

DDG gazet 08

2004



Redactioneel 2+3
Gastcolumn: Suzanne
van Voorst 4
Cine rendez-vous 5-7



The art of story-
boarding 8+9
Filmografie
Theo van Gogh 10-11



De samenwerking
12-15
IM Theo van Gogh
16-19
In de wachtkamer 20



INTERVIEW MET GIJS VAN DE WESTELAKEN & WILLEM HOGENDOORN

De drie Theo's

Toen Theo van Gogh in een televisie-interview op de set van *Submission* gevraagd werd of hij zelf ook zo begaan was met de onderdrukking van vrouwen, antwoordde hij droog: 'Ik lig er niet wakker van.' Hij wilde alweer door, zo leek het. Door met filmen, op zijn manier. 'Haast leek hij te hebben', zegt schrijver Tomas Ross. Op weg naar de enige echte Van Gogh-film.



Foto: Tiscali

Theo van Gogh op de set van *0605*

Bij Column Producties heerst de typische drukte van een filmbedrijf dat tegen een première aan zit te hikken. We moeten dan ook wachten voordat producent Gijs van de Westelaken uit bespreking is. Als Willem Hogendoorn alias Tomas Ross – onze tweede gesprekspartner – binnenkomt, grapt hij: 'Gijs gaat steeds meer op Rob Houwer lijken: hij laat je wachten terwijl hij in zijn kantoor zijn secretaresse even neemt.' Het is de humor die Theo van Gogh

goed lag, maar de medewerksters van Van de Westelaken hebben het te druk voor puberale grappen: de telefoon van Column staat sinds 2 november roodgloeiend. Maar ook: van Gogh's televisieserie *Medea* zit in de eindmix, want die moet in januari op de buis en *0605* moet opgeleverd aan Tiscali.

Snel geld

Als de initiator en regisseur van beide producties niet was vermoord, dan was er

sowieso voldoende aanleiding geweest om een gesprek te voeren met Van de Westelaken: de volledige financiering van een Nederlandse speelfilm door één bedrijf. 'Theo was al in gesprek geweest met een aantal potentiële financiers voor de film. Fortuynisten zeg maar, wat niet zo'n goed idee was volgens mij, want dan weet je nooit wat voor eisen ze gaan stellen. Ik vond ook niet dat de film een ode aan Fortuyn moest worden.'

Hogendoorn vult aan: 'Dat wilde ik ook niet. Theo was nogal "in Fortuyn", maar voor mij hoefde dat niet. Het scenario is eerst bij de intendant, Burny Bos, ontwikkeld. Die wilde het ook wel produceren zo enthousiast was hij.' Van de Westelaken vervolgt: 'Maar Theo geloofde niet in het Filmfonds. Dat gaan ze niet doen, meende hij. Voor *Cool* hadden we een adviseur die ons heeft geholpen om particuliere financiers te vinden. Zij heeft toen voor *0605* een hele tour voor ons geregeld. Theo en ik zouden een hele dag langs allerlei bedrijven gaan. Maar bij Tiscali was het meteen raak, dus de rest konden we afzeggen.'

Tiscali had al eerder geld in film gestoken, maar alleen voor marketing- en merchandisingrechten. Tijdens het gesprek echter ontstond van de kant van Van Gogh en Van de Westelaken het idee om *0605* op internet in première te laten gaan. Tiscali zag er wel brood in en besloot uiteindelijk de totale begroting van de film – circa 2 miljoen euro – uit hun marketingbudget te bekostigen. 'Het duurde wel nog een half jaar voordat alles was getekend', erkent Van de Westelaken, maar voor de financiering van

een Nederlandse speelfilm van 2 miljoen is dat nog razendsnel. Tiscali werd de eigenaar van de film. Na oplevering van de digibeta is Column Producties alle rechten en zeggenschap kwijt is. De distributiedeal is door Tiscali bepaald en geregeld, zij bepalen de publiciteit, etc. Lachend meldt Van de Westelaken aan Hogendoorn dat hij nog niet eens weet in hoeveel kopieën de film uitgaat na de bioscooppremière op het filmfestival van Rotterdam. 'Ze zullen me het wel netjes vertellen hoor', zo sust hij onze verbazing. 'Over de poster hebben we bijvoorbeeld onze voorkeur uitgesproken, maar nee, ik heb er niets meer over te zeggen.' Of Van Gogh hiermee kon leven als auteur? 'De film moest gemaakt worden, daar ging het Theo om.'

Wilde complotten

In de loop van het gesprek blijkt dát de kern van Van Gogh's filmmakerschap: draaien, draaien, maken, maken. Willem



Willem Hogendoorn & Gijs van de Westelaken

Hogendoorn – die veelvuldig met hem samenwerkte – beaamt: 'Als ik een eerste versie stuurde, dan belde hij op en zei hij "hartstikke goed, we gaan morgen draaien". Ik – en anderen – waren dan nog lang niet tevreden. Met *0605* was dat ook zo. Hij wilde de film af hebben voor de eerste herdenking van de moord. Dat was natuurlijk onmogelijk.'

De ontstaansgeschiedenis van *0605* begint bij Theo van Gogh zelf. Hij had zijn oor te luister gelegd bij Fortuynisten die wilde theorieën hadden over de AIVD en Defensie die Volkert van de Graaf als een soort Lee Harvey Oswald achter de hand hielden vanwege o.a. de angst dat Fortuyn als premier de Joint Strike Fighter zou frustreren.

Hogendoorn: 'Theo kwam met dat verhaal bij me en ik verklaarde hem voor gek. Ik zag tot dan toe ook niks in die Volkert en de moord op Fortuyn als materiaal voor een goede thriller. Een gek die een moord pleegt, da's geen plot, laat staan een complot. Maar er waren bepaalde details in die wilde theorieën die me toch intrigeerden.'

Hogendoorn ging aan de slag. Maar een en ander liep niet zoals verwacht en Van Gogh had nog andere projecten lopen zoals *Interview*. WH: 'Mijn uitgever opperde toen er eerst een boek van te maken.'

Actiescènes

In 2003 verscheen *De Zesde Mei* van Tomas Ross waarvoor hij zijn derde Gouden Strop kreeg. Het uiteindelijke filmscenario verschilt sterk van het boek.

WH: 'Theo heeft een aantal belangrijke wijzigingen aangebracht. Ten eerste heeft hij van de hoofdpersoon een Turkse gemaakt. Ik was altijd bang dat dat te vet zou zijn, maar dat is erg meegevallen. En het andere is dat de film begint waar het boek eindigt en vervolgens terugvertelt.'

VdW: 'Theo had *JFK* gezien en we hadden 't erover gehad dat Stone's aanpak goed werkt. Ik wilde dat de grootste scepticus door de film zou gaan twifelen en deze structuur helpt daarin.'

WH: 'Je krijgt eerst de moord en dan zie je allerlei zaken waarvan je je afvraagt "maar hoe zit dat dan?". Zo ontrafelt het complot zich. Waar Theo ook op hamerde, was de demonisering van Fortuyn. Ik zag daar niet zoveel in, maar voor hem was het belangrijk. Ook het tonen van de hypocrisie van mensen als Wim Kok en Ad Melkert. Zo wilde hij een – overigens mooie – scène waarin Kok en Melkert in Het Torentje met champagne toosten.'

VdW: 'Die scène is wel gedraaid – Het Torentje was voor *Medea* toch al nagebouwd – maar is niet in de film gekomen. Toch te vet.'

Van Gogh blijkt een regisseur te zijn geweest die nauwelijks in plot geïnteresseerd was. Hij bemoeide zich er niet alleen niet mee – Hogendoorn: 'doe jij dat maar, zei hij, dan doe ik de dialogen wel' – maar hij viel zelfs in slaap tijdens scenario-besprekingen die zich beperkten tot

REDACTIONEEL

De oneigenlijke vraag

Na de moord op Theo van Gogh spookte de vraag rond: ga je *Submission: part II* regisseren? Hij werd door journalisten aan regisseurs gesteld en regisseurs moesten antwoorden. De vraag impliceert – door de maatschappelijke context van het moment – een plicht. De plicht om vaandeldrager te worden. Zoals in (film)verhalen

van beroemde 19e eeuwse Europese veldslagen of van de Amerikaanse Burgeroorlog placht te gebeuren. Heldhaftig neemt de hoofdpersoon het vaandel over van zijn gesnevelde makker en trekt voorwaarts over het slagveld. Het vervreemdende van deze implicatie is dat het lijkt alsof er maar één keus bestaat: je staat alleen pal voor de vrijheid

van meningsuiting als je de vraag bevestigend beantwoordt. Anders laat je je de mond snoeren. Maar zowel het maken van keuzes als het daarnaar handelen is zo complex als het leven zelf; en dus voor iedereen anders. Tijdens het Najaarsoverleg van 17 november jl. in Het Ketelhuis sprak Jos de Putter over 'zorgvuldigheid'. Hij consta-

teerde dat overhaaste en onzorgvuldige uitspraken onder extreme omstandigheden tot meer verwarring dan helderheid leiden. Hij pleitte voor close reading van *Submission: part I*. Wat is dat voor film? Waarom is hij gemaakt? Wat vertellen de beelden, hoe doen ze hun werk? Met welke middelen is er verteld en waarom? Het zijn



Foto: Tiscali

Van de Westelaken en Van Gogh volgen de actie op de set van *0605*

plotstructuren. Van Gogh leefde op als het om scènes ging waar hij zijn tanden in kon zetten. De psychologie en karaktervorming van zijn personages, daar draaide het om. Het zorgde voor verhitte discussies tussen Hogendoorn en Van Gogh. Met name *Baby Blue* bleek in de montagekamer een puzzel die schrijver en regisseur anders wilden oplossen.

