



Van de voorzitter 2
Gastcolumn 4
What's on an actor's
mind 5



De samenwerking 6
De locatie 10
De angst voor
woorden 12



Ciné rendez-vous 15
Knippen & plakken 19
De Introductie 20



AUTEURSRECHTONTWIKKELINGEN IN EEN STROOMVERSNELLING

VEVAM en Publieke Omroep in gesprek met makers

Alhoewel het auteursrecht al eeuwen bestaat, is het onderwerp op dit moment *hot news*. Toevalligerwijze hebben twee belangrijke uitbaters van onze rechten - de VEVAM en de Nederlandse Publieke Omroep (NPO) - makers onlangs uitgenodigd voor besprekingen over auteursrecht. In dit artikel een uiteenzetting over wat de belangrijkste ontwikkelingen zijn en hoe de DDG hierop in speelt.

door Martijn Mewe

Informatiemiddag VEVAM op 10 mei

Op donderdag 10 mei vond er op initiatief van de VEVAM een informatiemiddag plaats over de op handen zijnde veranderingen in de exploitatiemogelijkheden van het auteursrecht. De leden van de DDG, Netwerk Scenarioschrijvers, NVS en de VEVAM waren hiervoor uitgenodigd. Onder leiding van Filmbelangen-voorzitter Jaap Nieuwenhuis kregen twee sprekers de gelegenheid om een inleiding te verzorgen: Bernt Hugenholtz (zie gastcolumn in deze *Gazet*) en Jacqueline Seignette, advocaat en juridisch adviseur van de VEVAM. Daarna vond er een paneldiscussie plaats, waaraan, naast de twee inleiders, ook Martin Lagestee (VEVAM), Rick van den Dolder (juridisch adviseur NPO) en Jeanine Hage (CoBO-fonds) deelnamen.

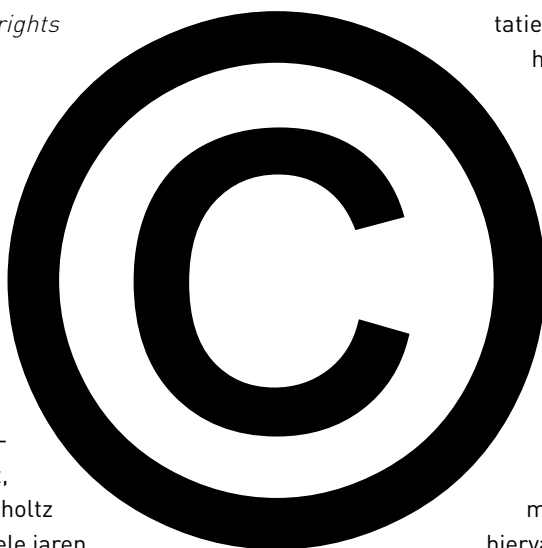
Hugenholtz beet het spits af met een korte uiteenzetting over het auteursrecht in het algemeen en voor filmmakers in het bijzonder. Hij besprak de meest elementaire beginselen van het auteursrecht

en ging vervolgens in op de exploitatiepraktijk van dit moment. Producent en omroep willen namelijk steeds meer rechten, aangezien er ook steeds meer (digitale) exploitatievormen ontstaan. Er is zelfs sprake van een opmars van *all rights contracts* of zogenaamde *buy-outs*. Hierdoor ontstaat de behoefte aan een wettelijke bescherming van auteurs. Dit zou kunnen in de vorm van het auteurscontractenrecht, waarover Hugenholtz de regering enkele jaren geleden geadviseerd heeft.

Daarnaast is collectief beheer (lees: VEVAM) een goede oplossing voor de juiste afdracht van rechten. Seignette ging vervolgens verder in op het collectief beheer van auteursrecht.

Dit kan plaatsvinden op grond van de wet of op basis van een contractueel mandaat. Op grond van de wet worden reeds thuiskopie en rechtstreekse, gelijktijdige doorgifte via de kabel collectief geregeld. Door nieuwe ontwikkelingen als *Uitzending gemist* en digitale themakanalen is echter niet altijd meer sprake van een rechtstreekse uitzending. Deze ontwikkelingen vereisen daarom een bredere insteek van het collectief beheer. De

VEVAM wil dan ook de exploitatieovereenkomst met haar leden wijzigen om bredere incasso mogelijk te maken. Voor een aantal nieuwe diensten zou een vorm van vrijwillig collectief beheer een uitkomst kunnen bieden. Volgens Seignette zouden zowel de makers als de omroep hiervan kunnen profiteren.



Na de pauze stond met name de positie van de NPO centraal. Hugenholtz betoogde dat de makers beschermd dienen te worden tegen machtsblokken als een publieke omroep. Er is geen sprake van

wat economen een *level playing field* noemen; er is namelijk concentratie aan de vraagkant (omroep) en versnippering aan de aanbodzijde, waardoor er een onevenredige marktmacht aan de vraagkant ontstaat. Hugenholtz vindt dat de omroep de taak heeft om haar opdrachtgeverschap zorgvuldig uit te voeren. Dit zou wat hem betreft gewaarborgd moeten worden in de Mediawet en onder toezicht van het Commissariaat van de Media gesteld dienen te worden. Dit advies werd gretig omarmd door de DDG en het Netwerk Scenarioschrijvers. Gezamenlijk hebben we twaalf dagen na de 10e mei in een brief aan de ministers Plasterk (OCW) en Hirsch Ballin (Justitie) aandacht gevraagd voor de benarde auteursrechtelijke positie van filmmakers.

Samenvattend stellen we in die brief dat de Publieke Omroep, vanuit haar culturele taak en opdracht, een voorbeeldfunctie zou moeten vervullen waar het gaat om het erkennen van de auteursrechtelijke aanspraken van filmmakers. De laatste jaren is het tegendeel eerder praktijk. Door de machtspositie die de Publieke Omroep heeft, worden onafhankelijke makers steeds meer gedwongen om al hun rechten in een *buy out* af te staan. De opkomst van nieuwe, digitale distributievormen heeft deze tendens versterkt. Om het tij te keren pleiten we ervoor om de auteursrechtpositie van onafhankelijke makers te beschermen. We vragen de ministers om de Publieke Omroep aan te spreken op hun verantwoordelijkheid

en te dwingen tot het maken van afspraken met de onafhankelijke sector. Ook moet er een onafhankelijke commissie van toezicht komen, die de naleving van deze afspraken controleert.

'Dag van het Auteursrecht' NPO op 23 mei

Niet geheel toevallig hebben we deze brief op 22 mei naar buiten gebracht. Op 23 mei organiseerde de NPO namelijk de 'Dag van het Auteursrecht', een bijeenkomst bedoeld voor alle groepen

rechthebbenden waarmee de omroep te maken heeft: producenten, schrijvers, regisseurs, componisten, artiesten, etc. De NPO wilde deze partijen informeren over hun activiteiten op de diverse nieuwe distributieplatforms. Doel daarvan is het creëren van begrip voor de taken die de NPO voor zichzelf op dit vlak ziet, om van daaruit een oplossing te vinden voor de problematiek rond de rechten. De dag bestond uit een presentatie van Harm Bruins Slot, voorzitter van de Raad van Bestuur van de NPO, en enkele gesprek-

ken met vertegenwoordigers van rechthebbenden(organisaties). De dag werd geleid door tv-presentator Francisco van Jole.

Het meest interessante onderdeel van de dag was de presentatie van de NPO en hun uiteenzetting over de plannen voor de toekomst. Alhoewel verschillende organisaties daarna de gelegenheid kregen om te reageren en hun mening te geven (waaronder de DDG, de NVS en de Federatie Filmbelangen), leverde dat geen concrete dialoog met de omroepmensen op. De producenten- en makersverenigingen zullen in een later stadium – bij voorkeur in gezamenlijkheid – concreet moeten gaan onderhandelen met de NPO. Deze dag was slechts bedoeld als voorbode voor die toekomstige gesprekken.

In het kort kwam de presentatie van Harm Bruins Slot op het volgende neer: de NPO onderscheidt twee *windows*, het eerste window betreft de uitzending van een programma via alle mogelijke platforms, inclusief de mogelijkheid van het uitgesteld bekijken via *Uitzending gemist*, voor een periode van 10 dagen. Het tweede window betreft alle mogelijke exploitatie van het programma die daarna kan plaatsvinden, o.a. via narrowcasting in bijvoorbeeld treinen. Met name in dit tweede window is de omroep bereid om naar gezamenlijke mogelijkheden voor exploitatie te kijken. Het eerste window beschouwen zij als hun primaire publieke

taak, die zonder extra kosten moet kunnen worden uitgeoefend (dus geen herhalingsvergoedingen, etc.). Dit laatste vond uiteraard weinig weerklank bij de verschillende organisaties van makers.

Hoe nu verder?

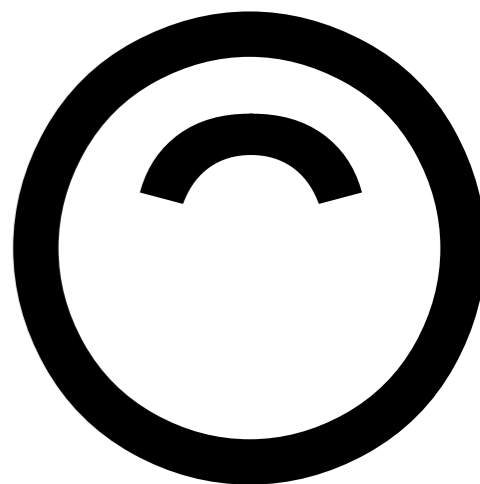
De conclusie van beide bijeenkomsten is: veel is nog onduidelijk. Het feit dat er weinig concrete vervolgstappen geformuleerd zijn op 10 en 23 mei, geeft aan dat niemand eigenlijk weet hoe we nu verder moeten. De DDG ziet het grote belang van dit dossier echter wel degelijk in en heeft daarom een half jaar geleden de Taskforce Auteursrecht opgericht, bestaande uit Peter Delpeut, Norbert ter Hall en ondergetekende. Het DDG-bestuur en de Taskforce bereiden een aantal concrete stappen voor.

