LOSSE VERKOOP € 4,95

thema grenzen

DUTCH DIRECTORS GUILD

gazet

2012/2

WWW.DIRECTORSGUILD.NL

Schoonheid in het vuil van de onderkant

Grenzen van Moore

Perspectief en hoop voor de commercie

VOORWOORD/

foto: Jørgen Krielen

Er zijn grote veranderingen op til. Onze Algemeen Secretaris Monique Ruinen gaat ons na ruim een jaar verlaten om filmconsulent kinder- en familiefilms te worden bij het Nederlands Filmfonds. We hebben gelukkig als Bestuur een wel heel goede vervanger gevonden in Casper Verbrugge.

grenzen

Wij kennen hem als een zeer gerespecteerde filmmaker die met zijn visie op het beleid acht jaar geleden, grote indruk maakte in het toenmalige DDG Bestuur. Hij wil graag onze gelederen komen versterken met zijn expertise en daar zijn we blij om.

En zelf neem ik na zeven jaar op 9 januari afscheid als uw voorzitter van de DDG. Een beoogde opvolger staat zich al in de coulissen op te warmen. U hoort daar binnenkort meer over.

Er is veel veranderd de afgelopen jaren. Toen ik als voorzitter aantrad, werd de DDG nauwelijks gehoord. Nu zijn we overal in het filmpolitieke speelveld een gewaardeerde gesprekspartner. Was de DDG ooit een club die zich vooral met service bezig hield, naar en voor de leden, nu dragen we ook de (mede-) verantwoordelijkheid om gezamenlijk het beleid voor de Nederlandse cinema, tv-drama en documentaire vorm te geven. Waren onze auteursrechten zeven jaar geleden gegarandeerd, maar kregen we slechts een fractie van waar we recht op hadden, nu is de VEVAM, mede dankzij de DDG, een heuse auteursrechtenvereniging voor alleen regisseurs en zijn de percentages van de aan ons toebehorende en te ontvangen gelden eindelijk billijk te noemen.

Filmbeleid is natuurlijk nooit af. De storm die momenteel op ons afkomt met bezuinigingen die diep zullen ingrijpen op onze mogelijkheden om al die mooie producties te kunnen blijven regisseren, zal voor ons allen grote gevolgen hebben. Als DDG schuilen we uiteraard niet en trotseren we bijvoorbeeld de politici die zich blind staren op hun beperkte oplossing om onze staatsschuld te verminderen. Wat een misvatting. Is het geen beter idee als bankiers hun bonussen zouden storten in een nieuw filmfonds? Wat een werk zou er dan op ons afkomen en wat een werk voor zovele anderen. Een mooie droom wellicht. Een diepe wens die echt gerealiseerd moet worden, is de snelle komst van een taxshelter die de uitverkoop van de Nederlandse filmindustrie aan de ons omliggende landen een halt kan toeroepen.

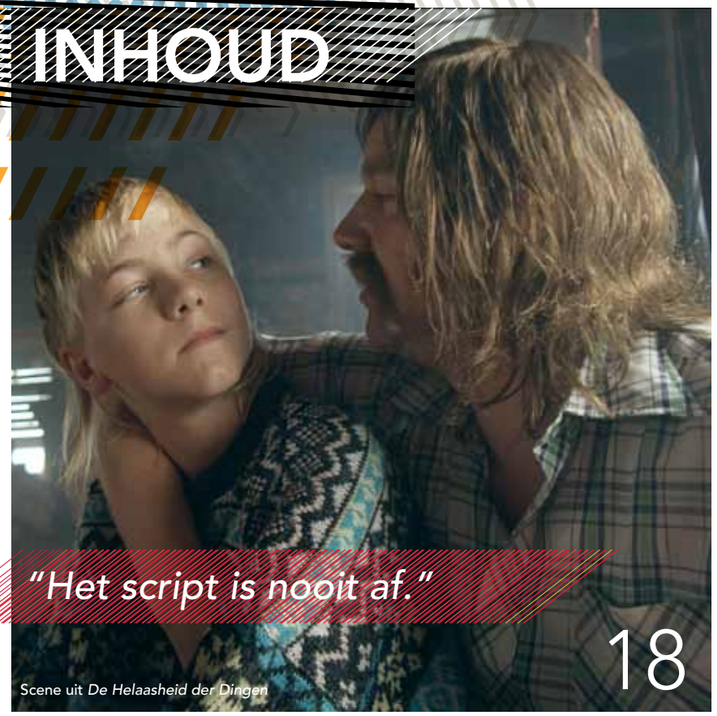
Er ligt kortom, een grote taak voor ons Bestuur en DDG leden. Ik neem afscheid en laat met een gerust hart een vernieuwd DDG Bestuur achter, dat bruist van energie, elan, politieke expertise en de grote liefde voor dit mooie vak van ons: film- en tv-regie.