WH: 'Bij *Baby Blue* ontdekt de hoofdperson dat zijn verdwenen vrouw op Curaçao moet zijn. Hij denkt haar te zien op een steiger en gaat die vrouw achterna.

Actiescènes noemde Theo dat. Dat vond hij oppervlakkig, het interesseerde hem geen moer. Maar de scène erna die ik beschrijf

als "man zit wanhopig op zijn hotelkamer en schenkt zichzelf nog eens in", daar leefde hij zich op uit. Dan gaat die man zich ineens aftrekken op een foto van zijn vrouw die getoond wordt als een soort heilige afbeelding. Hij was zo teleurgesteld toen *Baby Blue* flopte. Hij belde me totaal ontdaan op. Hij had echt zijn zinnen op die film gezet, hij hoopte er eindelijk mee door te breken: een groot publiek aanspreken met een echte Van Gogh-film.'

Chabrol

Volgens Van de Westelaken leerde Van Gogh de laatste jaren dat bepaalde zaken voor plotstructuur wel degelijk nodig waren

om een filmverhaal begrijpelijk te maken. 'Hij heeft dingen in de montage van *0605* zonder slag of stoot veranderd naar aanleiding van onze opmerkingen, omdat hij ook wel inzag dat sommige dingen nodig zijn om het verhaal te volgen. Dat zou zes, zeven jaar geleden veel lastiger zijn geweest.'

Hogendoorn zag de columnist van Gogh vaak terug in de dialogen van zijn scripts. 'Ik ben niet goed in dialoog, dus dat deed Theo. Het gaf hem de ruimte om zijn mening in een film te verwerken. Dat vind ik ook goed als een regisseur zo zijn stempel op een film drukt. Theo kon wel doorschieten daarin. Hij verzoonde altijd wel een bijrol voor iemand die dan tussendoor typische Theo-uitspraken kon doen.'

vdW: 'Voor mij zijn er drie Theo's: de filmmaker, de columnist en de interviewer. De interviewer zat tussen de columnist en de regisseur in. Daar kon je zowel zijn nieuwsgierigheid in anderen zien, zoals de filmregisseur dat kon, als ook de brandie van de columnist. Maar de filmmaker stond bij hem echt op nummer één. Hij wilde het liefst elke dag op de set staan. Daar was hij zo gelukkig dat het aandoenlijk was om te zien. Een film als *Interview* is echt Theo. Een goede tekst om lang mee te repeteren – dat was het geheim van zijn kunnen als spelregisseur – de personages helemaal uitdiepen en dan draaien. Hij bekeek de laatste tijd veel Chabrol-films. Ik denk dat hij in vijf jaar de echte Van Gogh-film had gemaakt.'

Patrick Minks/Hans Hylkema

vragen die evident zijn voor elke regisseur, voor elke film die hij of zij maakt. De herrie van het fysieke geweld en het lawaai van de reacties daarop, verdrongen die exegese. In eerste instantie begrijpelijk en navoelbaar. Maar in tweede instantie getuigen oproepen tot vaandeldragerij van simplisme in termen van goed & fout. Een vriendendienst. Zo noemt

producent Gijs van de Westelaken Theo van Gogh's regie van *Submission: part I*. Met die motivatie zou je dus het stokje over kunnen nemen. De vraag zou dan alleen gesteld kunnen worden aan regisseursvrienden van Hirsi Ali. Of moet vriendschap breder opgevat? Als ideologische verwantschap? Oftewel, stel je je talent, je vakmanschap ten

dienste van een politieke boodschap? Die vraag is legitiem. Antwoorden daarop duiden positie aan, zonder dat de vraag die positie impliceert te veroordelen. De vraag naar het regisseren van *Submission: part II* aan elke filmregisseur van Nederland is een oneigenlijke, maar retorische vraag. En de klassieke retorica leert ons

zorgvuldig te zijn om via 'grondige analyse en kritische doorlichting het woelige politieke en juridische bedrijf van de (Atheense) democratie' te doorgronden. Dat gaat niet over een nacht ijs. Daar moet je minstens net zo hard over nadenken als over het maken van een film.

GASTCOLUMN

SUZANNE VAN VOORST

Filmbeleid is cultuurbeleid (2)



Suzanne van Voorst

Foto: Patrick Minkx

In zijn gastcolumn in de DDG Gazet ontwaarde Ryclef Rienstra twee misverstanden in het Cultuurnota-advies van de Raad voor Cultuur over film. De Raad vond namelijk dat er behoefte is aan kwalitatieve verbetering van de Nederlandse filmcultuur (te bewerkstelligen via financiële versterking van de artistieke film), en dat er een vervolg moest komen op de fiscale stimuleringsmaatregelen, maar niet betaald binnen de Cultuurnota. Rienstra vond dat alle Nederlandse films filmcultuur zijn en dat het met die kwaliteit alleszins meevallt, 'enkele quasi-commerciële misbaksels daargelaten'. Rienstra concludeert dat 'filmbeleid dus primair cultuurbeleid' is. Natuurlijk is filmbeleid cultuurbeleid. Het is echter een

misverstand te denken dat alle cultuurbeleid altijd uit het Cultuurnota-budget betaald zou moeten worden. Cultuurnotagelden zijn vooral bedoeld om de culturele infrastructuur en dat wat hoge artistieke kwaliteit heeft, kwetsbaar is of gestimuleerd moet worden te financieren. Een sterke lobby vanuit het veld heeft inmiddels het gewenste vervolg op het fiscale stimuleringspakket veilig gesteld (buiten de Cultuurnota). Een ongewenst, en onbedoeld, effect hiervan is echter dat 'men' vindt dat de filmsector daarmee voldoende bediend is en dat de sector dus verder niet moet zeuren over meer geld voor de artistieke film. Dat is pas een ernstig misverstand! De afgelopen jaren hebben dankzij de fiscale maatregelen veel wat ruimer gebudgetteer-

de Nederlandse films het licht gezien. Dat heeft geleid tot veel aardige films, een aantal mislukte (dat mag natuurlijk) en een aantal in filmisch opzicht buitengewoon saai commercieel bedoelde (en soms ook commercieel succesvolle)

Waar zijn de broodnodige brutale vormexperimenten?

films. De eerste slag, die om de gunst van het Nederlandse publiek, is met deze oogst gewonnen, een zeer verheugend en belangrijk feit. Maar als we continuïteit op langere termijn willen, en als we mee willen tellen in de internationale filmwereld, zullen we boven het niveau van de genre- en formulefilms moeten uitstijgen. Opvallend is de eenheid in stijl

van de gemiddelde Nederlandse speelfilm: een mid-atlantische keurige verbeelding van het script, stevig geworteld in de Amerikaanse en Engelse traditie van filmmaken. Maar waar zijn de broodnodige brutale vormexperimenten, waar is de energie en het lef om nieuwe generaties aan te spreken, waar is de inhoudelijke innovatie in de Nederlandse speelfilm? Natuurlijk zijn zulke films er wel, maar vooralsnog zeer mondjesmaat. De levendige filmcultuur in de animatie- en experimentele film, waar Nederland zo goed in is, vindt nauwelijks vertaling en doorstroming naar de speelfilm. Ik ben er van overtuigd dat zonder die artistieke voeding de filmcultuur in Nederland een uiterst benard bestaan zal leiden. Kwaliteit, op alle niveau's, kan alleen gedijen bij diversiteit. En kwaliteit betekent zeker niet automatisch films voor een minimaal publiek. Van Almodóvar tot Von Trier laten buitenlandse regisseurs zien dat er wel degelijk publieksfilms van hoge artistieke kwaliteit gemaakt kunnen worden. Laat alsjeblieft de komende jaren, met de nieuwe 20 miljoen, in Nederland niet alleen maar meer 'producenten-films' gemaakt worden, zoals we die de afgelopen jaren veelvuldig gezien hebben. Regisseurs, laat zien wat jullie kunnen! Jullie kunnen maar zo weinig films maken in je leven. Laat het dan ook echt al die moeite waard zijn.