- We zullen een gesprek met diverse rechthebbendenorganisaties initiëren om de strategie richting NPO te bespreken, om te beginnen met het Netwerk Scenarioschrijvers.
- Op dit moment evalueren we de HoCO-regeling voor documentairemakers. In overleg met de juristen van de NPO bekijken we welke onderdelen gewijzigd moeten worden. De artikelen over auteursrechten zullen moeten worden ingebracht bij het gezamenlijke overleg tussen rechthebbendenorganisaties en de NPO.
- De brief aan de ministers van 22 mei moet een vervolg krijgen. GroenLinks heeft naar aanleiding van onze brief schriftelijke vragen gesteld aan minister

Plasterk. Dit zal een reactie van de regering hopelijk bespoedigen. Indien deze te lang uitblijft zullen we zelf stappen ondernemen richting de Tweede Kamer.

- Tot slot willen we de kennis over het onderwerp auteursrecht binnen de DDG vergroten. Daarom gaan we een auteursrechtdeskundige de opdracht geven om een boekje 'Auteursrecht voor Regisseurs' te schrijven. Dit boekje zal tijdens het jubileumjaar 2008 gepresenteerd worden.

Aanvullende informatie over dit onderwerp is te vinden op de website van de DDG (in het nieuws archief onder kopje 'Nieuws van de DDG'): uitgebreide verslagen van 10 en 23 mei en de brief van 22 mei.



VAN DE VOORZITTER



Als regisseur wil je erkend worden. Fijn dat je geliefde, je kinderen, je familie of je vrienden, je film allemaal mooi vinden. Maar het voelt niet slecht als ook je opdrachtgever, je producent of omroep jouw productie als bijzonder ervaren. Je hebt je honorarium ontvangen en berust erin dat de kans dat je winst maakt wel een heel kleine is. De uitzonderingen met hun

successen aan de kassa van de bioscoop daargelaten. Na jaren valt er ineens een envelop in de bus met daarin een afrekening van onze geliefde VEVAM met een financiële bonus. Voor jou. Soms is het niet veel. Soms wel. Maar hoe dan ook, het is altijd een erkenning van al het werk dat je indertijd hebt gedaan. De auteursrechten zijn bij de VEVAM immers in

goede handen. Maar de tijden veranderen. De digitalisering vliegt om onze oren. Alles wat zo goed en duidelijk was afgesproken, lijkt op de helling te staan. Ieder van ons maakt aan den lijve de onzekerheid van deze overgangstijd mee. We zitten in een soort Twaalfjarig Bestand dat – hopelijk – over een paar jaar voorbij is. Maar niemand weet waar we nu staan, niemand weet waar we

naartoe gaan. Allemaal verbazen we ons over de ongekende veranderingen bij de Publieke Omroep die zowaar recent nog, even in de waan verkeerden dat zij meenden vanwege het feit dat de meeste van al onze films met overheids geld waren gemaakt, zij niet langer meer extra geld voor auteursrechten hoefden te betalen. Dat was, in hun optiek, toch dubbelop? Tja. De DDG werkt hard aan

het opruimen van zoveel troebele misverstanden. Natuurlijk, het geld van de auteursrechten is mooi meegenomen maar voor alles is dat al dan niet kleine bedrag dat we via de VEVAM krijgen, ook een uiting van respect van kabelmaatschappijen en omroepen voor het creatieve werk dat we indertijd in onze films hebben gestopt. En als bijvoorbeeld

Cultura of Holland Doc onze documentaires uitzenden, dan behoren ze ons allereerst te respecteren en ons als maker te erkennen via diezelfde VEVAM, met een briefje met de vermelding van dag en uur van uitzending. En die financiële tegemoetkoming is dan mooi meegenomen. Geld als erkenning dus. Noblesse oblige. De Taskforce Auteursrecht van de DDG werkt hard

om te komen tot de erkenning waar we als regisseurs van documentaires, speelfilms en dramaserieën recht op hebben. U blijft dan ook van ons horen.

Ger Poppelaars

GASTCOLUMN

Auteurscontractenrecht

door P.B. Hugenholtz

Filmregisseurs die eens wat anders willen lezen dan de DDG Gazet zouden een blik moeten werpen op onze Auteurswet. Die begint meteen goed met artikel 1: 'Het auteursrecht is het uitsluitend recht van den maker van een werk van letterkunde, wetenschap of kunst [...]'. Daarmee is in weinig woorden veel gezegd over het auteursrecht. Het is net als gewone eigendom (van een fiets bijvoorbeeld) een uitsluitend recht. Alleen wie het auteursrecht op een werk bezit bepaalt hoe en door wie het werk mag worden geëxploiteerd.

Een warm gevoel geeft daarna artikel 10, waarin filmmakers bevestigd zien wat zij altijd al vermoedden: 'filmwerken' zijn auteursrechtelijk beschermd. En wie doorleest tot art. 45a wordt beloond met de mededeling dat als makers (auteurs) van een filmwerk gelden 'de natuurlijke personen die tot het ontstaan van het filmwerk een daartoe bestemde bijdrage van scheppend karakter hebben geleverd'. Regisseurs en scenarioschrijvers zijn dus auteurs (in juridisch zin); filmproducenten zijn dat (lekker) niet. Filmauteurs hebben op grond van artikel 25 zogeheten morele rechten, waaronder een recht op naamsvermelding en een verbod op verminking van hun werk.

So far so good. Maar de werkelijkheid is anders. In de praktijk berust het auteursrecht op een film niet bij de regisseur, maar bij de producent. Al sinds de filmindustrie bestaat, gelden er filmproductiecontracten die de filmmakers verplichten een groot deel van hun rechten over te dragen aan de producent. Hier laat de Auteurswet de filmmakers in de steek; niets in de wet verzet zich tegen deze contractuele praktijk. Contractsvrijheid heet dat met een mooi woord; maar de meeste filmmakers zullen die vrijheid eerder als dwang ervaren. Erger, op grond van artikel

45d gaan de belangrijkste exploitatierechten zelfs naar de producent als er helemaal geen contract getekend is.

Voor die regel valt overigens wel iets te zeggen. Aan een filmproductie werken soms zoveel makers mee, dat de film niet meer zou zijn te exploiteren als alle makers hun auteursrechten zonder meer zouden behouden. Maar dat betekent natuurlijk niet dat de makers geen recht hebben op betaling. Sterker, op grond van artikel 45d is de producent aan alle filmauteurs een 'billijke vergoeding' verschuldigd 'voor iedere vorm van exploitatie van het filmwerk'.

Deze wetstekst lijkt duidelijk: een filmauteur heeft recht op vergoeding telkens wanneer zijn werk wordt geëxploiteerd: door eerste omroepuitzending, herhaling, plaatsing op *Uitzending gemist*, heruitzending op digitale themakanalen, enzovoorts. Maar de producenten (vooral de publieke omroepen) denken hier heel anders over. Afkoop van alle rechten in één klap (*buy-out*) – een snel oprukkend verschijnsel in medialand – is zogezegd ook 'billijk'. Bovendien, al die aanvullende betalingen leveren alleen maar 'rompslomp' op. En de auteurs zijn toch al betaald?

De producenten hebben in zoverre gelijk dat naar huidig recht niet vast staat dat de *buy-out* verboden is. Operationalisering van het recht op billijke vergoeding is daarom een van de aanbevelingen in een rapport over het auteurscontractenrecht dat het Instituut voor Informatierecht in 2004 aan het Ministerie van Justitie heeft uitgebracht*. Andere voorstellen zijn: een specificeringsplicht (rechtenverlening in algemene termen is nietig), een 'bestsellerbepaling' (auteurs hebben recht op aanvullende vergoeding bij een onverwacht exploitatiesucces) en een terugvalrecht (niet-gebruikte rechten vallen terug aan de auteur). In landen als België, Frankrijk



P.B. Hugenholtz

en Duitsland, waar auteurs serieus worden genomen, bestaan dit soort regels al lang, maar in handelsland Nederland zou invoering een kleine revolutie betekenen. De IViR-voorstellen hebben daarom een tijdje in een ambtelijke bureaula gelegen, maar het ziet er nu naar uit dat een wetsvoorstel aanstaande is. Dat is goed nieuws, maar het voorstel van de Regering zal, zo vrees ik, lang niet zo ver gaan als het IViR-rapport.

Hopelijk heeft de DDG tegen de tijd dat het voorstel in de Tweede Kamer wordt behandeld zoveel politieke vrienden dat een wettelijke regeling van het auteurscontractenrecht echt wat zal inhouden. Het wordt hoog tijd dat filmmakers niet alleen in theorie, maar ook in de praktijk van hun auteursrechten kunnen profiteren.

Bernt Hugenholtz is hoogleraar auteursrecht aan de Universiteit van Amsterdam en directeur van het Instituut voor Informatierecht. Hij is tevens lid van de Raad van Advies van de DDG.

* Instituut voor Informatierecht (Universiteit van Amsterdam), 'Auteurscontractenrecht: Naar een wettelijke regeling?', <http://www.ivir.nl/publicaties/overig/auteurscontractenrecht.pdf>.