Ik vond het een eer om de DDG deze jaren van dienst te kunnen zijn en dank hierbij ook al die bestuursleden, en bureaumensen als Janette Kolkema, Martijn Mewe en Monique Ruinen met wie ik zo plezierig heb samengewerkt. Ik wens de DDG veel wijsheid en kracht in de eerstkomende tijd om al die uitdagingen tegemoet te treden.

Namens het Bestuur en Bureau wens ik u prettige Kerstdagen

/Ger Poppelaars, voorzitter DDG

INHOUD



04 *Schoonheid in het vuil van de onderkant*
Ciné rendez-vous: *Jagten*
Ben van Lieshout en editor Jan Ketelaars zien *Jagten* van Thomas Vinterberg en praten over hun laatste filmproject.

10 *Het geheim* van de maker
Jenneke Boeijink en Thibaud Delpeut over *Terug*
Jenneke schreef het scenario voor de film samen met haar vriend Thibaud Delpeut, afkomstig uit de theaterwereld. Ligt de kracht van de film in hun samenwerking?

14 "Tom ok *hob jo mos*"
Als ik alleen was, keek ik het liefst films. Op het papier gaf ik aan hoe vaak ik elke film had gezien. Alma Mathijsen over haar vier favoriete films: *Home Alone, The Never Ending Story, Ferris Bueler's Day Off* en *Het Zakmes.*

18 *Wees niet bang voor mislukking,* maar neem risico
Vraaggesprek met Pierre Drouot, directeur van het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF), over de ongekende bloei van de Vlaamse film.

22 De commercie verlangt dat je *perspectief en hoop* biedt
Producenten René Goossens en Annemiek van Gorp over hun Europese films en enthousiasme voor een project.

02 Voorwoord

09 Knuffelfilms
Gastcolumn Emma Curvers

26 EXIT
Op de set

28 De grenzen van Moore
Van kenniseconomie naar een People's Economy

31 Nieuws/Agenda
Colofon

32 De introductie
Patrick Raats

Op de cover: Ben van Lieshout, gefotografeerd door Jørgen Krielen

CINÉ RENDEZ-VOUS/
Ben van Lieshout en editor Jan Ketelaars zien *Jagten* van Thomas Vinterberg.

Schoonheid in het vuil van de onderkant

Jagten

Lucas is kleuterleider in een klein hecht dorp. Wanneer hij door de vijfjarige Klara van seksueel misbruik wordt beschuldigd, staat zijn leven op z'n kop. Vinterberg zet zijn fileermes in die fijne, welwillende gemeenschap. Want wat blijft er over van vriendschap? Wie gelooft wie? Lucas wordt uitgestoten en de hechte gemeenschap van het dorp valt uit elkaar. / Peter Dop en Erik van Zuylen