Arena van list & bedrog

Onder het oude motto "samen naar de film, ja gezellig" bespreken twee filmmakers in de rubriek Cine Rendez-vous een recente buitenlandse film. Ditmaal gingen Peter de Baan en Ger Beukenkamp naar *Buongiorno, Notte* van de Italiaanse regisseur Marco Bellocchio over de ontvoering van en moord op Aldo Moro. De schaal van bloedserieus tot Kopspijkers-satire.

Met *Retour Den Haag* debuteerde theaterregisseur Peter de Baan als televisieregisseur. Een opvallende entree, want de verfilming van het boek van Ed van Thijn over de IRT-affaire trok door het onderwerp alleen al de aandacht. Bovendien wilde iedereen wel eens zien hoe acteurs als Huub Stapel, Thom Hoffman en Anne Wil Blankers hedendaagse politici zouden neerzetten. Scenarioschrijver Ger Beukenkamp had al naam had gemaakt met adaptaties van de (politieke) werkelijkheid als *Ik ga naar Tahiti* en *Emily, of het geheim van Huis ten Bosch*. Inmiddels heeft hun samenwerking tot meer politiek drama geleid: *Klem in de draaideur*, over de clash tussen Winnie Sorgdrager en Arthur Docters van Leeuwen en de nieuwe VPRO-serie *De Kroon*, over de ontmoetingen van Max van der Stoep met Jorge Zorreguieta i.h.k.v. het kroonprinselijk huwelijk. Hoe keken zij naar Bellocchio's versie van de Aldo Moro-crisis in *Buongiorno, Notte*? Peter de Baan: 'Ik word altijd jaloers van dit soort films. Hoe krijgt iemand het voor elkaar om van zo weinig zo veel te maken? Want als je het verhaal op een rijtje zet, stelt het weinig voor. Meisje is medeplichtig aan ontvoering en moord op een politicus en krijgt gewetensnood omdat haar vader vroeger voorlas uit brieven van door de fascistische doodge-



Hadewych Minis en Roef Ragas als Máxima en Willem-Alexander in *De Kroon*

schoten partizanen. Het is te plat voor woorden, maar gedurfd. Ook hoe hij archiefmateriaal gebruikt met harde muziek van Pink Floyd eronder: het getuigt van de enorme onafhankelijkheid waarmee Bellocchio zijn keuzes maakt. Dat spreekt me enorm aan. De film blijft wel op afstand, ik zat niet op het puntje van mijn stoel. Dat is jammer, want ik wil meegesleept worden in de bioscoop, om daarna tot nadenken te zijn aangezet.' Ger Beukenkamp: 'Ik heb weinig aan de film beleefd. Ik dacht alleen hoe zit het en waarom zo en vooral ook waarom niet. Ik denk dat zijn keuzes door een beperkt budget zijn ingegeven. En ik denk ook dat hij teveel eerbied voor het boek heeft gehad.'

Ondraaglijk serieus

Bellocchio baseerde zijn scenario op het boek *Il Prigioniero* van een van de gijzel-

nemers, Anna Laura Braghetti. Zij schreef haar relaas van de 55 dagen durende gijzeling van Moro in gevangenschap nadat zij afstand had genomen van haar Rode Brigade-verleden. In de film heet ze Chiara en via haar perspectief worden de gebeurtenissen getoond. De film speelt bijna geheel in het Romeinse appartement af waar gijzelaar en gijzelnemers verblijven. Geen thrillerachtige actiescènes, geen schietpartijen en achtervolgingen. Maar bedeesde, bijna alledaagse scènes die een beeld geven van een aantal jonge mensen die niet alleen verantwoordelijk waren voor Moro's gevangenschap, maar ook van henzelf. Chiara's twijfel over de juistheid van hun radicale handelen – zeker naar mate het eigenhandige doodsvonnis van Moro nadert – is de belangrijkste dramatische lijn van de film. Beukenkamp raakte niet bij de



Foto: Patrick Mijks

Ger Beukenkamp & Peter de Baan

personages betrokken en zag dramaturgische missers: 'Er zijn allerlei verhaalelementen die worden ingezet, maar nooit worden uitbetaald. Al die kleine alledaagse toevallige dingetjes hebben wel een symbolische betekenis, maar dat zijn trucjes die niet ingelost worden. Een zwarte kat in de tuin, kanaries in een kooi, een baby die de enige getuige is van het binnenbrengen van Aldo Moro. Ze doen niets met het verhaal en de personages. Bellocchio toont alleen maar. Dan kan het allemaal wel echt gebeurd zijn, maar als je dit soort dingen verzint, wordt het door de eerste de beste dramaturg er meteen uitgehaald.' De Baan erkent Beukenkamp's kritiek, maar kijkt er zelf

anders tegenaan. Hij ziet de aaneenschakeling van ogenschijnlijk simpele scènes als Kammerstuk dat verheven wordt tot opera. 'Hij durft het aan om het effect van de scènes niet uit te betalen, maar bij mij bleven ze wel hangen. Van sommige dingen wordt ik wel een beetje lacherig. Zoals het shot van de baby in de voorgrond terwijl onscherp op de achtergrond Moro in een kist wordt binnengebracht. Maar het is een duidelijke keuze. Die radicaliteit van Bellocchio is overtuigend. Je kan een andere keuze willen, maar hij houdt wel alle ballen in de lucht.' GB: 'Maar wat wil je zien bij zo'n film? De alledaagse momenten, de psychologische interactie tussen de ontvoerders

onderling en met Moro? Misschien wilde ik iets anders zien, hoe onterecht dat ook is. Ik vond het allemaal ondraaglijk serieus.'

Sateetjes

Beukenkamp stelt dat het adapteren van de werkelijkheid dwingt om transparantie aan te brengen. Je moet laten zien hoe je het aanpakt, hoe het zit met de verhouding tussen filmver telling en (historische) realiteit. 'Ik breng graag lucht aan in het verhaal. Als je heel serieus blijft dan wordt de eis om de vertelling te laten kloppen met de werkelijkheid groter. Hoe transparanter, hoe meer je je kan veroorloven. Er is een schaal waar je jezelf op plaatst. Aan de ene kant van die schaal zit het bloedserieuze historisch correcte reconstrueren en aan de andere kant de Kopspijkers-satire. Dat laatste is het meest transparant: iedereen weet dat het komieken zijn die anderen imiteren, daarom kunnen ze grappen maken. Als schrijver moet ik weten waar ik me op die schaal begeef. Ik hou ervan om via lichteheid, met humor die transparantie aan te brengen.'

Maar in hoeverre hou je rekening met het feit dat iedereen weet wie wie is in een productie als *Retour Den Haag* of *De Kroon*? En dat ze niet Ed van Thijn zien, maar Huub Stapel?

De Baan: 'Er waren mensen die *Retour Den Haag* niks vonden en mensen die het enig vonden. Ik vond de kritiek op Huub Stapel's Ed van Thijn of Hoffman's Hirsch Ballin en het feit dat sommige mensen vinden dat dat niet kan, erg calvinistisch. Je merkt bij journalisten bijvoorbeeld een

BERICHTEN

Paf!

Op Het Najaarsoverleg in Het Ketelhuis kondigde DDG-voorzitter Rudolf van den Berg het al aan: onlangs is de Pressiegroep Auteursfilm, kortweg Paf!, opgericht. Deze werkgroep is een initiatief van de DDG waaraan ook de NVS en het

Netwerk Scenarioschrijvers deelnemen. Na de tomeloze inzet van de werkgroep Filmstimulering om de publieksfilm te redden, is het nu aan Paf! om hetzelfde te doen voor de zogeheten artistieke film of auteursfilm. De werkgroep heeft zich voorgenomen om tijdens de 25e

editie van het Nederlands Film Festival in 2005 een manifest met visie te presenteren. DDG-directeur Arjen de Wolff heeft zich opgeworpen als woordvoerder van Paf! en zoals de naam al suggereert zal Paf! tot die tijd regelmatig van zich doen spreken.



soort agressie, omdat ze vinden dat je je op hun turf begeeft. Eigenlijk zeggen ze "toneelspelen mag niet". Het is gekisbis waar ik geen boodschap aan heb. Ik heb toen juist met veel plezier met de acteurs geprobeerd om de personages zo dicht mogelijk bij de echte politici te krijgen. Bij *Klem in de draaideur* en nu bij *De Kroon* is dat veel minder.'

Beukenkamp: 'Je moet adapteren.

Je moet zorgen dat de kijker de gelegenheid krijgt dat hij niet Maxima ziet, maar een personage. Daar moet je doorheen als kijker. Als dat gebeurd is, kan alles.'

PdB: 'Het is ook een kwestie van tijd, van ritme. In *De Kroon* zie je Willem-Alexander en Máxima eerst op de fiets.

Je krijgt de tijd om naar ze te kijken: hoe zien deze mensen eruit? Wat heeft zij aan, hoe praten ze? Etc. En wat lucht aanbrenge

betreft: in de gesprekken tussen Van der Stoel en Zorreguieta is een tolk aanwezig. Via haar kijk je naar de twee heren. Dat geeft de kijker een positie ten op zichte van hen die prettig is. Dan kan je ook grapjes uithalen.'

