Hazes)

Zelf regisseren

'Net zoals ik debutanten wil omringen met ervaren crewleden, heb ik er zelf ook veel aan gehad om met routiniërs te werken bij mijn film over Normaal. Een goede cameraman en geluidsman maken je er bij het doornemen van de dag op attent dat een scène toch nog dit of dat shot behoeft. "Vertrouw ons, dat heb je echt nodig voor de montage." Zover had ik dan

zelf soms nog niet gedacht. Een regisseur moet zijn idee vasthouden, maar vervolgens gebruikmaken van wat hem of haar wordt aangeboden. Doordat ik zelf ook af en toe een film maak, heb ik veel meer inzicht gekregen in wat regisseren inhoudt. Dag en nacht bezig met dat ene shot of die ene schnitt. Dat scheelt toch bij de samenwerking die ik met regisseurs heb. Het is vergelijkbaar met elke

relatie: wat verwacht je van elkaar, waar wil je dat ik je help, je moet elkaar echt leren kennen. Soms word ik wel eens gek van de ego's, maar in de documentaire sector wordt er toch vrij prettig met dat egogedoe omgegaan. Het gaat erom wat je over en weer voor elkaar kunt betekenen, dat je elkaar de ruimte geeft.'

witte samenleving en leunen ze sterk op een Nederlandse cultuur en ervaring die niet meer door jongeren, autochtoon en allochtoon, wordt gedeeld en herkend, zo concluderen de onderzoekers. Patricia Pisters, hoogleraar Mediastudies, noemt de filmproductie in Nederland conservatief en het loopt achter

op andere landen. Hoe hierin verandering te brengen, werd voorgelegd aan een panel met o.a. Tim Oliehoek, Mimoun Oai'ssa, Martin Koolhoven en Karin Junger. Het panel kwam tot een aantal aanbevelingen. Een greep hieruit: kleurenblind casten: kleur hoeft niet per se in het script te staan; filmmakers zouden meer buiten hun

eigen leefwereld moeten kijken; filmmakers moeten meer engagement tonen met onderwerpen die in de samenleving spelen; meer oog bij producenten, omroepen en fondsen voor verschillende perspectieven op de werkelijkheid, open staan voor onverwachte ideeën, niet bang zijn voor scherpe of politiek incorrecte benade-

ringen. De bijeenkomst was bedoeld als een eerste aanzet en vraagt om een vervolg. Het Filmfonds staat open voor suggesties. Meer informatie: www.filmfund.nl

Portfolio regisseurs op het net

1. www.gerrardverhagefilms.com geeft een boeiend en uitgebreid overzicht van Verhage's oeuvre: van het Amsterdams Stadjournaal tot en met *De Dominee*. Het toont ook zijn droomproject: de verfilming van W.F. Hermans' *Nooit meer slapen*.

2. Pieter Kuijpers heeft zijn web-cv op www.pupkin.com. Pupkin Film is het productiebedrijf dat hij samen Sander van Meurs en André Teelen leidt. De site draagt het motto "Better to be a king for a night than schmuck for a lifetime".

3. Albert Elings en Eugenie Jansen (www.ruimkader.nl) presenteren niet zichzelf, maar hun films. Op dit moment alleen de meeste recente: *Voorland*.

4. Na zijn dood ontstond het initiatief om het werk van Johan van der Keuken levend te houden op www.johanvanderkeuken.com. Met veel van zijn foto's, essays en andere teksten, een volledige filmografie en informatie over wie zijn veelzijdige oeuvre beheren.

5. Roel Reiné kan maar geen genoeg van zijn vliegende Kever uit *The Delivery* krijgen. Op www.rebelfilm.com laat de beruchte still meteen zien dat Reiné zich graag als actiefilmregisseur profileert.

6. Op www.vanhoewijk.nl presenteert documentaire regisseur Jaap van Hoewijk zijn films onder de naam Spade Film. De site is strak en sober, wat doet vermoeden dat zijn films dat ook zijn. Bij de links verraadt van Hoewijk zich als Bob Dylan-fan.

7. www.mischakroes.com presenteert *The life and death of Mischa le Mômo*. Met citaten van W.B. Yeats en Poeshkin leren we op deze site een regisseur kennen die het leven niet te licht opvat: "I strive to make a cinema that is filled with the struggle of my soul's mutilation."