Ben: De film is meeslepend en onafwendbaar. Technisch zit het geraffineerd in elkaar. Alle politiegedoe en verhoren zijn weggesneden. Dat is heel slim. Daardoor blijft de focus op die hoofdfiguur. Het gaat daardoor veel meer over het menselijke gedrag en niet of hij het wel of niet gedaan heeft. Want dat weten wij al. Het gaat nu echt over de gevolgen van hoe mensen reageren. Hoe bevooroordeeld ze zijn en hoe snel ze meegaan in zo'n massahysterie. En dan die machteloosheid en onafwendbaarheid van zo'n verhaal. Je weet dat het gaat komen, maar toch blijft het verrassend.
Jan: Je krijgt ook sterk het gevoel dat je, als zoiets je overkomt, gewoon de sigaar bent. Dat vind ik echt heel sterk. Want tegen zoiets kun je je bijna niet verweren: die massahysterie. Tjonge jonge, dat is beklemmend hoor. En de kijker weet vanaf het begin dat het allemaal onzin is.
Ben: Daarom is het zo slim, dat hij even dat hartje liet zien, dat dat kind aan het inpakken is. Dat hartje wordt later tegen hem gebruikt als een soort bewijs. Omdat wij dat inpakken al gezien hebben, weet de toeschouwer perfect dat er helemaal niets gebeurd is. En omdat we verder geen verhoren zien, geen politie, geen computers die worden doorzocht, weten we dat het toch op een moment van dat kind moet komen om hem vrij te pleiten. Alleen die epiloog – het zal hem altijd blijven achtervolgen – had voor mij niet zo gehoeven. En die andere toegift, waarbij zijn zoon wordt opgenomen in het jachtgezelschap en alles weer pais en vree is eigenlijk ook niet.

Het wordt op dat moment dan wel erg speelfilm, niet?
Ben: Ja. Toch vind ik het wel heel goed. Het is natuurlijk een acteursfilm, maar het is wel heel ingetogen gedaan. En ook de terughoudendheid in de muziek – het wordt niet onderstreept met vette orkestratie – vind ik wel heel goed gedaan. Het realisme blijft er toch wel in zitten. Het zit ook vaak in de belichting. Een aantal dingen van Dogma zit er nog steeds wel op een bepaalde manier in, waardoor alle focus toch op dat verhaal en die acteurs gericht blijft. Kijk, hij wordt meteen al als een sympathieke man neergezet. Hij is degene die meteen naar die man, die kramp heeft in dat meer, toe zwemt. En hij is natuurlijk degene die die man er uit haalt. Voor het verhaal begint, heeft hij het al behoorlijk voor zijn kiezen gekregen met een scheiding en een zoon, die hij niet mag zien. Als toeschouwer ligt alle sympathie bij hem. En dat wordt heel geraffineerd uitgespeeld. Eigenlijk zijn ook alle reacties van de andere mensen redelijk begrijpelijk. Niemand weet wat er echt gebeurd is.

foto: Erik van Zuylen

In Ben van Lieshouts nieuwste film *Inventaris van het Moederland* volgt hij, in de voetsporen van de fotograaf Prokudin-Gorskii, twee trajecten door Rusland, waarin diens inventariserende kijk op de laatste jaren van het grote Russische tsarenrijk wordt opgeroepen en gecontrasteerd met een hedendaagse filmische blik. De film ging afgelopen september in Utrecht in première. Jan Ketelaars monteerde de film en is Van Lieshouts editor sinds een jaar of twintig.

"Je denkt: een beetje lichtman of cameraman had het anders gedaan."

Zie je nog het Dogma-verleden terug?
Ben: Dat hele gezoek van *Festen* is er ook helemaal uit. Die cameravoering, waar je in het begin zeeziek van werd. Het is een enorm volwassen film eigenlijk.

Hoezo volwassen?
Ben: Zo in balans allemaal. Goed gedoseerd. Je ziet bijvoorbeeld zo'n mannenclub in het begin, die helemaal uit zijn dak gaat. Daarna krijg je een grijs shot van dat dorp. Een enorme verstilling ineens; die titel er in en dan is het >

Scene uit *Inventaris van het Moederland*

absoluut stil. Je voelt al 'hier gaat wat gebeuren'. Het zit hem allemaal in die kleine dingen. Dat hij ook scènes vertraagt en echt de tijd neemt voor de acteurs en de dialoog-scènes. Het tempo vind ik echt heel erg goed in de film.
Jan: Omdat er elke keer toch weer een stapje bijkomt. Dat vind ik knap. Het is echt een heel goed script.
Ben: Als je deze film ziet, denk je heel vaak: 'een beetje lichtman of cameraman had het anders gedaan'. Er zitten een aantal scènes in, die gewoon in het donker gedraaid zijn. Niet belicht en ze zien er niet mooi uit. Maar dat werkt toch ook wel weer heel goed. Het voelt altijd als een soort natuurlijk licht op de een of andere manier. Het wordt niet gedramatiseerd. Op een enorme close-up van hem na de vechtpartij na dan. Dat had voor mij niet gehoeven, maar hij is er spaarzaam mee.