REGIEACT 3

What's on an actors mind

Namens de Dutch Directors Guild en de vereniging voor Nieuwe Film en TeleVisie Makers (NFTVM) organiseer ik mede het zo genoemde RegieAct 3. Aan de derde editie verleent de DDG haar medewerking. Het idee is dat regisseurs spelles krijgen van acteurs, om de communicatie op de set te verbeteren. Gedurende 2007 gaan acht acteurs met verschillende (spel) achtergrond elk in vier dagdelen duidelijk maken wat hun vak inhoudt.

door Hidde Simons – regisseur en acting coach

Ik ben zelf afgestudeerd aan de Hogeschool voor de Kunsten in Arnhem als docent drama, met als specialisatie audio-visueel. Als regisseur komt mijn ervaring met lesgeven goed van pas. De afgelopen jaren ben ik me gaan specialiseren in de spelbegeleiding van kinderen, jongeren en 'non'-acteurs. Als acting coach ervaar ik regelmatig hoe fijn het kan zijn dat er, naast bijvoorbeeld de allerlaatste technische checks, op de set ook een moment is voor de acteurs om zich op te laden of de voorgaande regieaanwijzingen nog eens kort en krachtig te kunnen herhalen.

In een ideale situatie heb je de tijd voor readings en (deel)repetities met de



Foto's: Hidde Simons

acteurs en bij de opnames tig takes per shot. In de praktijk sta je als regisseur toch vaak onder druk van tijd, geld en mankracht te werken. Om acteurs zo goed mogelijk uit te dagen, in de korte tijd die je meestal is gegeven, is het goed om te weten wat je van ze kan vragen en verwachten. Hoe zorg je ervoor dat je het goed overbrengt?

We hebben er nu twee workshops op zitten. In de eerste heeft Edward Koldewijn ons geholpen om een traject voor onszelf uit te zetten, zodat we al die verschillende acteurs met hun verschillende opvattingen in het juiste (je eigen) perspectief kunnen zetten. Tevens heeft hij ons over onze eerste speldrempels heen geholpen en met succes getracht een groep te smeden uit al die individuen.

In de tweede workshop probeerde Helmer Woudenberg de basis van zijn spelen (en leven) duidelijk te maken. Spelen vanuit de elementen om een juiste invulling te geven aan de personages.

Jack Wouterse gaat ons in juni onderrichten. Wat hij precies gaat doen weet hij nog niet, maar hij wil in ieder geval zijn passie voor acteren en film op ons over brengen.

Nu al zijn het zeer leerzame lessen geweest. Naast dat het gewoon leuk is om eens te acteren is het vooral heel goed om te ervaren hoe bepaalde regieaanwijzingen een averechts effect kunnen hebben op de spelinhoudelijke invulling van de acteur. Na in de studio een dialoog gespeeld te hebben wordt deze hard afgekapt met: "...okee, dat was helemaal niks", terwijl ik toch net mijn ziel en



zaligheid dacht bloot te geven. Nu ben ik geen professioneel acteur, en misschien is het voor de *pro* makkelijker om zich erover heen te zetten, maar ik geloof echter dat het voor de acteur in ieder geval geen deuren opent. Het lijkt allemaal zo logisch, maar zo'n opmerking wordt regelmatig gemaakt. Het gaat er niet om dat je de acteurs met zachte hand aanpakt (iets wat ik ook regelmatig op filmsets zie), je moet van ze eisen dat ze hun werk doen, maar je moet ze wel uitdagen. Althans, dat zeg ik nu, na twee keer op de vloer gewerkt te hebben. Wie weet waar ik aan het einde van het jaar sta.

De laatste tijd word ik vaker gevraagd om als acting coach tijdens het draaien aanwezig te zijn, maar ook in de voorbereidingen en bij de castings merk ik dat mijn rol groter wordt. De belangstelling onder de DDG-leden voor RegieAct getuigt ook van een groei naar meer aandacht voor het acteren.

De DDG-deelnemers aan RegieAct 3 zijn: Cinta Forger, Carin Goeijers, Ineke Houtman, Wilma Ligthart, Camiel Schouwenaar, Hidde Simons, Antoon Sturkenboom, Remy Vlek en Yan Ting Yuen.

DE SAMENWERKING

COMPONIST PAUL M. VAN BRUGGE

Filmmuziek kan geen inhoud geven waar inhoud ontbreekt

door Hans Hylkema

Hij toerde al geruime tijd rond als jazz-pianist, toen Paul M. van Brugge (1959) in 1987 door een vriend werd voorgesteld aan de in Nederland werkende Argentijnse regisseur Alejandro Agresti, die hem vroeg de muziek te componeren voor *Love is a fat woman*. Dat werd het begin van een carrière als componist van filmmuziek en concertante muziek. Zes jaar later en een stuk of tien films verder begon hij aan het Rotterdams Conservatorium bij Klaas de Vries en Bob Brookmeyer compositie en arrangeren te studeren. Zijn oeuvre als filmcomponist bestaat uit een diversiteit aan films als *Lang leve de koningin* (Esmé Lammers), *Advocaat van de hanen* (Gerrit van Elst), *Valentin* (Alejandro Agresti) en *De Uitverkorene* (Theu Boermans). In 2005 ontving hij een Gouden Kalf voor de beste filmmuziek voor *Alias Kurban Said* van Jos de Putter.

Opvattingen over filmmuziek

Filmmuziek is eigenlijk een raar fenomeen: je hoort een orkest, dat je nergens ziet zitten. En dat is een premisse waar we allemaal mee accoord gaan. Hitchcock vroeg ooit aan Bernard Hermann: waar komen toch die violen vandaan midden op zee, waarop Hermann tegen Hitchcock zei: waar staat toch jouw camera? De akoestische perceptie van een orkest bij een film zonder dat je het orkest ziet is vreemd. Daarom laat ik orkestrale filmmuziek



Foto: Archief Skrien

Ascenseur pour l'échafaud, Louis Malle

nooit als een live orkest klinken, en dat vereist een andere manier van opnemen en mixen dan bij de opname of mix van concertante muziek.

Goede filmmuziek is volgens mij onlosmakelijk verbonden met datgene wat het beeld op hetzelfde moment pretendeert te zeggen. Dat betekent dat filmmuziek zonder het bijbehorende beeld niet dezelfde betekenis heeft als met dat beeld erbij. Als het goed is, complementeren ze elkaar en vertellen samen meer dan de onderdelen afzonderlijk.

De muziek van Miles Davis voor *Ascenseur pour l'échafaud* (niet gemaakt door een echte filmcomponist)

Het is ook geen filmmuziek, wel muziek die goed bij de film past. Het is een muzikale uitingsvorm op basis van improvisatie, maar dat is wat anders dan filmmuziek. Je merkt dat de muziek zodanig gemonteerd is, dat die pas later op maat was. Als ik onbekende muziek hoor, weet ik meestal onmiddellijk of het filmmuziek is. Dan heeft de muziek een beperkte kleur en gelaagdheid. Goeie filmmuziek heeft geen betekenis van zichzelf, die kleurt met het beeld mee. Filmmuziek, die los van het beeld beluisterd meer dan één dimensie heeft, daar moet ik het eerste voorbeeld nog van horen. En als het wel zo is, overschaduwde die filmmuziek vaak het beeld. Nino Rota is een van de weinigen, die bijna concertante muziek als filmmuziek heeft geschreven.

Nog geen dertig procent van mijn filmmuziek is geschikt om zonder beeld te beluisteren.

Het eerste contact met een regisseur

Je kunt regisseurs in twee groepen verdelen: de groep die heel abstract is in haar benadering van datgene wat de filmmuziek zou kunnen of moeten zijn. Die regisseurs praten over dramatische gebaren, en spreken geen muzikale consequentie uit. Die zeggen: "ik vind, dat we moeten voelen dat". De narratieve benadering, meestal regisseurs met veel muzikaal overzicht. Theu Boermans bij *De Uitverkorene* was zo'n abstract denkende regisseur. Hij wilde aanvankelijk geen gecom-

poneerde muziek. De gedachte was: dit speelt in een gereformeerde omgeving, dus we lossen het op met bestaande muziek uit die sfeer: Bach, orgels. Maar dat lukte toch niet, omdat die muziek het beeld overstemde. Uiteindelijk is er één scène met muziek van Bach, die uit een autoradio klinkt.

De tweede groep is heel concreet en zegt: ik wil op die plek achtervolgingsmuziek of romantische violen, die praten niet over dramatische noodzakelijkheid, maar over het muzikaal resultaat. Beiden hebben voordelen, hoewel de concreten je minder vrijheid bieden. Een regisseur die zegt: ik wil achtervolgingsmuziek, krijgt van mij de keuze uit bijvoorbeeld drie soorten achtervolgingsmuziek. Een soort, die in absolute zin natuurlijk niet los van de film bestaat, want ik kan achtervolgingsmuziek maken, die op het eerste gehoor daar helemaal niet op lijkt, maar met het beeld samen wel als zodanig werkt.

Als ik erbij gevraagd wordt, is het belangrijk om met respect voor de wensen van de regisseur een bijdrage te leveren aan zijn verhaal. Eén vraag staat centraal: wat heeft de film nodig? Dat is de muzikale vraag die de film stelt aan de componist. Ik ben blij dat ik steeds vaker in een vroeg stadium bij een film betrokken wordt. Het is altijd goed om een verbondenheid te hebben met mensen die proberen iets te maken en daarin gesteund kunnen worden door muziek die je bijvoorbeeld op voorhand componeert.

Voorbeeld 1 van een vroegtijdige samenwerking

Ik ben nu met iets heel moois bezig. *Farewell* van Dittke Mensink, een groot project over de enige vrouwelijke journalist die de eerste reis rond de wereld van de Graf Zeppelin meemaakte. Dittke wil niet alleen archiefmateriaal gebruiken, maar is al lang op zoek naar een speciale vorm voor de film. Het project startte vier jaar geleden, er was slechts de intentie dat ik mee zou werken aan de film. Ik ben vroeg ingestapt en heb anderhalf jaar geleden op basis van een versie die Dittke toen klaar had een aantal demo's gemaakt. Blijkbaar heeft haar dat geholpen bij keuzes

voor latere versies van het script. Ik heb ook een producent getroffen die begrijpt dat het belangrijk is een componist vroegtijdig te benaderen en dat muziek geen sluitpost is.