1



2



3



4



5



6



7

BEGIN & EIND VAN L'ECLISSE HERZIEN

Syd Field in Warschau



Foto's: Grazyna Makara

Tijdens het filmfestival van Warschau hield scenario-goeroe Syd Field een lezing. De Amerikaan duidde het verschil tussen Europese en Amerikaanse film als een verschil tussen idee en verhaal. Net als in zijn boek gebruikte hij het begin van Antonioni's *L'eclisse* om zijn betoog kracht bij te zetten.

door Erik van Zuylen

Syd Field, de Amerikaanse schrijver van boeken over scenarioschrijven die

elke scenarioschrijver in zijn kast heeft staan, hield een lezing in Warschau. Hij vertelde dat hij kort daarvoor in Frankrijk had gesproken en eerst door zijn publiek was uitgejouwd, maar een dag later werd toegejuicht. Het gezelschap in Warschau van zo'n 150 geïnteresseerden jowde niet maar juichte ook niet. Men luisterde. Field stelde dat de Europese film zich vooral bezighoudt met de dramatisering van ideeën, terwijl het in de Amerikaanse film gaat om de dramatisering van verhalen. Bedoelde

hij dat de Amerikaanse film daarmee een trede hoger staat in de evolutie? Field droeg een zendermicrofoon, zodat hij vrij kon bewegen en steeds goed verstaanbaar was. Er was een scherm waarop hij filmfragmenten vertoonde. Hij sprak langzaam en nadrukkelijk. Zijn stem heeft een mooi warm timbre. Nu en dan stelde hij een vraag aan het publiek, maar het leek niet de bedoeling dat iemand met hem van mening verschilde. Terwijl ik hem aanhoorde, kwamen er titels van Amerikaanse films bij

BERICHTEN

IDFA-Fonds

Tweeënhalf jaar geleden initieerde producent Frank van den Engel een inzamelingsactie voor een touringcar voor de dansgroep Daymoxh, die in Jos de Putters film *Dans, Grozny, dans* centraal staat. Er werd 3000 euro

opgehaald en de groep kon de bus kopen. Schrijver en IDFA-bestuurslid Geert Mak benaderde Van den Engel onlangs met het idee om een fonds op te richten dat vergelijkbare initiatieven ondersteunt. IDFA-directeur Ally Derks was direct enthousiast en inmiddels is het IDFA-

fonds een feit. Doel van het fonds is om concrete hulp te bieden aan mensen die het onderwerp vormen van documentaires, zoals in het geval van Daymoxh. Filmmakers kunnen een voordracht doen bij het fonds dat voorlopig per aanvraag maximaal 5000 euro beschikbaar heeft. Inkomsten



me op: *Being John Malkovich*, *Memento*, *Groundhog Day*, *Melinda and Melinda*, *Being There*, *Heaven Can Wait*. Berusten die dan niet op een gedachtenexperiment? Als voorbeeld van het principe dat het beter is om iets te laten zien dan het te vertellen, (Show, Don't Tell) noemde hij het begin van *L'eclisse* van Antonioni. Ik veerde op, want het is ook een van mijn favoriete beginscènes.



Monica Vitti en Alain Delon in *L'eclisse*

Rabal of Delon?

We worden binnengevoerd in een kleine hel: een kamer waarin zich twee mensen bevinden die elkaar niets meer te zeggen hebben. Een vrouw, Vittoria, gespeeld door Monica Vitti en een man, Riccardo, gespeeld door Francisco Rabal. Ze bekijken elkaar, ze ontwijken elkaars blikken. De vrouw gezien door de ogen van de man is een gekooid en onberekenbaar dier. De man, gezien door de ogen van de vrouw, is een lijk. Syd Field liet deze scène helemaal niet zien, hij vertelde hem. En wat hij niet vertelde, is dat het stel na al dat gezwijg

begrepen hadden? Is het sprekende deel van de scène nodig of niet, versterkt het of verzwakt het het zwijgende deel? Interessante vragen, lijkt mij.

In *The Screenwriter's Workbook* (ook bij mij staat het in de kast) vermeldt Field ook de openingsscène van *L'eclisse*: 'Monica Vitti and her lover (Alain Delon) stare at each other in silence. They have nothing left to say to each other', schrijft Field. Maar Alain Delon speelt niet Riccardo, de man die in het begin van de film verlaten wordt, maar Piero, de jonge beurshandelaar waar Vittoria een kortstondige affaire mee heeft. En dan komt een van mijn favoriete eindscènes. De minnaars nemen afscheid en spreken af elkaar te treffen op de hen bekende plek. De camera staat vervolgens op die plek waar de geliefden elkaar moeten treffen. Waar in elk geval een van de twee zou moeten staan (komedie), vergeefs wachtend op de ander (tragedie). Maar ze verschijnen geen van tweeën. Wij kijken naar grauwe flats, een overgelopen put, een bus die bij een halte stopt, voorbijgangers. Een documentair slot. Een prachtig open betekenisvol Europees einde, geschreven door Tonino Guerra. Het publiek in

Warschau heeft dit allemaal niet mogen meekrijgen van Syd.

Humanity

Syd Field deed in zijn voordracht ook nog een uitspraak over wat een scenarioschrijver zou moeten nastreven. Over de betekenis van zijn werk, een zin met het woord *humanity* erin. Ik slaagde er niet in die zin weer op te roepen, dus zocht ik de naam Syd Field op de IMDB. Ik was verbaasd: zijn naam staat maar één keer vermeld als scenarioschrijver. Als co-auteur van de film *Mnemosyne*

Ik was verbaasd: zijn naam staat maar één keer vermeld als scenarioschrijver

van Beata Pozniak: 'A visual journey, guided by the Mother of memory, through a chaotic world of cruelty and beauty in which art reveals our sense of shared humanity.' (Ik heb de film niet gezien, maar de beschrijving klinkt als de dramatisering van een idee. Staat de Europese film dan toch een treetje hoger?)