GB: 'In *Klem in de draaideur* zat het moment dat Docters van Leeuwen en Sorgdrager voor het eerst het rapport Dolman krijgen dat een soort doodsvonnis voor ze is. Ik heb ze toen eerst sateetjes laten halen. Om de sfeer te verluchten en de situatie te creëren dat ze het rapport met vieze vingers moesten aanpakken. Daar houd ik erg van.'

PdB: 'Ik denk dat Ger en ik elkaar daarin versterken. Ik heb toen namelijk bedacht dat Sorgdrager een sigaretje ging roken. Als een knipoog naar dat doodsvonnis.'

Wat vinden ze nu zo aantrekkelijk aan het



Foto: Contact Film

Alledaagse scènes in Bellocchio's *Buongiorno, notte*

adapteren van de politieke werkelijkheid? GB: 'Het klinkt als een cliché, maar ik vind het onmogelijk om het niet te doen.

Als schrijver wil ik reageren op de tijd waarin ik leef. Dit soort onderwerpen hebben ook een grote retorische kracht. Het was een slappe tijd in Nederland, zoals Dürrenmatt zei: 'De tragiek is uit ons leven verdwenen.' Nou, dat is dus nu niet meer zo. Nederlands drama heeft jarenlang veel laten liggen, nu maken we een inhaalslag.'

PdB: 'De politiek is de arena van list & bedrog. Dat hoeft je niet uit te leggen. Daarom is het zo aantrekkelijk.'

GB: 'Het is ook een geil spel: anticiperen op de kennis van het publiek. Je moet wel oppassen dat de poëzie behouden blijft.

Dus in de verhalen de grote thema's naar boven halen: leven, dood, geloof, hoop en liefde. *Klem in de draaideur* is een lovestory, *De Kroon* gaat over vaders & dochters. Zorreguieta heeft vijf dochters, Van der Stoel ook.'

PdB: 'Bij Bellocchio zie je dat hij zijn eigen werkelijkheid heeft geschapen. Dat is het kenmerk van de ware kunstenaar. Ik denk dat wij ook moeten proberen om daar verder in te gaan. Onszelf en onze verhalen verder loszingen van de realiteit. *Buongiorno, Notte* heeft mij wat dat betreft echt geïnspireerd.'

Patrick Minks/Erik van Zuylen

Coaching for directors

Het Binger is het afgelopen herfstsemester een coaching-programma voor regisseurs gestart. Dit is een vrij uniek programma (zeker in Nederland, maar ook in Europa) dat speciaal ontworpen werd om regisseurs, in

voorbereiding op hun eerste of tweede lange speelfilm, intensieve coaching te bieden. Alle aspecten van het productieproces worden behandeld in workshops en praktijksimulaties. Naast casting, acteursregie, visualisatie, storyboard, geluidsband en filmmuziek,

fotografie etc. wordt ook aandacht besteed aan communicatietechnieken en leidinggeven. Omdat het Binger vaak aanvragen krijgt van Nederlandse en buitenlandse filmmakers om specifieke workshops bij te wonen, heeft het Binger afgelopen herfst-

semester besloten de workshops en masterclasses open te stellen voor niet-cursisten. Aanmelden voor 2005, voor het coachingprogramma voor regisseurs en alle andere Binger-masterclasses, kan tot dinsdag 15 maart 2005 via www.binger.nl.

WORKSHOP DAVID RUSSELL

The art of storyboarding

Afgelopen november gaf storyboard artist David Russell op het Maurits Binger Film Instituut de workshop *The art of storyboarding*. Deze workshop is onderdeel van het nieuwe coachingprogramma voor regisseurs van het Binger. Het is speciaal ontworpen om regisseurs, in voorbereiding op hun eerste of tweede speelfilm, intensieve coaching te bieden. Boris Paval Conen brengt verslag uit.

Ik heb zelf een tijd fanatiek storyboards getekend: o.a voor mijn eindexamenfilm *Horror vacui*, voor *Noordwesterwals* (i.s.m Dogtroep), *Temminck, the ultimate fight* en *Wilde mossels* van Erik de Bruyn. Toch is de meerwaarde ervan me tijdens het productieproces vaak tegengevallen. Te vaak gebeurde er te weinig met mijn zorgvuldig uitgewerkte tekeningen op de set. Dit kwam grotendeels omdat ik de storyboards meestal moest tekenen voordat de cast en de locatie's bekend waren zodat veel van mijn geplande shots er uiteindelijk heel anders uit kwamen te zien. Ook kwam het voor dat ik uitgewerkte ideeën over het decor had die vanwege productionele redenen niet haalbaar waren. Ik kwam tot de conclusie dat ik mijn tijd beter kon besteden aan overleg met mijn cameraman, locatiescout en production designer – de film wordt tenslotte toch op de set gemaakt – en beperkte ik me tot shotlists, plattegronden en summiere schetsjes. Ik was dus erg benieuwd of de driedaagse workshop mij op andere gedachten zou brengen.

Triple hardened

David Russell heeft meer dan 75 producties op zijn naam staan en heeft o.a. gewerkt met Steven Spielberg, George Lucas, Martin Campbell, Baz Luhrmann en Peter Weir. Russell begon de eerste dag met een uitgebreid verhaal over zijn eigen inspiratiebronnen en de geschiedenis van het storyboard in een notendop. Hierna kregen we voorbeelden van zijn eigen werk te zien in vergelijking met het uiteindelijke resultaat in de film. De verschillende fragmenten werden omkleed met verhalen over zijn ervaringen in het vak. Russell was niet zuinig met kritiek op het functioneren van de regisseurs met wie hij had gewerkt. Van geniaal en technisch begaafd tot absolute minkukels (of *swine* in zijn woorden). We werden overspoeld met verhalen hoe wreed en hard Hollywood was en dat we *triple hardened* moesten zijn als we het wilde maken aan de overkant van de oceaan. Kortom, een uitgebreid verhaal over hoe, wat en waar in Hollywood. Tijdens het vragenuurtje wist Russell de vrouwelijke regisseurs te ontmoedigen door te zeggen dat 90% van



uit Russell's storyboard voor *Moulin Rouge* van Baz Luhrmann

de vrouwelijke regisseurs het toch nooit zal maken. Aan het eind van de dag waren ik en een aantal collega's murw en teleurgesteld. Het was allemaal teveel een ver van ons bed-show en we misten de directe relevantie met ons eigen geploeter in het filmvak.

De tweede dag was totaal anders. Russell vroeg ons om pen en papier te pakken en we kregen gedictieerd aan welke voorwaarden een goed storyboard moet voldoen. Over de ratio's, camerabewegingen, over licht en sfeer, kadergroottes, het gebruik van pijlen, etc. Alhoewel meerderen van ons mopperden dat een reader geen slecht idee geweest zou zijn, begon ons sombere gevoel over de cursus voorzichtig te verdwijnen. De tweede helft van de dag werd alleen maar beter. Russell ging stevig in op beeldopbouw, voorgrond versus midden- en achtergrond, actie, de beeldcompositie in relatie tot het verhaal (dominante versus zwakke personages)

BERICHTEN

Show me the money

Tijdens het IDFA 2004 organiseerde DDG en NBF het forum *Show me the money*. Er werden waardevolle ervaringen uitgewisseld rondom de financiering van documentaires buiten de reguliere fondsen om. Deze vorm van filmfinanciering – zoals via NGO's –

lijkt steeds belangrijker te worden voor onafhankelijke filmmakers nu publieke televisie zich terughoudend opstelt. Een verslag van *Show me the money* zal in het nieuwe jaar op de DDG-website gepubliceerd worden.

Stifo en Filmfonds gaan samenwerken

Het Stimuleringsfonds en het Filmfonds stemmen vanaf 2005 het speelfilmbeleid op elkaar af. Bij wijze van proef zal met ingang van 1 januari 2005 worden samengewerkt door beide fondsen om zo het beoordelingstraject te bekor-

ten en meer helderheid voor de aanvrager te creëren. In de praktijk betekent dit dat een afgevaardigde van het Stimuleringsfonds aanschuift bij de vergaderingen van commissie Lange Speelfilm van het Filmfonds. Uitgangspunt voor de samenwerking is dat betrokken partijen zo snel



(c) David Russell

en de beeldopbouw van de klassieke meesters in vergelijking met het filmkader. De hele dag was een stortvloed aan relevante informatie. Russell sloot de dag af met een opdracht. Hij legde ons drie scènes voor uit bekende films, waaruit wij er één konden kiezen. Aan de hand van een *directors briefing* (een summier verlanlijstje van shots) moesten we de betreffende scène die avond uitwerken tot een storyboard.