Dat betekent voor mij dat ik me kan liëren aan een project, waar ik lang van tevoren over na kan denken en voor de producent dat hij iemand heeft die verantwoordelijkheid neemt gedurende het hele proces. Teamwerk en vertrouwen. Vaak zie je, dat componisten niet gebruikt worden om dat te bewerkstelligen, terwijl ze daar wel een rol in kunnen spelen. Zoals ik ook vaak heb meegemaakt dat de cameraman met de koptelefoon met mijn muziek op het hoofd zijn camerabewegingen bepaalde. Men laat zich inspireren door de muziek voordat men gaat draaien, maar dat is geen garantie dat die muziek ook in de film komt.

Voorbeeld 2 van een vroegtijdige samenwerking

Ramón Gieling heeft een film gemaakt over de slachtoffers van de treinaanslag op 11 maart 2004 in Madrid, genaamd *De tuin der afwezigen*. Representanten van de slachtoffers en nabestaanden hebben de regering aangeklaagd, omdat de behartiging van de belangen van de slachtoffers volkomen ondergeschikt raakte aan de politieke gevolgen van die aanslag. Ramón vroeg: kun je van tevoren iets maken waarop ik kan monteren. Toen heb ik de muziek voor de film vooraf geschreven: "Sketches of Pain", 7 miniatures voor Cello en Piano. Die muziek heeft hij uiteindelijk al tijdens het filmen van de interviews gebruikt. Vooraf aan de interviews met de slachtoffers en nabestaanden liet hij die mensen naar de muziek luisteren en dat creëerde kennelijk een bepaalde sfeer. Dat idee hadden we aanvankelijk niet, Ramón kwam er op nadat hij de muziek diverse malen had beluisterd. Daarna heeft hij een concertante uitvoering van die muziek gefilmd, en fragmenten daarvan zijn in de film te zien. Resultaat is in woorden nooit benoembaar, ik benoem het in muziek, vind daarin de taal. Daarom is het zo belangrijk zo vroeg mogelijk te overleggen om met elkaar een taal op te bouwen zodat er geen mis-



Paul M. van Brugge

verstanden ontstaan over wat je wilt vertellen.

Je moet als filmcomponist beseffen wat je palet is qua instrumentatie en om dat palet in te vullen is het belangrijk meerdere malen met een regisseur gewerkt te hebben om een gemeenschappelijke taal te ontwikkelen. Een bondgenootschap waarin je elkaar versterkt. Zoals Alex van Warmerdam met zijn broer Vincent, de Coen Brothers met Patrick Doyle en Fassbinder met Peer Raben.

De werkmethode

Ik maak een break-down, ga de film langs op twee lijnen: de narratieve lijn, waarvan de effectiviteit in hoge mate door de montage bepaald wordt en ik kijk naar de instrumentatie. Filmmuziek is niet anders dan kleur, tempo en ritme: thema of melodie is helemaal niet zo belangrijk als zo vaak gedacht wordt. Er zijn dan standaardoplossingen: zacht, hard, scherp en zoet. Vaak zijn het clichés, ik zeg dikwijls: we zijn bezig om de clichés opnieuw uit te vinden en zodanig vorm te geven dat ze nieuw en authentiek lijken.

Meningsverschillen?

De mening van de regisseur moet prevaleren. Maar: hoe gedetailleerd is een regisseur? Over instrumentatie bijvoorbeeld: een strijkkwartet, blazers. Als eerste vraag ik: wat zijn je muzikale ideeën? Als je daar nog geen concreet antwoord op hebt, gooi je platenkast om

en laat horen wat je denkt dat qua kleur past bij de film. Op basis daarvan praten we verder, dat is concreet, en werkt vaak ook als een eye-opener of als criterium voor wat het niet moet zijn. Wat ik steeds vaker tegenkom, is dat men mijn filmmuziek van andere films gebruikt als een voorlopige score. Ik zeg dan: je mag altijd mijn library gebruiken, daarmee kunnen we dichterbij komen.

Hoe vervolgens verder?

Ik probeer een versie te maken met een aantal uitgangspunten. Vaak kun je de muziek in een aantal hoofdstukken verdelen: melodie, leitmotiv, kleur, tempo, en daar ontwikkel ik verschillende oplossingen voor. Ik geef iets te kiezen, bijvoorbeeld drie demo's gebaseerd op piano, tenzij een heel specifiek instrument vereist is. Liever één of twee akoestische instrumenten dan een heel orkest uit de synthesizer. Die gebruik ik alleen maar in de demofase, tenzij ik samples of synthesizers kan gebruiken die klanken opleveren die niet te onderscheiden zijn van akoestische instrumenten, zoals vibrafoon of percussie. Je moet van goeden huize komen wil je het verschil horen. Vaak is er sprake van gecombineerde scores: de percussie komt uit de synthesizer en ik reis naar Praag, Moskou of Sophia om het bijbehorende orkest op te nemen. Na de demo's componeer ik de hele film op papier, neem het op en nodig iedereen uit: kom maar langs!

"Hier moet geen muziek bij!"

Voorbeeld nr. 3

Mijne de Jongs laatste film *Tussenstand*, wat mij betreft een van de beste Nederlandse films die ik ooit gezien heb. Ik zag de voorlaatste versie, die vooraf ging aan de picture-lock. Het eerste wat ik zei was: hier moet geen muziek bij. Als ik er muziek onderzet, dan alleen maar met een specifieke bedoeling, want eigenlijk heeft de film geen muziek nodig. Mijne ging daar niet mee accoord, zij had een duidelijk idee en ik dacht daarin ook een mogelijkheid te zien. Daarna heb ik er zes weken aan gewerkt. Wat is het uiteindelijke resultaat? Alleen muziek voor begin- en eindtitels, zo'n 3 minuten bij elkaar. Wel belangrijk, de eerste muziek bepaalt hoe je naar de film gaat kijken en de muziek bij de eindtitels hoe je aan de film terugdenkt. Zes weken gewerkt, 3 versies, geen muziek!

De mix

Ik doe de muziekmix liefst tegelijkertijd met de filmmix. Bij grote films is dat mogelijk, kan ik bijvoorbeeld alleen de trompetten wat zachter maken. Sound design en muziek kunnen elkaar teveel in de weg zitten, dus het is ideaal als je de muziekmix op het laatste moment nog kunt aanpassen. Dat gebeurt natuurlijk niet altijd, want dat is te kostbaar en er zijn weinig studio's die dat technisch aankunnen. In kleine goedkopere studio's kun je wel voorbereiden, maar een goeie bioscoopmix kun je er niet maken en als je daar werkt, moet je de mix altijd nog checken in een bioscoopzaal. Ik mix een film vaak op drie formats af: stereo voor tv, Dolby SR en Dolby Digital 5.1 voor de bioscoop. Helaas is de realiteit dat ik films voor de bioscoop vaak moet mixen in zo'n huiskamerstudio, vooral telefilms die toch in de bioscoop worden uitgebracht.

Het contrast: de documentaires

Je staat er raar van te kijken, maar het begint zich budgettair om te keren. Soms heb ik voor documentaires een hoger budget dan voor speelfilms. Ik vind trouwens, dat bij veel documentairemakers het besef van gebruik van muziek

Fractions Of Phobiae

59

high

high mid

low mid

low

piano

ir - ra - tio - na - len, ir - ra - tio - na - len, ir - ra - tio - na - len,

ne - nor - ma - len, ne - nor - ma - len, ne - nor - ma - len, ne - nor - ma - len, ne -

po - sto - ya - nen po - sto - ya - nen po - sto - ya - nen po - sto - ya - nen po - sto - ya - nen po - sto - ya - nen po - sto - ya - nen

uit: *Fractions of Phobiae* 2007

beter ontwikkeld is. Ik merk door hun maatschappelijke betrokkenheid en hun bevoegdheid voor de vorm van hun film een andere relatie tot filmmuziek: ze schuwen het muzikale experiment niet. In speelfilm ondersteun ik het realistische in de fictie en in de documentaire het fictieve in de realiteit. Dat laatste vind ik bevredigender, want daar is ruimte voor een abstractere invulling van de filmmuziek. Er is zoveel fictie in de werkelijkheid en zo weinig realiteit in de fictie. Niet dat het waar gebeurd moet zijn, maar wel dat het authentiek is. Voor mij als componist is de enige reden om filmmuziek te schrijven, dat emoties en narratieve wendingen echt overkomen. Goeie films gaan over het onzegbare in de fictie en dan wordt het voor mij interessant. Niet proberen om met muziek duidelijk te maken wat al duidelijk is, maar er een laag aan toevoegen. Ik probeer samen met de regisseur te kijken naar de waarheid, naar de authenticiteit.

Een laatste waarschuwing

Op dit moment ligt er een groot gevaar op de loer: de macht van de muziekuitgeverij. In navolging van de televisie wordt het steeds meer bon ton bij filmproducenten contracten te sluiten met muziekuitgeverijen om op die manier te kunnen beschikken over een complete library.

Dat vindt steeds vaker plaats: package-deals met multinationals als Warner, Sony, BMG. Verkapte stockmuziek per strekkende seconde gemaakt door anonieme componisten. Vercommercialisering van de Nederlandse en Europese filmindustrie heeft gevolgen voor de kwaliteit van de filmmuziek.

De eigenlijke macht van filmcomponisten is beperkt, je kunt hen nauwelijks persoonlijk aanspreken op wat je hoort bij een

film, omdat producenten op die manier relatief goedkoop hun filmmuziek kunnen krijgen. Over 15 jaar bepalen ook hier, in navolging van Amerika en Japan, de uitgeverijen de keuze van filmmuziek. Het is vijf voor twaalf, de grote uitgeverijen staan te trappelen om de filmmuziekbusiness overal ter wereld over te nemen, voor zover ze dat al niet aan het doen zijn. Europese identiteit van films en filmmuziek moet door ons bevochten worden. We moeten samenwerken!