Ik had de zin gevonden die ik zocht: (film)kunst moet ons gevoel van gedeelde menselijkheid openbaren. Uitgesproken door Syd Field klinkt het indrukwekkend. In het Nederlands blijft er weinig van over.

Bedoelde hij dat de Amerikaanse film een trede hoger staat in de evolutie?

toch weer begint te praten. Dat alles waarvan we konden vermoeden dat het gezegd was nu toch ook uitgesproken wordt. De vraag is waarom Antonioni dat heeft gedaan, waarom die verdubbeling, die herhaling in woorden van wat we al

van het IDFA-fonds komen uit giften en donaties. Door minimaal 10 euro te storten op giro 954289455 ben je donateur. Het bestuur van het IDFA-fonds bestaat uit: Geert Mak, Mark Vogt, Ally Derks, Frank van den Engel en Aliona van der Horst (roulerend lid).

Depeweg volgt Dominicus op

Wilfried Depeweg is de nieuwe Artistiek Adviseur van het Filmonds. Hij volgt Mart Dominicus op die in 2,5 jaar ruim 250 projecten in ontwikkeling heeft gehad. Net als bij de intendant voor de publieks-

film blijven die projecten onder de hoede van Dominicus. Wilfried Depeweg werkte jarenlang als first assistant bij o.a. *Jan Rap en zijn maat*, *Van geluk gesproken* en *Bij nader inzien*. Inmiddels is hij al enige tijd als producent (o.a. *f119,99* van Mart Dominicus) en script-editor actief. Voorheen partner

in Isabella Films, runt hij nu zijn eigen productiemaatschappij Home Made Movies. Wanneer hij begint met projecten in behandeling nemen wordt nog bekend gemaakt. In de volgende Gazet meer over Depeweg en zijn evenknie voor de publieksfilm, Esmé Lammers.

JOS STELLING HERDEFINIEERT CINEMA

Oktobermanifest

Tijdens het afgelopen Nederlands Filmfestival organiseerde Jos Stelling een seminar over cinema en auteurscinema. Dit leidde tot het Oktobermanifest, dat in 7 stellingen de cinema wil herdefiniëren.



Foto: Jørgen Krielen

Jos Stelling

door Patrick Minks

'Lafheid, populisme, gebrek aan historische kennis, opportunisme en formuledenken staan haaks op de belangen van de cinema, terwijl in een beperkt filmland als Nederland originaliteit de basis zou moeten zijn van de filmcultuur. Vanwege het afnemende bioscoopbezoek en de groeiende verscheidenheid aan mediavormen wordt tegenwoordig gesproken van een crisis in de Nederlandse film. Juist die verscheidenheid biedt echter kansen om de cinema te (her)definiëren als een authentieke kunstdiscipline die zich wezenlijk onderscheidt. Dogma's, stellingnamen, standpunten, regels, uitgangspunten ten aanzien van de cinema zijn echter nooit een doel op zichzelf. Het gaat om de cinema!'

Met deze inleiding begint het Oktobermanifest dat Jos Stelling heeft gelanceerd. Waar de Pressiegroep Auteursfilm (Paf) zich richt op verbetering in het filmbeleid, zo wil Stelling de inhoudelijke discussie op gang brengen over wat cinema is en vermag. In het manifest staan zeven stellingen die samen het spectrum "filmkunst" moeten vormen. Dat is meteen stelling 1: "Met cinema wordt filmkunst bedoeld". De stellingen worden onderbouwd en uitgelegd met sub-stellingen, voorwaarden en uitgangspunten. Zoals de condities voor de optimale beleving van cinema: 'het collectieve kijken naar een film op een groot scherm met zwarte kaders, bij voorkeur in een filmtheater, afgesloten van de buitenwereld.' En: 'Tot cinema behoren alle genres, dus ook de documentaire.'

De andere zes stellingen luiden:

- Acteren is onderdeel van de beeldtaal;
- De eenheid van filmbeelden ligt niet in de oorsprong maar in zijn bestemming: de kijker;
- Een cinematografisch werk is een confronterende, consequente en coherente organische eenheid;
- Bij auteurscinema is de signatuur van de auteur significant aanwezig;
- De cinema, en de auteurscinema in het bijzonder, is de basis voor een nationale filmcultuur;
- De groeiende verscheidenheid aan mediavormen geeft cinema de kans zich als autonome kunstvorm te ontwikkelen.