"Ik wilde geen Jelle Brandt Corstius, die door het beeld loopt en dingen verklaart."

Festen *kwam als een soort vrachtwagen op je af. Hier zit je af en toe naar een verhaal te kijken. Gaat het zus of zo verder? Is het logisch wat er gebeurt? Een andere kijkervaring dan bij* Festen.
Jan: Dat had ik niet. Bij *Festen* werd er dan weer dit en dan weer dat onthuld. Daar zaten zoveel mensen in. Er was een enorme hectiek. Daar kreeg je de kans niet om over het scenario na te denken.
Ben: Het tempo is hier behoorlijk laag. Daardoor krijg je ruimte voor dingen op de achtergrond. Ik had wel het gevoel dat je het verhaal kunt uittekenen. Die onafwendbaarheid die er in zit. Zoals eigenlijk al die verhalen dat hebben, die over mensen gaan, die als slachtoffer betiteld worden en daar bijna niets tegen kunnen doen. Er zit een zekere voorspelbaarheid in dit type verhaal; het is niet dat het als een mokerslag binnenkomt.

Het kwade in de mens. Is dat ook niet Dogma?
Ben: Ja, dat zit wel duidelijk in die films. De zwaarte en het belang. Er zit heel vaak een soort traumaverwerking in die films. Er is iets gebeurd in het verleden en daar ben je nog niet klaar mee. Dit is geen katholieke film, dat voel je wel.

Je nieuwe film is een film zonder dialoog en zonder commentaar.
Ben: Ik wilde niet interviewen en ook geen Jelle Brandt Corstius, die door het beeld loopt en dingen verklaart. Ik ben eigenlijk op zoek gegaan naar een alledaags beeld van Rusland, een beetje vanuit het verlengde van die fotograaf. Er zijn 2.000 foto's overgebleven. Maar er is niets te zien van sociale *Verelendung* of onrust. Terwijl er al sprake was van minirevoluties; de steden kenden veel armoede en de mensen hadden niets te zeggen. Dat beeld van hem is bijna een soort prerevolutionaire idylle en dat vond ik heel fascinerend. Ik wilde niet, zoals veel mensen uit het westen, een probleemfilm maken. Vaak gaat het dan om alcoholmisbruik, prostitutie of politieke moorden en censuur. Ik wilde iets van de alledaagsheid vastleggen.

Je hebt het voetspoor van die fotograaf gevolgd en ook diens methode gebruikt.
Ben: Ja. Ik ben ook gaan inventariseren. Ik ben ook zo naar dat land gaan kijken en naar de portrettering van de mensen, maar dan van nu. Aanvankelijk was het idee dat wij altijd bewegen en het liefst op een organische manier, dus vanaf een boot, een trein of whatever. Maar het was moeilijk dat vol te houden, dus hebben we veel moeite gedaan om ook rijders te maken. Om een soort flow in de film te houden tegenover dat onwrikbare, bevroren beeld van die foto's.

De stillering valt op. Net als in je andere documentaires.
Ben: Ik maak natuurlijk ook wel speelfilms, maar ik vind het eigenlijk ook wel interessant om met stillering een documentaire te lijf te gaan. Ik ben natuurlijk helemaal geen journalistieke maker. Ik zoek altijd wel naar vorm en hoe dat te vertalen in beeld. Eigenlijk is alles wat ik maak, heel visueel. Het beeld en het geluid moeten het dan gaan vertellen. Het is wel een film waar je je aan over moet geven in die zin. Je wordt niet bij de hand genomen; je moet wel kijken, want het wordt je niet allemaal aangereikt in dat opzicht.

"Film kan je op rare tijdstippen en naar rare plekken brengen."