Love is a fat woman, Alejandro Agresti

Foto: Archief Skrien

De locatie

Een kale bunker op een kale heuvel



Rillend stond ze onderaan de heuvel. Derk wees omhoog. Ze kon haar ogen niet geloven. 'Een bunker?' Hij trok haar triomfantelijk door de rulle, natte aarde. Haar schoenen zakten diep weg in de modder. 'Ze waren bang voor een invasie van de Jappen,' legde hij uit. Higgend kwamen ze boven. Het was niet meer dan een vierkante betonnen doos. Een deur, met een kijkgat ernaast dat was uitgehakt en tot een raam verbouwd. Een kraan aan de buiten muur met een bak eronder. Eenzaam op de heuvel stond een boom die hardvochtig was teruggesnoeid tot de stam.
Marieke van der Pol, Bruidsvlucht.

De foto's van de plek die Marieke van der Pol beschrijft trof ze aan in het fotoalbum van een van de vrouwen die ze in Nieuw-Zeeland sprak, toen ze onderzoek deed voor het scenario van Bridesflight en de roman Bruidsvlucht

Een plek die hardheid, kilheid, liefdeloosheid uitdrukt. De was die aan de lijn wappert laat zien dat de vrouw er het beste van

probeert te maken. Een perfect symbool voor de verhouding tussen de personages Ada en Derk.

Regisseur Ben Sombogaart en art director Michel de Graaf bezochten de plek. De bunker is weer teruggegeven aan de natuur en de graffiti. Zo tussen opschietende hout oogt het vriendelijk, ongevaarlijk. Geschikt voor de film?

Michel de Graaf:

Je ziet dat er nogal wat is gebeurd met die heuvel in 25, 50 jaar. Er is een tropisch woud ontstaan, het ziet er nu heel gezellig uit. Je zou alles moeten kappen. We zoeken nu een kale heuvel met uitzicht op een dorpje om daar de bunker neer te zetten.

Van wat voor materiaal?

Nou, van latjes en triplex, zoals dat gaat. Maar het zal er precies zo uitzien als die bunker. Die gaan we heel precies nabouwen. Laat dat maar aan ons over.



EEN FILMDENKBEELD HIELD ONS GEVANGEN

5: De angst voor woorden

door Jurriën Rood

Er zijn nogal wat filmdenkbelden die ons gevangen houden, in Nederland. Sommige zijn fundamenteel en doen zich voor als wetten, zoals de ideeën over herkenbaarheid en geloofwaardigheid van speelfilms waar ik de vorige keren over schreef. Andere bevinden zich dicht bij de oppervlakte en zijn aan modes verbonden. Deze keer twee meer tijdsgebonden filmdenkbelden die aanzienlijke invloed uitoefenen. Volgende keer sluit ik de serie af met een denkbeeld dat wat meer ruimte nodig heeft.

De speelfilm moet beeldend zijn

Een gouwe ouwe onder de filmdenkbelden raakt de laatste tijd weer erg in trek, bijvoorbeeld bij de filmredactie van de Volkskrant en Cinema.nl. In deze visie zijn speelfilms die hun verhaal uitsluitend in beelden vertellen van een hogere orde dan andere. Als dit denkbeeld geopperd wordt is de term 'pure cinema' nooit ver weg. Pure cinema vertelt in beelden. Er is ook een duidelijke vijand in deze opvatting en dat is de dialoog. Films die hun verhaal vertellen door middel van gesproken woord, dat wil zeggen met behulp van pratende mensen, worden minder 'puur' bevonden dan films die het gesproken woord mijden. Het idee erachter is dat dialoog traditioneel hoort bij het toneel, of eventueel bij literatuur. En aangezien film een andere kunst is en kunsten zich (kennelijk) essentieel van elkaar moeten onderscheiden, moet film zich verre houden van het gesproken woord. Dat ongesproken films meestal uitgebreid leentjebuur spelen bij een andere kunstvorm, namelijk Muziek, wordt door de puristen nauwelijks als een probleem gezien. Dat toneel natuurlijk ook van beelden gebruik maakt evenmin. Film bedient zich van een came-

ra en dient daarom beeldend te zijn, zo luidt de simplistische redenering.

De opvatting beperkt zich niet tot filmcritici, of liefhebbers van de avant-garde. Minder puristisch geformuleerd heeft ze in veel wijdere kring aanhangers. Het was altijd al het adagium van de Hollywoodfilm: *don't tell 'em, show them*. Tegelijk moet je constateren dat de meeste Hollywoodfilms naast een hele portie visueel vertellen vaak een even grote portie dialoog bevatten, waarin van alles gezegd en verteld wordt. Ik meen dat op de Amsterdamse Film en Televisie Academie al jaren volgens dit adagium scenarioles gegeven wordt, zo goed als ik het tegenkwam in cursussen op het Binger Instituut. Alles onder het motto: de Nederlandse speelfilm praat nog steeds teveel en toont te weinig.

De vorm heeft ook een grote vijand: de commentaarstem

Nu is er helemaal niks tegen een film die in beelden weet te vertellen. Ook is er weinig op aan te merken als mensen een voorkeur hebben voor stomme, of semi-stomme films. Het is alleen niet de enige mogelijkheid en het is onzin om het tot superieure status te verheffen. Film als kunstvorm onderscheidt zich bijvoorbeeld ook door de montage, en alle daaruit voortvloeiende mogelijkheden zoals cross cutting, tijdsingrepen, spanningsopbouw. Ik zie pal achter elkaar *Spring, summer, fall, winter.. and spring* van de Koreaan Kim Ki-duk die schitterend beeldend vertelt en *Inside Man* van Spike Lee die spanning creëert met alle filmische middelen, waaronder korte, geheimzinnige

dialogen. De één filmt vrij minimaal, de ander eerder maximaal – maar welke stijl is nu de puurdere? Kortom, ik zie weinig in het proclameren van een pure cinema.

En als je meent dat film álles moet kunnen bestrijken, het complete scala van menselijke ervaringen en mogelijkheden, dan is het decreteren van deze pure cinema een directe verarming. Als men het adagium te strikt toepast wordt een heel deel van het menselijke leven weggesneden, namelijk de pratende mens. Juist taal, en het spreken daarvan, is wat ons onderscheidt van andere dieren. Een respectabele filosofische stroming (Wittgenstein, Vygotsky) beweert zelfs dat taal aan de bodem staat van het denken, dus dat er pas gedacht wordt als er éérs taal is. Het geeft aan hoe innig taal verbonden is aan de denkende mens, en aan menselijke eigenaardigheden zoals tegenstrijdigheid, twijfel, en humor. Nu is het ook weer niet per se onmogelijk om tegenstrijdigheid aan te raken in een film zonder dialoog, maar daar zijn dan nogal wat kunstgrepen voor nodig. Jos Stellings film *De Illusionist* (1983) was een bekrond experiment over een familie die zonder woorden leeft. Wat mij betreft liet de film ook duidelijk de grenzen van deze aanpak zien: Een familie die werkelijk geen woord zegt, of zelfs maar gromt? Ik smachtte naar een welgekozen woord, één zinnetje. De getoonde mensen waren als het ware stom gemaakt en daarmee dommer en onthander dan waar ze recht op hadden. Zeker als het verhaal gaat over eigentijdse mensen, is het directer en eerlijker om (af en toe) ook woorden te gebruiken.

"Ik begin altijd met dialoog. En ik snap niet hoe iemand durft om eerst handeling te schrijven, vóór de dialoog. Het geheim van mijn werk is dat alles gebaseerd is op het

gesproken woord. Ik moet beginnen met wat de personages zeggen. Ik moet weten wat ze zeggen voordat ik kan zien wat ze doen". Dit citaat is niet van een kletskaus als Woody Allen, noch van een Nederlandse filmer. Hier spreekt Orson Welles, een cineast die altijd hoog scoort op de lijstjes van filmpuristen. Maar zijn films, gekenmerkt door mooie beelden en dito mise-en-scènes, zitten even vaak helemaal vol met woorden. Welles kwam van het toneel en verloor nooit zijn liefde voor het gesproken woord.

Het echte probleem met het gesproken woord in film is denk ik niet dat het gevaarlijk is of niet 'puur', maar dat het op een goede manier 'binnen het beeld' moet passen. Er bestaat inderdaad een soort gefilmd praten dat weinig filmische opwindend teweeg brengt; het is dagelijks te zien in tv-soaps en in matig gelukt drama. Maar als praten in balans is met het beeld versterken ze elkaar, zoals we weten uit honderden uitermate geslaagde praatfilms. Ik vermoed dat dit op zijn beurt alles te maken heeft met de aloude kunst van het adequaat decouperen – een kunst die er tegenwoordig door tijdnood en desinteresse nog wel eens bij inschiet. Sommige gesproken woorden verdienen een close, andere horen bij een totaal waarbij dwars gereden wordt, nog andere hoor je het liefst terwijl je kijkt naar een luisterend gezicht, of naar geheimzinnig beelden van roestende spullen onder water. Soms is afwisseling nodig, soms juist een grote eenvormigheid. Alles geheel naar inzicht van de regisseur, die precies daarmee zijn handschrift laat voelen.

Een recent schitterend en extreem voorbeeld van de gesproken woord-film is de gerestaureerde, 15 uur lange tv-serie *Berlin Alexanderplatz* van Fassbinder (óók van oorsprong een toneelmaker). Hoe beeldend, en hoe dialogend. De personages praten en praten. Ze zijn bijzonder expliciet over alles wat ze vinden, voelen en denken. De regisseur zelf leest intussen met mooie, zachte stem stukjes tekst uit Döblins roman voor, en ook worden zinnen uit het boek levensgroot in beeld gebracht. Gevoegd bij alle andere middelen die de regisseur inzet krijgt de taal hier een bedwelmend, poëtisch effect. Uit enthousiasme zou ik dit nu graag pure



Berlin Alexanderplatz, Rainer Werner Fassbinder

cinema willen noemen, maar beter lijkt me 'totaalcinema'. Echt, woorden zijn heel bruikbaar voor speelfilm.