De uitleg van de stellingen zijn soms helder en vanzelfsprekend: 'De cinematografische waarde van een werk kan vaak pas achteraf worden vastgesteld. Opvattingen hierover veranderen in de loop der tijd' (stelling 4). Maar soms ook zeer discutabel: 'De toeschouwer is (...) iemand zonder geschiedenis, zonder biografie, zonder psychologie: hij is simpelweg iemand die op een bepaalde plek alle sporen waaruit de film is samengesteld bijeenhoudt' (stelling 3). Soms behoeft de uitleg zelf uitleg zoals bij het aanhalen van Roland Barthes voor stelling 5. Desalniettemin is Stelling's manifest een zeer welkome poging om de inhoudelijke discussie over film en cinema op gang te brengen. Te lang zijn teveel discussies en debatten gedomineerd door klaagzangen over (subsidie)geld en onderlinge vetes. Niet voor niets heeft de zesde stelling over de nationale filmcultuur de meeste sub-stellingen. En terecht staat er dat 'termen als kwaliteitsfilm, kwetsbare film, artistieke film, etcetera afleiden van waar het wezenlijk om gaat.'

Het complete Oktobermanifest is te downloaden als pdf-bestand via www.filmfestival.nl/10_07/nieuws011.html

Solidariteitsfonds voor filmmakers

Er moet een solidariteitsfonds voor filmmakers komen, hoorde ik een regisseur een tijd geleden opperen. Als een filmmaker even geen inkomen heeft, dan zou hij bij dit fonds moeten kunnen aankloppen. De regisseur ging echter voorbij aan het feit dat dit fonds al bestaat: de WW.

door Joost Dekkers

Filmmakers maken goed gebruik van de WW: van al het inkomen dat in onze sector wordt genoten komt 8% uit de WW. Voor regisseurs ligt dat percentage zelfs hoger. En dan te bedenken dat de normale regels om een WW-uitkering te krijgen eigenlijk helemaal niet zo geschikt zijn voor filmmakers. De filmsector is gebouwd op (zeer) korte contracten. Met korte contracten kom je echter normaal gesproken maar moeilijk in aanmerking voor WW. Daarom is in de jaren '80 een speciale regeling in het leven geroepen, de 'verlaagde wekeneis', die de WW voor filmmakers en een reeks andere beroepen beter toegankelijk maakte. Minister De Geus wil al jaren van die verlaagde wekeneis af. Zoveel mogelijk uitzonderingsregels in de sociale zekerheid moeten wat hem betreft ver-

dwijnen. Vanaf 2003 heeft de Federatie Filmbelangen de Minister schriftelijk, via ambtenaren en in persoon bestookt met argumenten om de wekeneis voor filmmakers te behouden. Geheel onverwacht lukte het ons om in maart van dit jaar samen met de Vereniging van Nederlandse Theatergezelschappen de Sociaal Economische Raad van het belang van de verlaagde wekeneis te overtuigen. Hierdoor heeft de Minister uiteindelijk besloten om de verlaagde wekeneis af te schaffen voor alle beroepen, behalve voor filmmakers en andere kunstenaars.

Onwetende ambtenaren

Het is onduidelijk of de verlaagde wekeneis ook in de toekomst voor de kunsten behouden zal blijven. Eerst gaat het Ministerie van OCW op verzoek van De Geus in overleg met de kunstensector over de WW. Vervolgens zal het Kabinet een besluit nemen over de verlaagde wekeneis voor de lange termijn. Het overleg met OCW is zojuist gestart. Op de agenda staat de vraag of de verlaagde wekeneis, eventueel in gewijzigde vorm, moet blijven bestaan. Het heetste hangijzer blijkt de financiering van de regeling. De Federatie Filmbelangen zit aan

tafel om ervoor te zorgen dat er goed rekening gehouden wordt met de specifieke behoeften van filmmakers. Ik zou – om even heel praktisch te worden – filmmakers overigens willen aanraden om goed op te letten bij het aanvragen van een WW-uitkering. Medewerkers van CWI en UWV – de mensen die je aanvraag in behandeling nemen – weten vaak niet dat er voor filmmakers een verlaagde wekeneis geldt. Of ze denken dat de verlaagde wekeneis is afgeschaft. Daarom de feiten nog even op een rij. Om voor een WW-uitkering in aanmerking te komen moet een werkloze straks 26 weken hebben gewerkt van de voorafgaande 36 weken (verwachte ingangsdatum: 1 april 2006). Nu is dat nog 26 van de 39 weken. De uitzondering: voor kunstenaars, waaronder filmmakers, blijft de verlaagde wekeneis voorlopig gewoon gelden. Zij moeten 16 weken hebben gewerkt in de voorafgaande 39 weken om in aanmerking te komen voor WW. Laat je niet van de wijs brengen door slecht ingelichte ambtenaren.

Mocht je toch tegen problemen aanlopen bij het aanvragen van WW, bel dan gerust naar de DDG of de Federatie Filmbelangen (020-4004306/joost.dekkers@filmbelangen.nl).