Wat ik me van jou herinner zijn films over Hoog Catharijne, een tippelzone en volkstuintjes. Je stuurt de kijker heel weinig.
Ben: Ja, ik houd van films waar je als kijker een beetje op je zelf wordt teruggeworpen. Ik ben niet zo gek op films waarbij je gestuurd wordt door de muziek of door de montage. Ik houd er meer van dat je de ruimte krijgt om te kijken, zodat je er daardoor je eigen oordeel aan kunt meegeven. In die zin geven mijn films, zeker op informatief niveau, heel weinig houvast. Het zit hem vaak in de sfeer. Kadrering, tijd, compositie en hoe je dat hanteert, spelen bij mij een belangrijke rol. En ik heb natuurlijk niet voor niets een fascinatie voor Rusland. En voor de openbare ruimte. Omdat je daar al het werk aan de gang ziet van plannenmakers. Zoals bij mijn film *De Zone*. Men bedenkt een concept om op een bepaalde manier prostituees neer te zetten. Dat concept wordt dan tot in het oneindige doorgedacht. Het begint als een spontaan idee, maar het belandt dan uiteindelijk als een concept op een tekentafel. Zoals hier in Amsterdam waar ze ook zo'n tippelzone gingen inrichten als een verkeerstuin. Dan denken ze 'als die hoeren daar buiten moeten staan, kunnen we ze het beste toch maar troosten door daar bushokjes neer te zetten. En als die bushokjes er toch staan, is het leuk als ze een bepaald kleurtje hebben. Als ze dan een leuk kleurtje hebben, is het misschien leuk om daar een iets flatterend lichtje in te hangen. En als ze daar dan toch zo'n lange nacht moeten staan, moet er misschien een huisje komen, waar ze koffie kunnen drinken. Als ze dan toch een huisje hebben, kan er misschien twee keer per week een schoonheidsspecialiste langskomen.' Het is oneindig doorgedacht en binnen de kortste keren staan daar niet de heroïnehoeren, die ze bij het Centraal Station weg wilden hebben, maar van die fulltime hardcore travestieten uit Brazilië en is de gemeente eigenlijk een soort pooier die het faciliteert.

Scène uit *De Zone*

Scene uit *Inventaris van het Moederland*

En daar zit ook mijn fascinatie voor Rusland. Maar tegelijkertijd ook voor die rommeldingen aan de randen van steden met die volkstuintjes, en daar waar mensen een uitweg zoeken en via eigen regeltjes iets proberen op te zetten. In Rusland levert dat heel planmatige systeem uitwassen op, dat wil je niet weten. En hoe idioot dat tot in het oneindige wordt doorgedacht, dat vind ik heel fascinerend. Dat planmatige zit in al mijn films. Je kunt het ook aan mensen vragen natuurlijk, maar dan kom je in een interviewvorm terecht. Voor mij openbaart zich dat het snelst in de openbare ruimte, tenminste als je het meteen zichtbaar wilt maken in beeld.

Zoals in jouw film, zo iemand die aan de rand van die markt gaat staan en dan één vis te koop aanbiedt.
Ben: Ja. En het is vaak interessant om niet overdag te gaan kijken, maar in de nacht. En om aan de onderkant of de achterkant te gaan kijken. Dan zie je een totaal ander beeld. Dat vind ik ook mooi aan film, dat je op rare tijdstippen of naar rare plekken gebracht wordt, waar je normaal niet komt. Wat een doorsnee reiziger of winkelend publiek in Hoog Catharijne nooit ziet. Want er was nog een heel ander organisme aan het werk in dat winkelcentrum destijds met die junkentunnels. Dat is heel fascinerend. Het is allemaal *collateral damage* eigenlijk van wat er bedacht is door de maatschappij. Er komt daar een heel ander soort gebruikers hun voordeel mee doen op die locaties. En die anarchie en dat verzet, die in die rafelranden van steden en in die lullige landjes en optrekjes zit, dat is fantastisch. Maar daar zit ook schoonheid en poëzie in. In de nacht en het vuil aan de onderkant zit ook schoonheid. Want je hoeft het niet altijd te zien als een aanklacht. Het kan ook een completer beeld geven van wat je denkt te weten en denkt te kennen. >

Scene uit *Inventaris van het Moederland*

Als ik een speelfilm draai, zou ik bijvoorbeeld nooit in een studio kunnen draaien. Het moet altijd een reële plek in de werkelijkheid zijn. Ik moet er ook eerst een tijd doorbrengen. En dan zie ik op een gegeven moment de potentie van iets. Of ik kan er een handeling in plaatsen of een scène in schrijven. Of ik leer er mensen kennen. Maar ik kan me helemaal niet voorstellen hoe het is om een hal binnen te stappen en dat daar een decor staat, en dat je daar dan een film in draait.