Superman

De derde dag werden de gemaakte storyboards, waar menigeen tot in de kleine uurtjes op had geploeterd, uitgebreid gesproken. Het ging Russell er niet om hoe goed iemand kon tekenen, maar wat zijn of haar idee achter de tekening was. Russell was direct en meedogenloos in het ontleden van het huiswerk. Soms was hij verrast en roemde hij de cursist voor zijn interessante gedachtengang of

waardeerde hij een eigen invulling van de opdracht. Maar vooral waste hij onze oren met termen als *boring, not interesting* en nog erger. Wat deze sessie vooral erg waardevol maakte, was dat hij al zijn kritiek feilloos kon onderbouwen en ons deed begrijpen waarom iets wel of niet werkte. Na elk besproken storyboard vatte hij de negatieve en positieve punten samen, waarbij hij zich – om ons niet te erg te ontmoedigen – vooral richtte op het positieve deel. Toen al ons werk besproken was, liet hij zijn eigen versie van de scène zien en beargumenteerde hij zijn keuzes. Daarna ging hij nog een paar uur door op het maken en herkennen van goede beeldcomposities. Hij wondt zich op dat er zoveel oninteressante shots en sequenties in films te zien zijn. Hij moedigde ons aan om te blijven zoeken naar wat een beeld sterk kan maken en geen genoeg te nemen met het eerste de beste. Gemakzucht leidt tot middelmaat

en middelmatigheid is er al teveel, hield hij ons voor. Hij sloot de cursus af met een (zeer Amerikaans) 'applausje voor jezelf'. Hij zwaaide naar ons, deed het zaallicht uit en was plotseling verdwenen. Wij bleven verbaasd achter. Een dvd werd ingestart en tot hilariteit van iedereen zagen we een scène uit *Superman* waar de held na het volbrengen van zijn heldendaad naar de verre einder vliegt en de heldin in katzwijn valt.

We waren uiteindelijk erg tevreden met de workshop, alhoewel de eerste dag voor ons meer in de lijn van de twee andere dagen mocht zijn. Als we bijvoorbeeld in plaats van één huiswerkopdracht twee opdrachten hadden gehad dan hadden we er nog meer uit kunnen halen. Heeft de driedaagse workshop nu iets veranderd aan mijn sombere gedachten over het nut van storyboards in de Nederlandse filmproductie? Ik denk het wel. Ik ben er in ieder geval van overtuigd dat tijdens het voortraject van een film een storyboard erg kan helpen om helder te krijgen wat de stijl van de film moet worden. Het is effectiever en goedkoper om door middel van storyboards de keuzes in beeldcompositie en sequentieopbouw te onderzoeken dan tijdens het draaien. Ik neem me dan ook opnieuw voor om bij mijn volgende film het potlood ter hand te nemen.

Boris Paval Conen

De uiterste aanmeldingsdatum voor het herfstsemester met o.a. het coachingsprogramma voor regisseurs op het Maurits Binger Film Instituut is 15 maart 2005. Aanmelden kan via www.binger.nl.

mogelijk uitslag krijgen en er minder loketten ontstaan. Voor beide fondsen hoeft nog maar één aanvraag te worden ingediend; mits het project Nederlandstalig is en het budget onder de 2 miljoen euro blijft. Het Stimuleringsfonds wil betere en meer verantwoorde keuzes kunnen maken

met de beperkte financiële middelen die ze heeft voor speelfilm. Vanaf 2005 zal het Stimuleringsfonds zich daarom beperken tot de subsidiëring van de 'kleine' artistieke film, die inhoudelijk gezien beter past bij het beleid van het Stimuleringsfonds. Het Stimuleringsfonds zal vanaf

2005 een grens trekken bij speelfilms met een productiebudget van 2 miljoen euro. Het jaarlijks voor speelfilm geormerkte budget van het Stimuleringsfonds wordt verdubbeld tot € 800.000. Binnenkort maken beide fondsen meer bekend over de nauwere samenwerking.



stimuleringsfonds



Filmografie Theo van Gogh

Luger, 1981 [2] / [4]

Hero, 1982

Een dagje naar het strand, 1984 [7]

Charley, 1986

Druppels op gloeiende stenen, 1987

Terug naar Oegstgeest, 1987 [3]

Loos, 1989

Tadzio, 1991 [als acteur]

La Sequence des Barre Paralleles, 1992

De Noordelingen, 1992 [als acteur]

Oog in oog: Veel volk, weinig mensen, 1993

Vals licht, 1993 [5]

Eva, 1994

Een Galerij - De Wanhoop van de sirene, 1994

06, (1994) [1]

Koos Tak, 1995

Blind Date, 1996

Hoe ik mijn moeder vermoordde, 1996

In het belang van de staat, 1997

De Pijnbank, 1998

Au!, 1998

De Kampioen, 1999

Baby Blue, 2001

De nacht van Aalbers, 2001

Interview, 2003

Najib & Julia, 2003

Vrijdag de 14de - Erekwestie, 2003

0605, 2004

Cool!, 2004 [6]

Medea, 2004

Submission: part I, 2004

Visions of Europe - Euroquiz, 2004

Zien, 2004

Bad, onvoltooid

Bron: NFDB / IMDB

Foto's: 1: Shooting Star Filmcompany; 2, 3, 4,

7: collectie Filmmuseum; 5: Pief Weyman;

6: Column Producties/A-Film.



2



5



7



6



DE SAMENWERKING

Een half woord

CAMERAMAN TOM ERISMAN

In de nieuwe Gazet-rubriek **De Samenwerking** komen filmprofessionals aan het woord over de finesses van hun eigen discipline en hun kijk op het regisseursvak. De spits wordt afgebeten door director of photography Tom Erisman.

Tom Erisman (50) is autodidact. Na eerst alsquisiteur en daarna elf jaar als gaffer gewerkt te hebben, draaide hij in 1987 z'n eerste film, *Brood op de plank* van Tijs Tinbergen. Het jaar erop begon met Theo van Gogh, die dertien jaar en vele speelfilms en tv-producties later vlak na de opnameperiode van *Baby Blue* zou eindigen in een breuk. 'Maar', stelt Erisman, 'bij een langdurige samenwerking heb je op den duur aan een half woord genoeg.'

De Kennismaking

'Regisseurs die je kent, zeggen: "Tom, we gaan een film maken, kun je dan en dan

vrijhouden?" Bij een regisseur die je niet kent, kom je op audiëntie. Hij heeft vaak een summiere selectie uit je werk gezien en gaat er dan vanuit dat het wel oké is. Het doel van een eerste gesprek is om af te tasten of het een beetje klikt op het persoonlijke vlak. En het scenario is onderwerp van gesprek. Je wilt het script tijdens het draaien samen met de regisseur uit de verf laten komen en meer kracht geven en verbeteren. Soms voel je al bij zo'n eerste gesprek dat dat moeilijk zal worden. Het maakt ook uit of een regisseur zelf het scenario heeft geschreven. In de regel vind ik het prettig als het wel zo is, omdat een regisseur dan erg betrokken is en weet wat hij wil.

Maar als het scenario zwakheden vertoont, is het extra lastig om die eruit te krijgen omdat het een eigen kindje is. Ik ben behoedzaam in het geven van kritiek, omdat ik de opvatting van de regisseur uitermate serieus neem. Ook al snap ik in eerste instantie z'n bedoelingen niet helemaal. Maar als ik overtuigd ben dat iets niet werkt, dan zeg ik dat meteen tijdens het eerste gesprek. Dat kan wrijving geven, maar als je je mond houdt, dan kom je die problemen tegen bij het maken van het draaiboek en zegt de regisseur "waarom heb je dat niet eerder gezegd?"

'Een eerste gesprek gaat meestal nooit over de visuele sfeer van een film, dat komt later. Bij mijn derde speelfilm *Beck, de gesloten kamer* werden de sfeerkeuzes gaandeweg gevormd door de persoon van regisseur Jacob Bijl. Ik leerde hem kennen als een moody mens en intuïtief ging de film die kant op, zwaarmoedig en melancholiek. Eenvoudige, sobere beelden werden het. Je kan je toekomstige werkwijze ook toetsen aan voorbeeldfilms die je samen gaat bekijken. Vooral om te concluderen dat je film zo niet moet worden. Het gekke is, dat het soms voorbeelden uit andere kunstvormen zijn die je inspiratie bieden. Bij het draaien van *Loos* was het een liedje van Robbie Robertson dat mij voortdurend hielp bij het bepalen van het uiterlijk van de film. Het gaf een soort consistentie, waardoor ik veel minder lang aan het zoeken was. Ik heb achteraf ook wel eens gedacht: "heb ik de geest van deze film wel goed begrepen?" Als een film niet geslaagd is, neem ik mezelf dat ook kwalijk.'