BERICHTEN

DDG-avond met Gustav Deutsch

Filmmaker zonder camera, zo wordt de Oostenrijker Gustav Deutsch (1952) steevast genoemd. Het doelt op zijn oeuvre dat geheel uit found footage bestaat. In zijn nieuwste film *Welt Spiegel Kino* (2005) verschaft hij inzicht in de geschiedenis van

drie steden - Wenen, Porto en Soerabaja - aan het begin van de vorige eeuw. De film is gebaseerd op materiaal uit de collectie van het Nederlandse Filmmuseum en uit de collecties van de filmmusea in Wenen en Lissabon. Overigens putte Deutsch voor zijn vorige film *Film ist (7-12)* (2002) ook uit de collectie van het Filmmuseum. Behalve filmma-

ker is Deutsch ook initiatiefnemer van de Aegina Academy, een tweejaarlijks festival over de beeldcultuur. *Welt Spiegel Kino* gaat 19 januari in première in Filmmuseum Vondelpark. In die week organiseert de DDG een speciale vertoning en een gesprek met Deutsch. DDG-leden krijgen daar binnenkort een uitnodiging voor.



LA GRANDE BOUFFE

VIS MET CLEMENS KLOPFENSTEIN

De bodem van de fictie

In de nieuwe **Gazet-rubriek *La Grande Bouffe*** dineert regisseur **Peter Dop** met cinematografische disgenoten uit binnen- en buitenland. Zijn eerste gast was in Amsterdam voor een lezing op het **Shadowfestival: de Zwitserse cineast Clemens Klopfenstein**.

door Peter Dop

Als ik Clemens Klopfenstein ophaal in de Melkweg is hij in gesprek met de Zwitserse cineast François Bovy. Hij wil dat François ook mee gaat naar visrestaurant Lucius. Ik zeg hem dat dat niet de bedoeling is. Met zijn drieën krijg je een gezellige avond en dit diner is bedoeld als interview. De stemming slaat om als bij donderslag. Clemens kijkt me furieus aan. Hij heeft ineens nog maar twee uur de tijd en het moet wel een heel goed interview worden, wil hij die twee uur uitzitten. Als we door de Leidsestraat lopen, begin ik maar over iets technisch: zijn fameuze blow-ups, soms zelfs van Hi-8 naar 35mm. Hij vertelt dat hij voor *Geschichte der Nacht* vijf nachten gratis in een filmlab zijn materiaal mocht proberen te pushen. Hij kwam tot 3.200 ASA, vertelt hij trots. 'Een wereldrecord', zeg ik. De stemming klaart al op. Als we het sfeervolle Lucius binnen-

komen, worden we verwelkomd door David, onze ober voor vanavond. Clemens bestelt een fles droge, elegante Riesling Aimé Stentz de Wettolsheim. De stemming is weer helemaal goed. 'Mijn hand-held-camerawerk heeft met witte wijn te maken. Zonder witte wijn kan ik niet draaien. En ik houd van lekker eten en drinken. Normaal eet je op de set voor 20 euro de man; dan eet je natuurlijk niet echt goed en raak je gefrustreerd. Als mensen met mij draaien mogen ze de grootste menu's en de duurste wijnen bestellen. Iedereen bestelt zich blauw de eerste week. Maar de tweede week zijn

Mijn camerawerk heeft met witte wijn te maken

ze meestal ziek. Ze kunnen niets meer eten, alleen kamillethee drinken. En de derde week eten ze normaal. Uiteindelijk ben ik vaak goedkoper uit dan bij een normale productie.'

Staatskunstenaars

'Het is belangrijk om de draaiperiode te organiseren als een feest. Mensen moeten weten dat als ze twee maanden met mij op stap zijn, ik er alles aan doe opdat

ze zich oké voelen. Dat is heel belangrijk. Matthias Gnädinger speelt in mijn nieuwe film en hij is gek op veel eten en drinken. In een groot interview met een belangrijke krant in Zwitserland, vroegen ze of het nou echt nodig was om met Klopfenstein te draaien. Hij zei: "Het is absoluut noodzakelijk om met die gek te draaien. Ik zou het zelfs zonder salaris gedaan hebben". Toen belde ik hem en zei: "Dat had je me ook wel eerder gezegd kunnen hebben". Ik had hem namelijk heel goed betaald.' 'Ik maak al 40 jaar films. Ik woon in Umbrië, Italië, maar ik maak Zwitserse films. Ik heb er in Zwitserland altijd een beetje naast gestaan, De beroemde Tanner, Claude Goretta, Daniel Schmidt, die maakten grote Zwitserse films. Ook al moesten ze soms tien jaar wachten om een nieuwe film te maken. Mijn eerste films kostten 100.000 euro. *Die Vogelpredigt*, de grootste film die ik zelf produceerde, kostte 500.000 euro. Ik heb het geluk gehad dat er altijd wel iemand is in Zwitserland die van mij houdt. Met mij heeft Zwitserland tenminste iemand op de internationale festivals. Daar houden ze van mijn films. Zonder Berlijn zou ik nergens zijn. Zo kon ik werken. Als je moet leven en werken in Zwitserland op de industriële, mainstream manier maak je geen films meer. Ik maak kleine films met een brandmerk. Ze zijn regionaal, origineel. Net als wijn: DOC. Bernse kaas gefabriceerd in Umbrië. Mensen in Brazilië vinden dat leuk, een puur Zwitserse film.'