"Documentaire moet je stileren en speelfilm moet zich in de werkelijkheid afspelen; anders wordt het teveel constructie of bedacht."

Je wilt veel ruimte laten voor het toeval?

Ben: Nou, het moet ook in de werkelijkheid geworteld zijn. Het moet een authentieke locatie zijn. Ik heb bijvoorbeeld een speelfilm gedraaid in Oezbekistan met die schepen die in het zand liggen. Dat is te gek voor woorden. Ik zag die foto ooit en ik dacht 'wat is dit in godsnaam?'. En dan ga je er naar toe om het te researchen en dan blijkt dat het geen decor is. Dat is ook het rare aan zo'n Werner Herzog. Die denkt bij *Fitzcarraldo*: 'die boot moet ook in werkelijkheid over die bult worden getrokken. Dat ga ik niet in een studio doen, dat wordt onzin'. Dat vind ik wel zo goed. Documentaire moet je stileren en speelfilm moet zich in de werkelijkheid afspelen; anders wordt het teveel constructie of bedacht. Door locaties kan ik me wel heel snel laten inspireren. Ik hoop dat het dan ook eerder met de werkelijkheid van de toeschouwer te maken heeft. Je hoopt, dat als iemand naar die film kijkt, hij iets herkent van zijn eigen leven. Dat bedoel ik ook met dat je af en toe teruggeworpen wordt op dingen, waar je zelf over nadenkt of mee bezig bent. Dat een film die ruimte laat bij het kijken. Dat zijn ook de films die je het langst bij blijven op een bepaalde manier. Als het allemaal al kant en klaar en af is, dan kan de film met een hoop vakmanschap goed gemaakt zijn; je kunt er plezier aan beleven tijdens het kijken, maar daarna is er niet zo gek veel meer mee te doen. Het inspireert ook niet snel.

Je draait ook liever buiten dan binnen?

Ben: Dat klopt. Tja, waarom is dat? Misschien omdat ik iets meer van een omgeving, een gevoel van een streek kan meegeven en mezelf daar ook vrijer in kan bewegen. En iets meer diepte in beeld heb. Ik vind het altijd lastig om naar een blinde muur te kijken, zal ik maar zeggen. Dat zeg ik ook vaak tegen studenten: 'ga nou eens een keer draaien als het regent of onder andere weersomstandigheden'. Dat kan zo'n andere sfeer geven en een locatie er zo anders uit laten zien dan drie uur later. Een soort gevoeligheid en alertheid daarvoor ontwikkelen, vind ik heel belangrijk. En binnen hebben alle situaties een soort beheersbaarheid. Het voordeel van buiten draaien, is dat je heel snel dingen kunt meenemen waardoor je verrast wordt. Terwijl het in een gecontroleerde interieursituatie eigenlijk weer heel dicht bij de fictie kruipt, waarbij je van te voren alles hebt vastgelegd. En waarbij je met een shotlist en een draaiboek werkt en iemand in je nek staat te hijgen met 'we hebben nog zoveel tijd voor dat shot'. Als je buiten bent, heb je meer openheid, vrijheid, authenticiteit. Dan krijg je er toch meer gevoel bij. /

GASTCOLUMN/

Knuffel films

/Emma Curvers

foto: Ellis Jansen

Toen ik mij wat jaren terug langzaam en nog een beetje lui op het pad van de filmjournalistiek begaf, verwachtte ik dat ik voortdurend zou peinzen over wat film is en wat het zou moeten zijn. Inmiddels blijk ik meer te geven om feitjes. Zo wil ik momenteel kampioen worden in het bordspel 'Scene it?' waarin mijn encyclopedische huisgenote N. me steevast verslaat. Intussen ellebogen mijn medestudenten filosofie zich een weg naar de inschrijving van de 'Philosophy of Film'-colleges.

"Over film worden evenveel domme dingen gezegd als over het gewone leven."