De documentaire mag niet expliciet zijn

Er heerst hier al decennia een onuitgesproken ban op de expliciete docu. We hebben in Nederland een prachtige traditie van impliciete, observerende documentaires die teruggaat tot de gloriejaren van de VPRO-televisie, beginnend bij *Het Gat van Nederland*. Of misschien nog wel verder terug, naar sommige films van Ivens. Deze docu observeert de werkelijkheid, geduldig en aanhoudend. En laat haar zichzelf ont-hullen, zonder hulp of toevoeging. Het is helemaal *don't tell 'em, show 'em*. En als je een boodschap hebt, stuur je maar een telegram. Deze als vanzelfsprekend ervaren vorm heeft een bijna eindeloze reeks erg goede makers en sterke impliciete Nederlandse docu's opgeleverd. De vorm heeft ook een grote vijand: de commentaarstem (Daar is het gesproken woord weer). De tegenpool is de documentaire als lezing met (licht)beelden, die zijn verhaal niet

toont maar vertelt: de expliciete docu. Eigenlijk heeft ook die vorm zeer respectabele Nederlandse voorlopers, het is bijvoorbeeld de grondvorm van veel werk van Bert Haanstra, de vergeten meester die aan een voorzichtige comeback lijkt te zijn begonnen. Mij gaat het nu niet om zijn herwaardering, maar om het principiële debat.

Ik wil niets afdoen aan de grote kracht van de impliciete vorm. Maar ik vind het opmerkelijk dat de twee meest geziene en gelauwerde documentaires van het laatste decennium vallen in het genre van de totaal expliciete commentaar-docu. Al Gore's *An Inconvenient Truth* is een letterlijke lezing met lichtbeelden. De films van Michael Moore (*Bowling for Columbine* en *Fahrenheit 9/11*) zijn energieke, snelle en soms geestige versies van de aloude commentaarfilm. Het zijn óók de meest effectieve documentaires – mogelijk de meest effectieve films *tout court* – in tientallen jaren. Het maatschappelijk effect van Gore's milieu-



Foto: Paradiso

impliciet medium óók de mogelijkheid om op een spannende en zelfs leuke manier direct tot denken aan te zetten. Om duidelijk te zijn en zelfs moralistisch. Waarom zou dat niet mogen? Waarom zouden we dat deel van de menselijke ervaring weg moeten snijden zodra het om film gaat?

Het hoge woord is gevallen: moraal. Wat aan de voorkeur voor impliciet en de verketting van expliciet ten grondslag ligt is de angst voor een duidelijke moraal in film. Die angst en afkeer zijn niet van gisteren, ze hebben hun wortels in de roerige periode eind jaren zestig. De maatschappelijke revolutie van '68 was een opstand tegen de heersende moraal; aanvankelijk vanuit een hele duidelijke tegenmoraal, de tegencultuur was zelf genre van de politieke film, verdween moraal stilletjes uit het landschap der maatschappelijke denkbeelden. Kunst staat altijd al huiverig tegenover moraal en duidelijkheid. In de filmkunst ontstond een afkeer van moraal in het algemeen, geconcretiseerd in een houding van toekijken en tonen, zonder er al te duidelijk iets van te vinden. Ik zou graag willen uitpakken over de invloed hierbij van de filosofie van het postmodernisme, die moraal op (wankele) theoretische gronden naar de schroothoop verwees en daarmee een verlamme invloed heeft uitgeoefend op het denken in academische kringen en indirect óók op de cultuur – maar daar is hier geen plaats voor. Die filosofie is inmiddels vrijwel uitgebloeid,

en gelukkig maar. De Nederlandse documentaire kan zich rustig bevrijden uit het dwangbuis van implicitisme, het filmdenkbeeld heeft lang genoeg geregeerd. Nee, we hoeven ook niet met z'n allen ineens moralistische films te gaan maken. We moeten alleen een bloem erbij laten opbloeien, eentje die decennia lang geen water mocht krijgen.

Nee, we hoeven ook niet met z'n allen ineens moralistische films te gaan maken.

Achter de angst voor woorden ligt een angst voor moraal op de loer. Bij nader inzien zou die angst ook mee kunnen spelen in het krampachtige idee dat in speelfilm beelden altijd voorrang moeten hebben boven woorden. Hoe het ook zij, deze ideeën hebben lang genoeg alleenheerschappij gehad, het is tijd om de ramen open te zetten en expres de verboden wegen te bewandelen. Laat woorden toe en laat moraal (weer) toe tot de Nederlandse film. Er is geen goede reden te bedenken waarom dat niet zou mogen. Film moet zich vooral zijn grote vrijheid realiseren. Dáárin ligt vernieuwing, brutaliteit, leven.

* Uit een interview in Hollywood Voices, ed. Andrew Sarris; (Secker & Warburg, 1971).

CINÉ RENDEZ-VOUS

Over de top Nicole van Kilsdonk en Mieke de Jong zien *The dead girl*

door Erik van Zuylen / Ger Rakhorst

Regisseuse Nicole van Kilsdonk en scenariste Mieke de Jong werkten samen aan het single play *Kussen* (1998), de speelfilms *Ochtendzwemmers* (2001) en *Johan* (2005), en *Sale* (2003) in de serie Kort!. Voor ons gesprek bezochten we *The dead girl* (2006) van Karen Moncrieff.

In het vorige rendez-vous spraken we over *Volver*: 'een film over vrouwen die moeten zien te overleven in een wereld bevolkt door mannen die zich misdragen. In *The dead girl* zijn het, afgezien van een seriemoordenaar, vooral de moeders die zich misdragen.

The dead girl is een zogenaamde mozaïekfilm en bestaat uit vijf korte films met een eigen titel. Je zou het ook een estafettefilm kunnen noemen met een lijk dat als een estafettestokje wordt doorgegeven en steeds meer een persoon wordt. In 'The stranger' treffen we een tirannieke, invalide moeder en een gesloten, afhankelijke dochter die elkaar in een huiselijke wurggreep houden. De dochter vindt tijdens een wandeling het toegenakelde lijk van een jonge vrouw. Die vondst maakt haar zichtbaar voor de buitenwereld die haar voorheen over het hoofd zag. In 'The sister' belandt het anonieme lijk op de snijtafel van een jonge vrouw, patholoog-anatoom in opleiding. Haar zusje is 15 jaar geleden verdwenen, sindsdien rust er een doem op de familie. Alles wijst erop dat dit het lichaam van haar zusje is. Haar moeder wil alleen de levende terugkeer van haar verdwenen dochter accepteren.



Mieke de Jong en Nicole van Kilsdonk

Foto: Erik van Zuylen

BERICHT

DDG-ledenavonden in het Filmmuseum

Maandag 20 augustus

Sneakpreview van *Wolfsbergen*, de nieuwe film van Nanouk Leopold geproduceerd door Circe Films. Met na afloop van de vertoning een gesprek met Nanouk Leopold en Stienette Bosklopper onder leiding van Norbert ter Hall. Aanvang: 20.00 uur

Maandag 10 september

Sneakpreview van *Nadine*, de nieuwe film van Erik de Bruyn, geproduceerd door Rocketta Film. Met na afloop gesprek met de maker onder leiding van Patrick Minks. Aanvang: 20.00 uur



Foto: A-Film

Wolfsbergen, Nanouk Leopold

In 'The wife' verkettert een vrouw haar man en beschuldigt hem van alles wat vies en voos is. Het is een eindeloos zeurende litanie en het blijkt allemaal waar. De vrouw weet het, maar verhuult de misdaden van haar man.

In 'The mother' gaat de moeder van de vermoorde vrouw die nu een naam krijgt, Krista, op bezoek bij de *roommate* van haar dochter. Waarom wil ze nu pas iets weten over het leven van het weggelopen meisje? Wist ze niets van incest binnen haar eigen gezin?

In het laatste deel, 'The dead girl', beleven we de laatste dag uit het leven van Krista. Ze wil haar dochter die in een andere stad verblijft, verrassen met een groot cadeau voor haar derde verjaardag. Ze gaat op weg. Het zit haar tegen met het vervoer. Tenslotte accepteert ze een lift.

NK: Ik had een veel minder toegankelijke film verwacht. Het is niet helemaal mijn soort film, maar ik merkte dat ik toch werd gegrepen. Ik dacht, alweer zo'n caleidoscopische film? Maar het werkte wel, dat je in je hoofd de optelsom maakt van wie dat meisje is. Ik ben niet van mijn voetstuk geslagen, maar ik vond hem wel aardig.

MJ: Ik vond hem ook echt werken. De eerste twee episodes was ik wel op mijn hoede. De eerste vond ik heel vervelend, want ik houd helemaal niet van mensen die gek gek spelen, en het was ook van alle kanten een toneelstuk. Ik geloofde er gewoon niet in.

NK: Het zat op de grens van het pathetische, ook door de muziekkues.

MJ: In het tweede deel was de toon heel anders, bijna soapy en schoot dus helemaal de andere kant op. Daarna pas dacht ik, ok, ik snap hoe het werkt.

NK: In dat eerste deel zaten toch ook wel spannende momenten, maar omdat zij zo 'raar' was, vond ik het ook een beetje te makkelijk, dan kan alles.

MJ: Bij 'The wife' kreeg ik het wel te pakken

NK: Ja, ook omdat het een soort Kammer-spiel was. Over de relatie tussen die twee mensen. Spannend en mooi geacteerd.

MJ: Ik vond het wel een mooi gegeven: die vrouw die thuis zit te wachten terwijl ze weet dat haar man dingen doet die het



The dead girl, Krista (Brittany Murphy) op de motor

daglicht niet verdragen.