In je nieuwste film, *Die Vogelpredigt*, laat je Max Rüdlinger, een van je vaste acteurs, zeggen dat wij filmmakers staatsbeambten zijn.

'Het is fake dat we vrij zijn. Veel vrienden die die scène zagen, werden kwaad op mij. Zwitserland is zogenaamd een vrij land met een liberale markt. Maar film is



Bruno Ganz in *WerAngstWolf*



Foto: Alfredo Sangiorgi

Ursula Andress als Maria met Lukas Klopfenstein als kindeke Jezus in *Die Vogelpredigt*

100 procent een staatsaangelegenheid. We hebben bij ons al die kanton-televiesiestations. Zij geven het geld en dat is allemaal staats-tv. Net als in het voormalige oostblok. Staatskunstenaars'.

Geldautomaat

Onze ober David brengt schelvis met sauce vièrge, Noordzee krabcocktail - de house cocktail van Lucius - en gegrilde octopus met zoete peper. Ondertussen vertelt Clemens hoe hij Ursula Andress betaalde voor haar rol als Madonna in *Die Vogelpredigt*.

'Ursula Andress wilde aan het eind van haar draaidag cash haar gage hebben. Zoveel geld heb ik natuurlijk niet op zak en ik zei dat ik haar later wel zou betalen. "Ik heb het geld nu nodig", zei ze. Haar huis werd geschilderd en dat moest zwart betaald worden. Dus gingen we samen naar de bank. Ursula bleef buiten op straat wachten. De bank had ook niet zoveel cash. Ik zeg: "Daar buiten staat Ursula Andress te wachten". Die twee

bankbeambten gaan kijken, zien daar La Andress staan, pakken de sleutel van de geldautomaat, halen al het geld eruit en geven dat aan mij. Ik overhandig Ursula een halve kilo bankbiljetten op straat. Die giromaat was helemaal leeg. Ik zag allemaal toeristen, die er niets meer uitkregen.'

Als ik Clemens vraag naar de scène in *Die Vogelpredigt*, waarin zijn vaste acteurs Max Rüdlinger en Polo Hofer behoorlijk te keer gaan over hem als regisseur, raakt Klopfenstein ineens geëmotioneerd:

'Ik was er niet bij toen Max en Polo over mij roddelden. Ik liet dat doen door de second unit. Maar het was heel pijnlijk. Zo noemden ze me Demens Klopfenstein. Wat ze zeiden, was niet alleen maar een grap. Ze spraken de waarheid. Ik heb nog nooit zo'n film gezien, waarin de regisseur zo wordt afgemaakt door de acteurs. Ik kon er van alles uitsnijden, maar dat zou niet eerlijk geweest zijn.' Dan vraagt hij:

'Moeten we met de schelvis beginnen? Dat is een psychologische vraag. Waar je mee begint. Begin je met de aardappels of het vlees?'

Ik stel voor om met het stukje vis op het toastje te beginnen en daarna de andere dingen want die zijn waarschijnlijk het lekkerst. Ik vraag hem ook naar de rol van het script bij zijn films.

'Ja, dat doen proletariërs. We eten alleen het brood en niet de speciale dingen. Maar wat betreft die scripts: in *Die Vogelpredigt* verbrandt regisseur Klopf - ik dus - filmscripts. Dat is de stand van zaken. Voor al die commissies moet je duizenden kilo's aan papier leveren. En bijna altijd voor niets. Hele regenwouden gaan er aan en het kost je een vermogen. Tegen jonge filmmakers zeg ik altijd dat ze eerst naar de veiling moeten gaan om een kopieermachine aan te schaffen, voor ze een camera kopen.'

'Maar ik schrijf het script echt zo goed mogelijk, zodat de lezer van het filmproject gaat houden. Maar het is alleen

geschreven om geld te vinden. En als ik geld heb, maakt het script me niets meer uit. Want die jongens, Max en Polo, zijn niet precies. Ze doen gewoon wat ze zelf willen. Ik heb zoveel dialogen geschreven, maar ze verdommen het om ze te gebruiken. Er is een scène waarin ze praten over de commerciële en de artistieke Zwitserse film: echt allemaal onzin wat ze uitkramen. Het is echt heerlijk dit. Een toprestaurant.'

Griekse broodjes

Even later serveert David ons gegrilde langoustine en vongole met harissamayonaise. We hebben allebei problemen met het openen der langoustines. Ik spuit per ongeluk een langoustine leeg over de tafel van onze burens. Ik maak omstandig excuses. Lachend roept Clemens: 'Zie je wel dat we proletariërs zijn?'

Kan jij aan een film zien of de maker van goed eten houdt?

'Ik ben er zeker van. Ik weet het van Fellini. En van Orson Welles. Maar Antonioni bijvoorbeeld helemaal niet. Ik zal je nog iets vertellen. Bruno Ganz draaide voor mij met Theo Angelopoulos. De beroemde *Eternity and one day*.