Draaiboek & Draaistijl

'Ik hou van een gedegen voorbereiding en het maken van het draaiboek hoort daarbij. Ik vind het leuk werk en bovendien



Foto: Hans Hylkema

Tom Erisman

werkt het verhelderend bij het opsporen van gebreken in het script. Als je bij het decouperen bij twee achtereenvolgende scènes op dezelfde shotindeling uitkomt, omdat het eigenlijk een gelijkwaardige scène is, kun je afvragen of twee identieke scènes achter elkaar wel goed is. Ook kun je met een draaiboek makkelijker productionele eisen afdwingen. Door pas op de set te bepalen hoe je gaat draaien, loop je het risico dat er geen crane is als je hem echt nodig hebt. Je hebt dan een heel losse productiestructuur nodig, waarin dat allemaal kan, inclusief de overuren. Niet gepland, is niet gebudgetteerd.'

'Bovendien kun je met een draaiboek je dramatische keuzes beter bepalen: waar is een close nodig, waar werkt een totaal beter, waar rijden we in? Dat zijn keuzes waar je tijdens het draaien geen tijd voor hebt om goed over na te denken.

Natuurlijk ben je gedwongen je draaiboek later aan te passen. Decors zijn nog niet

klaar, locaties blijken er anders uit te zien, etc. Ik heb veel films gedaan waar het draaiboek voor een derde gevolgd is en de rest onmogelijk bleek. Toch heb je in de draaiboekperiode de basisdiscussie met de regisseur gehad. Als het goed is,

Als een film niet geslaagd is, neem ik mezelf dat ook kwalijk

zit je daarna samen op één lijn.'

'Bij *Grimm* hebben Alex van Warmerdam en ik heel lang ge-storyboard. Je kan merken dat hij schildert, want bij elke suggestie slaat hij aan het tekenen. Dan bepaalt hij of het gaat werken en zo niet, dan beginnen we opnieuw. Het is voor hem pas volledig visueel als hij het zelf in een storyboard tot leven heeft gebracht. Alex is ook geen technaut, hij heeft weinig verstand van assen en uitsnedes. In

principe wil hij veel in beeld zien en hij is niet gecharmeerd van mooifilmerij zoals je met lange lenzen kan doen. Impact geven door te abstraheren. Ik beargumenteerde bijvoorbeeld dat het goed is voor het personage om haar tegen een onscherpe achtergrond te zetten zodat je geen last hebt van de afleiding die de locatie geeft. Onze samenwerking was voor hem natuurlijk een risico, want ik was voor hem een nieuwe cameraman.' 'Grimm is gedraaid in een rustige, vaste stijl, hoewel een derde van de film handheld is. Een paar jaar geleden heb ik *Shooters* van Glenn Durfort & Colin Teague heel wild gedraaid en dat bevat me net zo goed. Het verhaal staat voorop en het zou niet best zijn als de keuzes worden bepaald door waar je je als cameraman het meest thuis in voelt.'

Het Draaien

'Op het moment van draaien stel ik bepaalde voorwaarden aan mezelf: de



Foto: Shooting Star Filmcompany

Roeland Fernhout en Susan Vidler in *Baby Blue*

eerste draaidag moet maatgevend zijn. Ik ben dan ook heel kritisch voor mezelf. Ik neem de tijd en toets of ik getrouw ben aan wat ik in mijn hoofd aan voorwaarden had gesteld. Als ik daar tevreden over ben, gaat de tweede draaidag al een stuk makkelijker, de norm is dan gezet.'

'De ene regisseur geeft meer vrijheid om shots te bepalen dan de andere, maar tegenwoordig heeft iedereen controle over het beeld vanwege de video-assist. Ik begrijp dat de regisseur wil weten wat er op beeld gebeurt en dus verderop naar de video-assist kijkt, maar vlakbij de set, naast de camera, vind ik prettiger. Je was voorheen een hechter team daardoor. De video-assist kweekt ook gemakzucht. Iedereen kijkt mee en roept 'prachtig' in plaats van dat je in je hoofd teruggaat en nadenkt over wat er beter kan. Vroeger wist een regisseur precies wat een 25 of 35 deed, nu vragen ze: kan het closer of wijder? Een viewfinder neem ik alleen mee als de regisseur erom vraagt. Bovendien, zo'n lullig ding zonder perspectiefverandering bij brandpuntverstel-

ling, daar heb je weinig aan. Als je het goed wil doen, heb je er een nodig met verwisselbare lenzen. Ik hecht weliswaar niet zo erg aan dat soort vakmanschap, maar het geeft je wel een creatieve vrijheid. Je nam bij laaggevoeliger materiaal

De films van Theo waren altijd goedkoop en die beperking vond ik wel spannend

rigoreuzere beslissingen: een 10KW op vier meter afstand, die geeft zoveel effect, daar komt het keylight vandaan. Met die techniek ging je spelen en zo ontstond de lichtstijl. Dat nadenken kun je makkelijker als je de techniek beter beheerst en nu zie je bij jongere mensen dat het wiel weer wordt uitgevonden en de draaidagen weer langer worden. Jammer dat die verworvenheden verdwijnen.'

'Er moet een balans zijn tussen techni-

sche perfectie en flexibiliteit voor de acteurs. Lang aan het beeld blijven pieken, terwijl de acteurs op scherp staan om de scène te spelen, daar ben ik tegen. Het hoeft ook niet als je je vak beheerst en een goeie repetitie op mise-en-scène hebt gehad. Je moet als cameraman je voorbereidingstijd kunnen inschatten.'

Case Story: Theo van Gogh

'Theo had iets van mij gezien, nodigde me uit in een kroeg, er gingen in korte tijd drie, vier bier doorheen en toen vroeg hij me: "Durf je risico's te nemen? Ja? Dan draai je mijn volgende film". Later kwam ik erachter wat hij met risico's nemen bedoelde: niet slaafs achter een idee aanlopen en niet alleen maar doen wat hij heeft bedacht. Hij wilde me zelfstandigheid geven, dat ik zelf dingen verzon en daarin risico's nam. Ik vroeg me weleens af of ik niet te ver was gegaan, maar dan zag ik het resultaat en dacht "ik had nog wel verder kunnen gaan". Ik vergelijk het met een commercial zo lelijk draaien als een Duitse krimi: het is een risico, maar



Foto: Victor Arnolds

'Er moet een balans zijn tussen technische perfectie en flexibiliteit voor de acteurs.'

kan heel effectief zijn.'

'De films van Theo waren altijd goedkoop en die beperking vond ik wel spannend. Hij belde op met de mededeling "we gaan 06 maken: zes of zeven draaidagen, maar wel op 35mm". Dat vond ik in eerste instantie doodeng. Dan zat ik twee weken thuis een draaiboek te maken. Alles moest in één take, dus het moest kloppen. Ik moest alles goed hebben uitgevoerd. Er is geen shot méér gedraaid dan in de film zit. Iedereen was geconcentreerd bezig en na negen uur waren we klaar. Door die intensiteit kreeg je een grote saamhorigheid die je kwijtraakt bij een grotere film met veel budget.'

'Theo's motto was: "Jij bent mijn ogen, ik doe de acteurs". Hij kon inderdaad goed acteurs regisseren, maar was slecht in het vertellen van zijn verhaal. Iemand die heel mooi acteerde en daar dan close naar kijken, dat wilde hij het liefst. En ik had de verantwoordelijkheid daar dan een beeldend verhaal bij te draaiboeken. Dan deed ik waar ik zin in had, zoals het draaien van een totaal om te laten zien waar we waren. Want dat was belangrijk voor het verhaal wat we vertellen. We zijn niet alleen maar bezig acteurs close te bekijken. Heel lang kon dat vertrouwen stand houden, maar het is kapot gegaan tijdens en na *Baby Blue*. Het liep daar fout, want de film had meer voorbereidingstijd nodig. Het was productioneel te groot, er waren buitenlandse acteurs bij betrokken en er moest vanwege de CV snel gedraaid worden. We voelden ons allebei niet prettig dat die buitenlandse acteurs zich tot mij wendden als ze wil-



Foto: collectie Filmmuseum

Werkopname van *Loos*

den weten wat er moest gebeuren. We groeiden toen snel uit elkaar, terwijl ik de samenwerking had willen voortzetten. Weliswaar op een andere manier: niet met een Theo die het veel te druk had met zijn tv-programma's, columns en zijn PR. Een gedegener werkwijze dan "we gaan volgende week draaien". Hij heeft me nog een aantal dingen kwalijk genomen die verband hielden met de vermissing van een filmblik met belichte opnamen waar cocaïne voor in de plaats werd aangetroffen na terugkeer uit Curaçao. Toen was het plotseling oorlog tussen hem en mij, omdat een normaal "ieder gaat verder zijns weegs" voor hem

niet bestond. Hij kon alleen functioneren op het conflict en ging onverkwikkelijke verhalen over mij de wereld insturen. Hij keek me niet meer aan als we elkaar tegenkwamen.'

'Het neemt allemaal niet weg dat we dertien jaar met veel plezier samengewerkt hebben en dat hij als enige in Nederland in staat is geweest films te realiseren die anders nooit gemaakt waren.'