Ook het deel met de moeder was kantje-boord, ik zat soms met kromme tenen, maar bij het laatste deel viel het muntje wèl.

NK: Ik dacht vaker: is dat nou nodig, zoals die stiefvader die haar misbruikte. Maar door de eenvoud, met steeds maar twee of drie acteurs, en heel directe scènes, blijf je wel bij ze. Maar soms is het echt over de top aangezet.

MJ: Ja, dat er even gezegd wordt dat er een dochter is, het incestverleden, dat ze in het laatste deel naar de verjaardag gaat, het zijn bijna soapachtige gegevens. Het werkt voor mij niet op dat verhaal-niveau, maar dat laatste deel, dat meisje met die energie en die drift waar je helemaal plat voor gaat. Dat was een mooie vorm van gekte.

EZ: De film is geregisseerd door een vrouw. Is dat te merken?

MJ: Het gaat over vrouwenlevens, en dan vooral de manier waarop en onder welke voorwaarden vrouwen liefhebben, of haten. Ik vind het heel erg vanuit vrouwenogen gemaakt.

NK: Je voelt het, en je ziet het aan het grote aandeel van vrouwelijke personages.

EZ: Zit dat ook in kleine dingen?

MJ: Ik vond de detaillering niet zo specifiek.

NK: Ik vond het teveel aangezet: zoals

die vrouw halfnaakt rondloopt. In het gewone leven schiet je dan toch even een stomme legging aan?

MJ: Je vraagt je nooit af of een film typisch door mannen gemaakt is, toch?

EZ: Tegenwoordig wel. En vrouwen zijn volledig geaccepteerd als regisseur.

MJ: Volgens mij probeer je daar dan ook weer uit te breken

EZ: Hoe dan?

MJ: Ik heb net *Oorlogswinter* onder handen gehad, dat is behoorlijk heftig. Er zit vrij veel geweld in. Maar dan ga ik er een tegentoon instoppen; ik ben niet geïnteresseerd in alleen maar geweld.

EZ: Hoe stop je die tegentoon erin?

MJ: Nou, geweld krijgt pas betekenis als je weet waar het uit voortkomt, als je weet wie het uitvoert en tegen wie het gepleegd wordt. Een concreet voorbeeld uit *Oorlogswinter* is dat de burgemeester, die opgepakt en gefusilleerd wordt, de dag voor zijn arrestatie zijn zoon van dertien – de hoofdpersoon – leert hoe hij zich moet scheren. De vader voelt dat er iets kan gaan gebeuren, en de jongen vindt het vreemd omdat hij nog geen baard heeft.

EZ: En Nicole, hoe ga jij om met geweld?

NK: Bij de dingen die ik heb geschreven merkte ik dat ik daar niet zo'n zin in had, dat je in de plot dood en verderf nodig hebt om je verhaal te vertellen.

Zeker op dit moment ben ik meer bezig

met de kleine alledaagse dingen. Terwijl er natuurlijk wel van alles gebeurt in de stad, probeer ik zonder incest toch een verhaal te vertellen.

EZ: Het was mooier geweest als er een kleine aanleiding was geweest waarom Krista het huis had verlaten.

MJ: Ja, ik vond dat verhaal met die cadeautjes echt mooi, dat ze nooit kreeg wat ze uitzocht maar altijd iets dat toevallig in de uitverkoop was, mooier dan de incest.

GR: Maar jullie laten de moeder toch ook meteen maar doodgaan in *Johan*?

MJ: Ja, het is soms nodig, jongens.

NK: En het is niet een *serial killer* die binnenkomt of zo.

NK: Wij zijn altijd *bigger than life* geweest in onze projecten.

EZ: Hoe ging de samenwerking tussen jullie?

NK: Jij was al vergevorderd met *Kussen*, een single play voor de VPRO; daar ben ik bijgekomen. Omdat het klikte zijn we ons gaan afvragen hoe we verder konden gaan. Het moest iets met muziek zijn, en we zijn lang bezig geweest met de vraag hoe die muziek een rol kreeg in het scenario.

EZ: Welke film was dat?

NK: *Ochtendzwemmers*. Bij het schrijven was het al belangrijk hoe de muziek in de film zou moeten komen. Vanaf het begin wisten we dat de liedjes onderdeel van het verhaal waren, en niet er later op geplakt. We hebben toen veel heen en weer



Sale, Tjitske Reininga en Jeroen Willems

gemaild, elkaar liedjes toegestuurd.

Mieke heeft de structuur van het verhaal bedacht, ik heb veel meegelezen. Jij kunt ook wel goed loslaten.

Als tijdens repetities dingen anders blijken te lopen dat bel ik: zou je daar nog eens naar willen kijken?

Het is wel prettig om al vroeg samen te werken aan het scenario. Ik maak het mij dan makkelijker eigen.

MJ: Er zijn een paar regisseurs voor wie ik geschreven heb.

Ik weet goed wat ik bij jou kan halen en andersom.

EZ: Nicole, wat je nu zelf aan het schrijven bent, is dat heel anders?

NK: Ik heb het pas aan twee mensen laten lezen. Het is heel associatief, er zit nauwelijks plot in. Het is heel klein, drie acteurs, het is proberen of ik het kan. Ik heb de neiging om er kleine grapjes in te schrijven, relativerende dingen terwijl ik denk eigenlijk is het een heel verdrietige scène. Mieke zal het wel herkennen. Soms moet ik mezelf ook corrigeren. En doseren.

EZ: Hebben jullie nog plannen samen?

NK: Ik ben zelf aan het schrijven, daar is net de tweede versie van af. De werktitel is *Richting west*. Het is heel klein, met een klein budget. Ik doe het samen met Hans de Wolf.

En verder ben ik met Miekas buurtgenoot Rob Bloemkolk bezig, maar dat is nog heel pril. Ik heb vorig jaar *Zadelpijn* gemaakt, over fietsende dames, maar er zijn natuurlijk veel meer fietsende mannen. Dus we zijn een film aan het bedenken over fietsende vijftigers, mannen, titel *De kale berg*. Er is nog maar een synopsis. En dan hangt er nog iets vaags in mijn hoofd dat *IJburg* gaat heten, dat ga ik met Mieke maken, maar dat weet ze nog niet. Het is een melodrama met zang.

We willen graag weer samenwerken, maar we hebben ook een behoorlijke tik



Johan, Johan en Evy op de brommer

gekregen door het hele gebeuren met *Johan*. Niet met ons, maar met de ontvangst van die film.

MJ: Het was een zwaar project, ik vind het moeilijk om het erover te hebben. Ik heb de film ook niet meer gezien na de première. Jij wel?

NK: Ja, net nog in Toronto. Je moet echt weer eens gaan kijken. Ik zie ook wel dingen die de verkeerde kant opgaan.

Daar zit je in een zaal met mensen zonder verwachtingspatroon. Ze weten niet wie wij zijn en dat is een heel leuke zaal. We hebben veel kritiek op die film, maar er zijn ook dingen goed aan.

MJ: Jullie willen natuurlijk smeulige verhalen hierover, maar dat is heel moeilijk.

NK: Nou ja, hij heeft het gewoon niet erg goed gedaan, en het merendeel van de serieuze pers was heel negatief. Dat is toch wat je blijft.

Ik zat bij Kunststof op de dag dat de recensies kwamen. Die mensen vonden de film best leuk, maar ik had net in de NRC en het Parool gelezen dat ik [MJ:] een kutfilm gemaakt had.

NK: En het rare is dat je het zelf op een gegeven moment ook niet meer weet.

MJ: Ik ben er wel een gewaarschuwder schrijver door geworden, minder onbevangen. Ik ben bezig met een script waarin ik al heel lang zoek hoe ver ik kan gaan. Dat had ik vroeger nooit: ik ging zover als ik vond dat ik moest gaan. Nu ben ik bang dat het niet gepikt wordt.

Bij *Kussen* ging ik ook buiten de gebaande paden, waar ook wel kritiek op kwam in de



The dead girl, Arden (Toni Collette) in bed bij moeder (Piper Laurie)

trant van 'dat gebeurt toch niet zo'.

NK: Dat kwam van de kant van het Fonds. Achteraf hoorde ik zeggen 'Als je naar die film gaat krijg je zin om verliefd te worden'.

MJ: Het gaat er toch om dat de interne logica klopt, en dat lukt de ene keer beter dan de andere. *Johan* was natuurlijk een heel andere wereld die we maakten.

NK: Ik herinner me wel dat je door die gesprekken met het fonds scènes bedacht die buiten jezelf lagen. Laten we het maar extremer maken.

EZ: Het Fonds werkt dan ook ontmoedigend, hè?

MJ: Bij *Johan* werd op een gegeven moment hardop gezegd: dit is een romantische komedie. Maar ik had het

niet geschreven als romantische komedie. Ik ben toen dingen gaan veranderen om er een romantische komedie van te gaan maken. Want we waren zo blij dat we telescoopgeld hadden gekregen. Achteraf denk ik Oh nee, dat hadden we nooit moeten doen.

NK: In het begin van de telefilms kon meer. Bij de AVRO/NCRV vonden ze dat zingen wel raar, maar we mochten wel onze gang gaan. Er werd verder geen genre op geplakt. Bij *Johan* werd de structuur van *Notting Hill* als voorbeeld gesuggereerd, maar dat was een totaal andere film. Zo raak je uiteindelijk de weg kwijt.

MJ: Wat ik heel moeilijk vond is dat er meer dan twintig mensen zich met het script bemoeid hebben. Mensen die mij vertelden wat er met het script moest gebeuren,

Ik ben niet bang voor kritiek. Mensen lezen iets en ze vinden er iets van. Als schrijver moet je niet van iemand anders de oplossing verwachten, die krijg je bijna nooit, dus dat moet je zelf doen. En je moet natuurlijk goed luisteren. Want het zegt iets over waar het haakt, of waar het niet goed gaat. Maar het wordt lastig als mensen op afstand, en niet betrokken bij het maakproces, hun ideeën er overheen gaan leggen. En eigenlijk een andere film willen dan jij geschreven hebt. Dan zou je moeten zeggen sorry, houd het geld maar, dit is niet de film die ik geschreven heb.