Angelopoulos is nogal gierig en zelfs als hij draait heeft hij geen honger en dus wordt niemand geacht honger te hebben. Maar Bruno Ganz heeft wel honger. En bij Angelopoulos wordt veel gewacht, want er is altijd iets niet goed met de zon. Ze draaiden op dat Griekse eilandje waar de zon op moet gaan en honderd Albaniërs iets moeten doen. Maar niemand kreeg iets, geen koffie, niets. Dus Bruno Ganz stopt 's ochtends in zijn hotelletje zijn jaszakken vol met van die droge Griekse broodjes. Op de set eet Bruno stiekem van die broodjes, en als Angelopoulos het ziet, wordt hij razend. Want als de rest van die gigantische crew en cast Ganz ziet eten, sterven ze natuurlijk helemaal van de honger. Angelopoulos is een zeer egocentrisch mens. Zijn vrouw is de producent en ze willen alleen maar geld uitsparen. Terwijl het ook simpel kan: mijn grote vriend Remo Legnazzi is econoom. Hij zegt: "Na een jaar geld zoeken weet je ongeveer waar je grens ligt. Dan moet je draaien met het bedrag dat je hebt, maar wel voor de helft van dat bedrag. Want je bent je eigen producent en de film wordt altijd duurder dan je denkt. Toen ik *Sybilla* draaide, had ik 400.000 Zwitserse

franken. Ik stopte met draaien toen het halve budget op was. Ik moest de montage doen, misschien nog bijdraaien, de soundtrack, publiciteit, distributie, critici uitnodigen bij mij thuis. Dan kom je op ongeveer 320.000. Dan stop ik, want dan houd ik 80.000 over. Dat is het salaris voor mij en mijn vrouw. Zij doet art-direction en kleding. En als de film het dan doet in de bioscoop, komt er misschien iets terug, maar dat is 1000 of 2000. En dat is Legnazzi's idee. Om te stoppen met draaien als je op de helft van je budget zit. Dan werk je onafhankelijk.'

Recept

Nadat we stoofpaling met ui, look, aard-appels en salade hebben verorberd, brengt David een gigantische schaal met verschillende soorten oesters. Perles blanches van de landingsstranden in Normandië, Gillardeau d'Oléron, Zeeuwse platte oesters en creuses en fines claires uit Bretagne. Ook heeft hij besloten een andere fles wijn te brengen dan eerst besproken was. Een Spaanse Villaboa Albarino uit Galicië. Een excellent droge wijn, zeer geschikt voor bij de oesters.

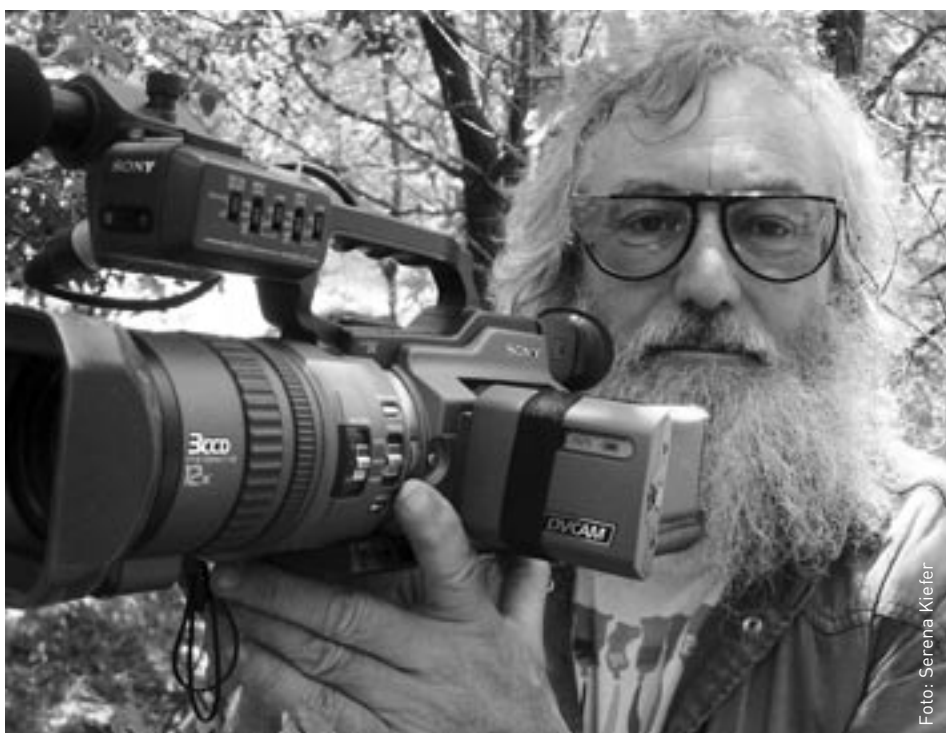


Foto: Serena Kiefer

Clemens Klopfenstein als film-kluizenaar Klopfi in *Die Vogelpredigt*

Rezept für Ganz Bruno nach dem film *Die Vogelpredigt*:

Eine schöne dicke Gans (4-5 kg) innen leer. Pfeffern, salzen, dann mit Füllung zwei, drei saure Aepfel und Weissbrot vermischen, Beifuss (Artemisia) reinmischen (ist gut zum Verdauen!) mit Bouillon ablöschen die Gans zustopfen und danach zubinden. Jetzt besser nicht ans Feuer (wie im Film) sondern in den Backofen, oder noch besser in den Römertopf... Denn es sind circa 3 1/2 Stunden Bratzeit! Wer will schon so lange am Feuer hocken, und Oel und Fett drübergiessen. Nach anderthalb Stunden die Gans im Topf drehen. Wenn das Fleisch weich ist und der Saft nicht mehr rosa wenn man reinsticht, die Gans ohne Deckel noch etwas bräunen lassen. Als beilage: Kastanien, Rotkraut, Kartoffelpüree.



Foto: Serena Kiefer

Klopfenstein, Polo Hofer en Max Ründlinger in *Die Vogelpredigt*

'Goed idee van David om van wijn te wisselen. Deze fles is de primo, die eerste de antipasto.'

Dus je bent je eigen producent.

'Ik heb 4 producenten gehad en het eindigde met 4 processen. Ik heb altijd problemen met producenten. Ze willen je oplichten. Altijd. Nu heb ik mijn eigen maatschappij.'

Enige tijd geleden besloten ze bij het Nederlandse Filmfonds dat een filmmaker niet zijn eigen producent mocht zijn.

'Ja, dat heb ik gehoord. Heel raar.

Belachelijk. Als je films maakt voor 200.000 euro heb je geen producent nodig. Dat kan je beter zelf doen.'

Ik vertel dat ik een voorstel gedaan heb bij het Filmfonds om een Klopfenstein-

achtige film te maken. Iemand daar, die een grote fan van Klopfenstein is, zei:

"Klopfenstein-films zijn de bodem van de fictiefilm". Clemens wordt helemaal enthousiast:

'Zei hij dat? Dat is geweldig. Dat moet ik opschrijven. Dat wordt mijn nieuwe project: *Der Boden des Fiktionsfilms*.'

We nemen afscheid van het gastvrije restaurant Lucius. Het is twee uur 's nachts. Clemens geeft me een recept.

'Bruno Ganz is een serieuze man, dus hij wil perfecte takes. Ik niet. Toen hij de film zag, werd hij heel boos. Ik vroeg hem later voor mijn volgende film. Hij zei nee, omdat hij er van overtuigd was dat ik hem weer in de val zou laten lopen. In *Die Vogelpredigt* zit een scène waarin Max en

Polo honger hebben. Het enige wat ik nog heb voor ze, is een gans. Ik vang hem en roep: "Bruno, Bruno, sorry maar ik moet je slachten". Vervolgens gaat de gans aan het spit en eten we hem op. Ganz zag de scène en we sloten vrede. Het is nu helemaal oké tussen ons.'

Hij zoent me en verdwijnt in de storm die over het nachtelijke Amsterdam woedt.

Het diner van Dop & Klopfenstein is mogelijk gemaakt door Visrestaurant Lucius te Amsterdam. *Die Vogelpredigt* zal draaien op het International Film Festival Rotterdam 2006, waarbij de DDG zeer waarschijnlijk een speciale nazit met Klopfenstein zal organiseren voor de leden.

IN DE WACHTKAMER

Filmen met geluid

Naam:

Elsbeth Dijkstra

In ontwikkeling:

documentaire – *Hollow Mountains*
documentaire – *Zoo*

In productie:

radiodocumentaire – *Angst uit de buurt* – Human radio 1 / Radioatelier

Waarop wacht deze regisseur?

Tot het geluid ook weer beeld wordt.

Waarom wacht deze regisseur?

Het wachten is een staat waarin je je gedwongen bevindt. Wachten voor de kassa, op de trein of op financiering van je project. Het lijkt erbij te horen.

Welke verwachtingen zijn er tijdens het wachten?

Dat het moment om te gaan filmen precies de juiste blijkt te zijn.

Hoe doodt een wachtende regisseur de tijd?

Door te filmen met geluid. Radio is een fantastisch medium om op een andere manier verhalen te vertellen.

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

Mijn hoofd draag ik altijd met mij mee. Het is er een wirwar van chemische processen om oplossingen te vinden, invallen te krijgen en elementen met te elkaar te verbinden.

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

De droom wordt werkelijkheid.

Bestaat er zoiets als wachten om het wachten?

Wachten als opgelegde stilstand wekt bij mij geen verlangen.



Foto's: Jørgen Krielen

COLOFON

Redactie

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

Medewerkers aan dit nummer

Joost Dekkers, Elsbeth Dijkstra, Peter Dop, Jørgen Krielen, Fedor Sendak Limperg. Met speciale dank aan Visrestaurant Lucius.

Vormgeving

Van GOG, Amsterdam

Kopij inzenden voor

15 februari 2006

bij voorkeur per email 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 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.