Hans Hylkema

Kijk voor de filmografie van Tom Erisman op www.nfdb.nl

BERICHTEN

Vragenlijst Sectoronderzoek

In opdracht van de Federatie Filmbelangen verricht Research voor Beleid onderzoek naar de Nederlandse filmsector. De afgelopen jaren is regelmatig onderzoek gedaan in de filmsector naar het overheidsbeleid en de gevolgen daarvan voor betrokkenen. Inzicht in de sector zelf

ontbreekt echter, met name waar het gaat om informatie over de beroepssituatie, arbeidsvoorwaarden en -omstandigheden. Alle betrokken partijen binnen de filmsector vinden het van groot belang dat meer bekend wordt over de stand van zaken van bedrijven en personen die zich bezighouden met film en tele-

visie. Om deze reden wordt een enquête gehouden onder bedrijven, zelfstandigen en werknemers die betrokken zijn bij de productie van films en soortgelijke audiovisuele producten. Alleen op deze wijze is het mogelijk inzicht te geven in de dagelijkse beroepspraktijk. Ook DDG-leden krijgen een vragenlijst

in de bus. Het bestuur roept iedereen op de tijd te nemen om de vragenlijst in te vullen en op te sturen. Alle gegevens worden strikt vertrouwelijk behandeld. Anonimiteit wordt door de onderzoekers gegarandeerd.

IN MEMORIAM THEO VAN GOGH

Cine qua non (2)

'Heb je nog idealen?' vraagt een interviewer aan Theo van Gogh. 'Nee', antwoordt hij volmondig. Het valt even stil en dan voegt hij toe: 'Ja toch. Een rustig leven leiden.' Emile Fallaux, Fatima Jebli Ouazzani en Ot Louw reageren.



Emile Fallaux en Theo van Gogh op het strand van IJmuiden

Bandje in de bus [door Ot Louw]

Mijn zoon Janne was 12 jaar oud. Hij kwam uit school bij zijn vaders werk op bezoek. Janne liep nietsvermoedend de montagekamer binnen en schrok zich een ongeluk. Midden in die montagekamer lag op de grond een enorme hoeveelheid mens. Het sliep, maar dat had Janne niet door. Het was Theo die daar lag, ruim voor zijn succesvolle afslankingsperiode. Dat hij na verdubbeling van zijn leeftijd ditzelfde beeld nog eens op zijn netvlies zou krijgen, kon Janne, maar ook ik niet, bevroeden. Het beeld van Theo op zijn sterfdag.

Ik werkte toen met Theo aan de VARA-serie *Koos Tak*, met Gerard Thoolen in de hoofdrol, op wie Theo veel aanmerkingen had. Beiden inmiddels dood. God, wat voel je je dan oud; en steeds eenzamer. Theo was een regisseur zoals iedere editor zich wenst. 'Monteren, dat is jouw vak', zei hij me meer dan eens, niet zonder me door middel van een vlammend betoog te inspireren en te motiveren om het uiterste uit het materiaal te halen. Dan vertrok hij en wierp ik een aantal dagen later een VHS-je met de eerste versie door zijn brievenbus in de Pythagorasstraat. Theo had het meestal te druk om naast me zitten. Hij belde zijn opmerkingen door, waarna ik weer verder kon. Zo is 't eigenlijk altijd gegaan, met alle negen producties die ik voor hem heb gesneden

Theo placht me meestal pas 'te boeken' als hij al aan het draaien was. Theo's producties kwamen op als kakken: opeens moet je. Bijna altijd was het soepel in te passen tussen de veel eerder ingeplande producties, te meer omdat er eigenlijk extreem weinig montagetijd nodig was voor Theo's films. En dat kwam – en dat wil ik hier graag nog eens benadrukken – omdat Theo's materiaal zich altijd soepel liet monteren. Die ene keer dat het wat moeilijker ging, bij *Baby Blue*, lag niet aan hem, maar aan problemen in het

script en aan de problemen met de beruchte roef van de Antillen-footage. Theo was werkelijk uitermate overstuurd toen werd ontdekt dat de blikken geen celluloid, maar cocaïne bevatten, ondanks het feit dat hij er begrip voor kon opbrengen dat ook die lijn diende door te lopen.

Het meest sprekende voorbeeld betreft de film *Hoe ik mijn moeder vermoordde*. Theo belde me toen ze al gedraaid hadden. Ik wist van niks. 'Kijk de bandjes effe door of je d'r wat van kunt maken', zo luidde de opdracht. Tijdens het inladen bekeek ik het materiaal, totaal onwetend over hoe, wie, wat, waar, enz. Ik zat drie uur lang verbijsterd te kijken naar een gesprek tussen Theodor Holman en zijn moeder over haar tijd in een Jappenkamp en hoe zij die ervaringen binnen haar gezin had verwerkt. Was dit een documentaire? Maar wat doet Ariane Schluter daar dan als vriendin van Theodor? Tegen twaalfen zat alles erin. Na de lunch ging ik aan de slag. Het was een intrigerende mengeling van documentaire en door Holman en Schluter min of meer gespeelde rollen. Prachtig en zeer effectief: moeder werd geweldig aan het praten gezet. Het geheel kreeg – ondanks het toch behoorlijk beladen onderwerp – een soort lichte toon die mij bijzonder aansprak. Bijna mystiek. Dit over de inhoud.

Toen ik aan het eind van diezelfde dag het gesprek inhoudelijk tot kijkbare lengte had ingekort en het betreffende bandje bij Theo in de bus had doen werpen, werd ik dezelfde avond nog gebeld: 'Prima! Zo is 't goed!'. Mijn tegenstribbelingen dat ik hier en daar nog wat wilde opleuken, troffen geen doel. Op dezelfde manier werd ik overvallen toen Cees van Ede me belde dat ze de film die komende maandag in *Het Uur van de Wolf* zouden uitzenden en hoe het zat met de titels. 'Maar ik moet die film nog monteren!', riep ik wanhopig. Te laat. Het kwam er



Foto: collectie Filmmuseum

Tara Fallaux met filmvader Cas Enkelaar

niet meer van. Een typische Theo-productie. Bij *06*, *Blind Date* en *In het belang van de staat* ging 't gelukkig anders.

De soeppan die ik mee wil nemen om lawaai te maken, past niet in mijn tas

't Ging daar perfect, zoals het altijd zou moeten gaan. Het was een waar genot om met Theo van Gogh te werken. Een zeer aimabel mens.

Marokkaanse castagnetten [door Fatima Jebli-Ouazzani]

"Als morgen de wereld vergaat, plant ik vandaag nog een boom." (Martin Luther) Ik zet de radio aan en hoor een presentator in de verleden tijd over Theo van Gogh spreken. Het is een van die dagen dat het leven je op een portie ellende trakteert en weigeren onmogelijk is. Je moet kauwen en doorslikken. Een filmmaker en collega is op klaarlichte dag van het leven

berooft. Een collega die voor niets en voor niemand bang leek. Dat was zijn kracht. En die kracht is kapotgeslagen, voorgoed uitgeschakeld. 'Dit gaat nog meer levens kosten', hoor ik mezelf zeggen als de identiteit van de dader bekend wordt. Een moslim van Marokkaanse afkomst in Nederland geboren. Terwijl het lichaam van Theo nog op de koude straatstenen ligt, nodigt Job Cohen mensen uit om die avond naar de Dam te gaan en te protesteren. Wat snel, denk ik, waarom zo snel? Later ben ik diep onder de indruk van dat besluit. Stel Cohen had daarmee gewacht, was de 'Beeldenstorm' die een paar dagen later door Nederland woedde niet eerder uitgebroken en gewelddadiger geweest? Een politiek leider wordt getest in een tijd van crisis. De burgemeester van Amsterdam is voor mij zo'n leider. Ik hoop dat hij niet alleen 1 kopje maar sloten muntthee zal drinken om de dialoog gaande te houden. Hij is uitgemaakt voor een 'softi', maar ik houd van softe politici die bruggen willen bouwen. Ik droom van

politici die in een tijd van crisis ruggengraat tonen en dat is niet hetzelfde als harde en holle frasen of emotiepolitiek bedrijven. Mijn hoop is gevestigd op softe politici die stelling durven te nemen. Politici die oppositie durven te bedrijven ook al kan het zetels gaan kosten. De soeppan die ik mee wil nemen om lawaai te maken, past niet in mijn tas. Dan herinner ik me dat ik ooit op het grote plein van Marrakesch twee enorme metalen Marokkaanse castagnetten heb gekocht. Niet omdat ik ze wilde hebben, maar om van de jongen af te komen die me daarmee uren had gevolgd. Ze maken een hoop herrie als je ze niet weet te bespelen.