KNIPPEN & PLAKKEN

Er valt veel zinnigs en onzinnigs te lezen over de filmmaker. De Gazet maakt een hermontage van opmerkelijke citaten.

TOINE BERBERS Openingszin speech presentatie FILMFONDS januari 2007
Het gaat goed met de Nederlandse film!

CLEMENS KLOPFENSTEIN tijdens IDFA 2005 in de Balie
Nederlandse film is allemaal shit.

JOS STELLING in FILMBEELD februari 2007
Het kernprobleem is dat Nederland een calvinistische cultuur heeft. Je intellectuele status wordt afgemeten aan je belezenheid. Beeld vindt men een beetje goedkoop. In culturen waar het katholicisme of de (Russisch) orthodoxe kerk dominant is, is dat heel anders. Een Russische kerk is van onder tot boven beschilderd en je ziet weinig tekst. Bij Russen gaat het om de ziel, ze zijn heel poëtisch. Russische kinderen kennen vanaf hun derde regels van de dichter Poesjkin uit het hoofd, iedereen speelt piano. Wij krijgen zwemles...

THEU BOERMANS in FILM BEELD juni 2006
Zonder arrogant te willen zijn, zie ik in de Nederlandse film een gebrek aan geld én aan inhoudelijkheid. Het vocabulaire bedient zich nog steeds te vaak van het

traditionele naturalisme, waar theater juist een slag heeft gemaakt naar gewaagde experimenten met vorm, tekst en retorica.

PETER DELPEUT in PLOT winter 2004
We zijn - om het oneerbiedig te zeggen - te veel 'verbingerd'. Het Bingerinstituut heeft veel bijgedragen aan de kennis van het scenarioschrijven in Nederland. Ook ongemerkt bij diegenen die daar geen cursus hebben gevolgd. Er is een bepaald jargon geïnstitutionaliseerd. Het nadeel is dat iedereen nu ook in die structuren denkt.

FRANS WEISZ in DE GROENE 29 september 1994
Ik heb altijd de volgende vergelijking gemaakt over televisie en film: televisie is zelf lezen en bioscoop is voorgelezen worden. Televisie is bladeren in een boek, een tijdschrift. Af en toe een spannend vervolgverhaal lezen of sport zien.

MARINA BLOK in FILMBEELD februari 2006
Ook de maker van een artistieke film is gebaat bij een objectieve blik van een deskundige. Ik geloof niet dat er zo'n wezenlijk verschil bestaat tussen film

voor televisie of film voor de bioscoop. Ik denk niet dat je het filmfonds en de omroepen moet loskoppelen. Het is belangrijk een optimale samenwerking te realiseren, en waarom niet in een commissariaat van omroepen dat samen met het Filmfonds in een vroeg stadium beslissingen neemt over welke projecten gerealiseerd worden.

CLEMENS KLOPFENSTEIN in DDG-GAZET 2005, nr 4

In *Die Vogelpredigt* laat ik een van mijn acteurs zeggen dat wij filmmakers staatsbeambten zijn. Veel vrienden die die scène zagen, werden kwaad op mij. We leven zogenaamd in een vrij land met een liberale markt. Maar film is 100% een staatsaangelegenheid. Het is fake dat we vrij zijn. Als de tv niets geeft, kan je niets maken. Je kan kritisch zijn, maar niet te veel. Niemand zegt wat hij eigenlijk vindt.

*We willen graag een Knippen & Plakken maken over de inconsequenties in afwijzingsbrieven van subsidiërende instanties.
Mail naar info@directorsguild.nl als u saillante voorbeelden heeft of kent.*



The dead girl, Melora (Marcia Gay Harden) wil met Rosetta (Kerry Washington) praten

COLOFON

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

Medewerkers aan dit nummer
Paul M. van Brugge, Marco van Geffen, Michel de Graaf, P.B. Hugenholtz, Mieke de Jong, Nicole van Kilsdonk, Martijn Mewe, Marieke van

der Pol, Ger Poppelaars, Jurriën Rood, Hidde Simons
Met dank aan Skrien

Vormgeving
Van GOG, Amsterdam

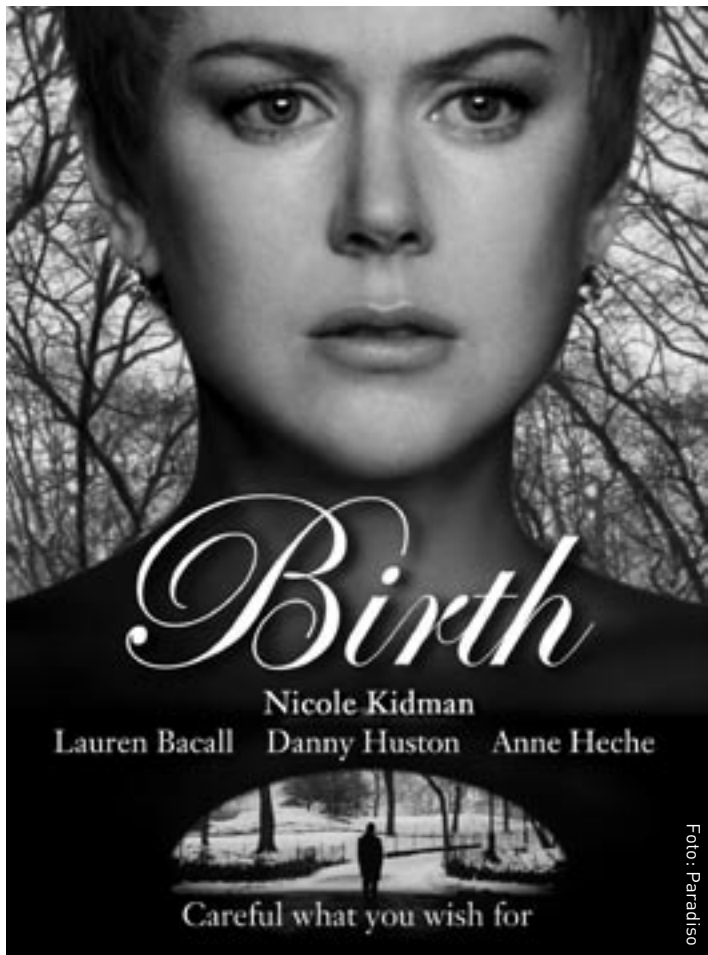
Kopij
Inzenden voor 4 juli 2007, bij voorkeur per email naar gazet@directorsguild.nl

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 vooraf-

gaande 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 camera rijdt langzaam in



door Marco van Geffen

Bij welke film dacht ik, toen ik hem zag: "Die had ik zelf willen maken?" Moeilijke vraag. Sowieso had ik het bij James Bond films (Roger Moore als Bond), toen ik elf was. En later, bij films van Antonioni. Uiteindelijk kom je er op uit dat je alles wel had willen maken.

Maar nee, de film die me dat gevoel echt gaf was *Birth*, van Jonathan Glazer. Sorry, cliché natuurlijk, want iedereen kent die scène waar de camera traag op Nicole Kidman inrijdt, die net de New York

Philharmonic binnen is gehaast en nu op haar stoel zit. Het orkest speelt een roerige Wagner en zij overdenkt de gebeurtenissen van de afgelopen dagen: acht jaar na het overlijden van haar man heeft ze besloten opnieuw te trouwen, met niet eens zo'n aantrekkelijke, maar wel een lieve man.

Op het verlovingsfeestje dat ze geven verschijnt een achtjarig jongetje, die zegt dat hij de reïncarnatie van haar overleden man is. En het mooie is, dat wordt heel droog en nuchter - zoals wij zelf zouden

reageren - in beeld gebracht: niks M. Night Shyamalan, maar gewoon 'hier en nu': ze gelooft het jongetje niet en probeert het uit zijn hoofd te redeneren. Maar als hij daarbij flauwvalt, en ze zich vervolgens naar het concert haast, dan de muziek er overheen, het verdriet om haar overleden man... dan is ze rijp om geplukt te worden. De camera rijdt langzaam in, en blijft rusten in een close-up, een shot van drie minuten: in het begin gelooft ze het niet, aan het eind gelooft ze het: dit is haar overleden man!

Ik geloof dat ik het bijna uitschreeuwde, maar in ieder geval was ik in tranen. En dat kwam maar gedeeltelijk door de in het scenario opgebouwde emotie (Jean Claude Carrière), maar meer nog door het spel van Kidman en de beslissing van Glazer om dit moment op deze manier te registreren. Ik raakte dus geëmotioneerd door de uitvoering, meer dan door het verhaal. Doorredenerend zou ik kunnen zeggen dat dat

sowieso mijn theorie is van een goede film, van een goed boek: dat de uitvoering het verhaal overstijgt, en dat 'er iets boven de film komt te zweven', een emotie die ontstaat door de constellatie van verhaal, beeld, geluid, spel, montage... (Antonioni!) Maar dat zou flauw zijn.

En dan heb ik het nog helemaal niet over de scène uit *Birth* gehad die deze scène misschien wel overvleugelt, maar dan alleen bij het herzien van de film, en voortkomend uit bovenbeschreven scène: de opening, waarin we Kidmans overleden man door een besneeuwd Central Park zien rennen, op de rug gezien, gedraaid vanaf een auto die achter hem aan rijdt, rustig: een nietig zwart puntje in een wit landschap. Hij rent heel regelmatig, af en toe een paar honden die langsrennen, taxi's in de verte, roerige muziek, waarin belletjes klinken. Hij rent onder een brug door, rust uit, handen op zijn knieën. En zijgt ineen. De belletjes klinken door, in de stilte.