Onmacht en woede hangen als een dikke mist over de grachten en de Dam. Ik probeer aan de buitenkant van de massa te blijven. Om weg te kunnen als er iets gebeurt. Dat lukt niet. Om mij heen slibt het dicht met mensen. Na de toespraak van Cohen breekt het lawaai los. Mijn castagnetten gaan hoog in de lucht en ik klepper zo hard ik kan. Voor mij draait een vrouw zich om. Ze kijkt naar mijn castagnetten en dan naar mij. De blik in haar ogen bevalt me niet. Voor ik kan wegstijgen, spuugt ze een dikke klodder op mijn schouder. Shit! Die is boos! Heb ik te dicht bij haar oren geklepperd? Heeft iemand het gezien? Ik kijk om me heen: alleen Nederlanders. Voor het eerst realiseer ik me dat ik de enige Marokkaanse ben op die plek. Mijn uiterlijk is onmiskenbaar Marokkaans en de metalen kleppers ook. Heeft ze daarom gespuugd? Vorm ik een provocatie? Het antwoord daarop wacht ik niet af. Ik voel angst. Weg hier! De kleppers verdwijnen in mijn tas. Ik wurm me door de massa. Bij een brandweerauto blijf ik staan. Dan pas veeg ik de rest van het spuw weg. Minister Verdonk wordt inmiddels zelf op een portie lawaai getrakteerd en probeert zich goed te houden. Ik doe even niet mee. De angst die ik gevoeld heb, laat me niet los. Ik heb me geen moment gerealiseerd dat zoiets zou kunnen gebeuren. Is dit de angst die Nederlanders zijn gaan voelen voor moslims na



11 september? Moslims die in hun midden leven? Heeft Theo van Gogh daarom zijn talent beschikbaar gesteld aan het pamflet van een vertegenwoordiger van een regeringspartij? Een pamflet dat zegt: hier is het lichaam van de moslimvrouw. Het wordt fysiek gemolesteerd

Acteurs gaan voor hem door het stof, omdat hij van hen houdt

door haar man en door diens broer verkracht. De koran lokt dat uit en Allah kijkt toe. Het emancipatieproces van Hirsi Ali, een Somalische vrouw wiens lichaam besneden en verminkt is door haar ouders in een Somalische cultuur, kan niet doorgetrokken en opgelegd worden aan vrouwen uit een Marokkaanse, Turkse of Pakistaanse cultuur die zich in Nederland hebben gevestigd. Ook al hebben ze een religie gemeen. Is de angst voor moslims zo groot dat ook Theo het niet nodig vond dat onderscheid te maken? Is dit de angst waar politici op inspelen om zetels te behouden of te winnen?

Ik wil niet op deze manier naar huis. Ik ben hier om te protesteren. Niemand, maar dan ook niemand mag om zijn

gedachten, woorden of beelden vermoord worden. Naast mij houdt een man zijn mobiele telefoon omhoog zodat het lawaai aan de andere kant van de lijn gehoord kan worden. Dan hoor ik de man in de telefoon zeggen: 'Je wilde niet naar de Dam. De democratie zou dood zijn want mensen willen er niets meer voor doen. Ik ben voor jou gekomen. Kun je het lawaai horen? Hoor je ze?' Hij richt zijn toestel weer op de schreeuwende massa. Ik haal mijn Marokkaanse castagnetten tevoorschijn en houd ze bij zijn telefoon. Ik klepper zo hard als ik kan en roep: 'De democratie leeft!'. Ik heb voor een leven in Nederland gekozen omdat ik hier in alle rust en vrijheid in een democratie kan leven. Voor die vrijheid en rust ben ik bereid te vechten. En indien nodig het met het vege lijf te verdedigen.

Nog slechts één glas [door Emile Fallaux]

'Hij is goed met acteurs', zeiden vakmensen meestal als zij Theo's kwaliteiten als regisseur roemden. 'Acteurs gaan voor hem door het stof, omdat hij van hen houdt.' Dat moet kloppen, dacht ik altijd; ik had tenslotte ervaren wat Theo in je losmaakt, zelfs als je niet meer bent dan een aspirant-acteur.



Foto's: A-Film

Het begon goed, die dag op het strand van IJmuiden. Het was in de herfst van 1983, geloof ik, en Theo hield een screen test voor de mannelijke hoofdrol van *Een dagje naar het strand*. Mijn dochter Tara zou het manke meisje spelen, dat stond al vast. En ik, die meer ervaring had met drank dan met acteren, trad aan als kandidaat voor de rol van haar alcoholische filmvader. Ik zou erg goed zijn, die dag. Goed voor de film. Maar als vader viel ik diep. Mijn monsterlijke vertolking van de alcoholist Bernd bracht mijn 11-jarige kind aan het huilen, zij werd doodsbang van me. Nog jaren zou ik als dronkelap rondspoken in haar nachtmerries. Op aanwijzing van Theo had ik God aangeroepen en beledigd; ik had archaische

wartaal tegen de zeewind en het golfgebulder moeten brullen. Na afloop was ik niet meer te stoppen geweest. Jankend als een verloren wolf had ik de leden van de crew – Willem Verboom (camera), Willem Hoogenboom (geluid) – en Theo aangevallen tot mijn lieve kind huilde dat pappa moest stoppen. Johnny Kraaykamp jr. die de volgende kandidaat was, deinsde terug van dit tafereel en zag ter plekke van de rol af.

Theo was verguld. Producent Gied Jaspers ook, hoewel die een meewarige grijns niet kon onderdrukken. Ik was erg goed geweest, zag ik toen wij de testjes bekeken. Maar ook verschrikkelijk bezopen. Dit was geen acteren, moet Gied gedacht hebben, dit was *reality*.

Om het peil van dit overtuigende optreden te kunnen evenaren tijdens de wekenlange opnamen voor de film zou ik een onmogelijke hoeveelheid drank tot mij moeten nemen, had hij vastgesteld. Dat was ook de mening van Theo. De mannen hadden overlegd. Gied had mijn consumptieve vermogen al jaren kunnen observeren, Theo sinds twee jaar. Ik zou het aankunnen, hadden zij geconcludeerd.

Theo was pas 26 en had een voor die leeftijd sterk ontwikkeld gevoel voor aftakeling en zelfdestructie. Heel gezond, vond ik, en ook erg goed voor acteurs, zelfs voor de aspirant-acteurs als ik. Tegenover de jonge regisseur viel niets op te houden; hij droeg de dood en de goot met zich mee, en aan de rand van dat zwarte gat was er geen keuze dan te spelen. Bij Theo werd acteren een vorm van overleven. Mijn medewerking werd teruggebracht tot een bijrolletje als de louche stiefvader, niet meer dan een middagje draaien. Mijn dochter mocht tot haar geruststelling samen spelen met Cas Enkelaar, een meester in het acteren. Na de première van *Een dagje naar het strand* zou Theo nog twee jaar nazorg geven aan Tara. Zó goed was hij voor zijn jonge actrice dat zij twintig jaar later, na het bericht van de moord, uit Portugal kwam overvliegen voor zijn crematie. Op de Oosterbegraafplaats nuttigden we samen een glaasje wijn, omdat Theo dat in de uitnodiging had voorgeschreven. Eén glas, niet meer. Geen trek. Het spel is uit.

COLOFON

Redactie

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

Medewerkers aan dit nummer

Boris Paval Conen, Emile Fallaux,
Fatima Jebli-Ouazzani, Jørgen Krielen,
Ot Louw, Suzanne Raes, Suzanne van
Voorst. Met dank aan Column
Producties, Graniet Film, Filmmuseum,

Shooting Star Filmcompany, Sigma
Pictures, Tiscali, Tinne Bral/
het Binger

Vormgeving

Van GOG, Amsterdam

Kopij inzenden voor 15 februari 2005

bij voorkeur per email naar
gazet@directorsgild.nl

bureau DDG/redactieadres

Rokin 91
1012 KL Amsterdam
tel.: 020 6842807
fax: 020 6885299
email: info@directorsgild.nl
www.directorsgild.nl

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

IN DE WACHTKAMER

Kafka

Naam:

Suzanne Raes

In productie:

deel van de serie *Rauw op je dak* (jeugddocumentaire)

In ontwikkeling:

- documentaire *Erfgenaam van Elsschot*
- een documentaire over pijn en cultuur

Waarop wacht deze regisseur?

Op beslissingen van anderen.
Op besluiten van mezelf.

Waarom wacht deze regisseur?

Waarom niet? De verwachting is soms mooier dan de bevaling.

Welke verwachtingen zijn er tijdens het wachten?

Hoge. Hele hoge.

Hoe doodt een wachtende regisseur de tijd?

Door veel nieuwe plannen te maken. Door mensen te zien waar je buiten de wachttijd nooit tijd voor hebt.

Heeft deze wachtende regisseur een wachtkamer?

Het wachten is niet aan plaats gebonden maar aan ruimte. Wel vreemd dat het wachten de ruimte zowel beperkt als vergroot.

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

Nee, het wachten is snel vergeten.
Ja, in het beste geval is er sprake van rijping van de door het wachten opgehouden plannen.

Bestaat er zoiets als wachten om het wachten?

Alleen bij Kafka.



Foto's: Jørgen Krielen