'Film is de spiegel van de wereld', zeggen ze daar. En inderdaad, over film worden evenveel domme dingen gezegd als over het gewone leven. Is het je ook wel eens opgevallen dat mensen spreekwoorden meestal opvoeren wanneer ze niet weten wat ze met de situatie aanmoeten? 'Wat niet weet, wat niet deert'? 'Waar twee vechten, hebben twee schuld'? Klinkklare onzin natuurlijk. Doen ze ook bij film: '*Kill your darlings*', '*show, don't tell*' en 'beoordeel een film naar zijn genre'. Zo kan het je gebeuren dat je in een übercorrecte discussie over film hoort, dat *Piranha 3DD*, in het actiegenre met B-acteurs in hun revivalperiode (the Hoff!), eigenlijk voldoet, en hoorde ik mezelf vorige week zeggen, dat *Skyfall* een goede Bondfilm is. Maar is het ook een goede film? *Skyfall* is een goede Bondfilm, omdat hij met het genre speelt – en valt dus niet te beoordelen op zijn genre. Het is net als een spreekwoord gebruiken: op het eerste gezicht klopt het, voor een fragment, maar als je uitzoomt niet meer.

Laatst was er op onze weblog een discussie gaande over *Stalker*: hij zou verkeerd gecategoriseerd zijn als science-fictionfilm. Dat ligt er maar aan: is de kamer een kamer waar je wensen écht in vervulling gaan, bestaat de kamer in de film, is het een parabel of alleen een symbool? Ik dacht laatst dat ik *Stalker* had doorgrond. Even later zakte dat gevoel weg en zat ik weer aan een kopje thee, te kletsen. Dat vond ik mooi. Het Russisch gezegde waarnaar verwezen wordt in *Stalker* luidt: 'Als je weet hoe vaak de koekoek geluid maakt, zullen je diepste wensen in vervulling gaan'. Klinkt goed, of niet? Idee wat het betekent? Nee. Een gezegde is meestal een leugen, een gezegde met waarheidsgehalte is een gedicht. Niets meer aan doen.

Als de *Sight and Sound*-lijst uitkomt, steken telkens weer figuren de kop op die over zo'n top willen abstraheren. De regels voor de goede film: dat ze 'genre-overstijgend' goed zijn, auteursfilms zijn, en óók nog vernieuwend waren. Je kunt inderdaad zeggen dat alle films die erop staan daaraan voldoen, maar dat willen verheffen tot de kenmerken van de film is een oerconservatieve neiging. Dan zou de film een grenzeloos wezen moeten zijn, en alle films al gemaakt. Er zijn heus wat objectieve maatstaven voor film, die je goddank mag negeren, en wat subjectieve. Het slechte nieuws is dat mensen zo veel op elkaar lijken, dat ze het met zijn allen vaak eens zijn: wat is nu het allermooist? Zo ook critici. Ik parafraseer graag Harmony Korine, als ik zeg dat film vasthangt in zijn geboortekanaal. Lijstjes met klassiekers en regels om te knuffelen zijn de manier om daar te blijven hangen. Het laatste dat een kunstvorm van net een eeuw oud nodig heeft, is een ideologie. /

/**Emma Curvers** (1985) voltooide in 2008 de Kunstacademie en haalde dit jaar haar bachelor wijsbegeerte. Nu is ze schrijfster, hoofdredacteur van filmplatform Cineville.nl, en columnist van het blad van de UvA en HvA, Folia Magazine. Haar eerste roman verschijnt in 2013 bij Atlas / Contact.

Het geheim van de maker

Jenneke Boeijink en Thibaud Delpeut over *Terug*

Scene uit *Terug*

Tijdens het Nederlands Film Festival zag ik de One Night Stand *Terug* (geregisseerd en geschreven door Jenneke Boeijink), een indringende film over de thuiskomst van een oorlogsfotograaf. Ondanks het zware thema is de film toegankelijk en voelen de karakters dichtbij. En in plaats van dat alles voor de kijker uitgespeld wordt, blijft er veel ruimte voor reflectie. /**Marleen Jonkman**

Jenneke, die eerder de One Night Stand *Proces* regisseerde, schreef het scenario voor de film samen met haar vriend Thibaud Delpeut, die ook de muziek voor zijn rekening nam. Thibaud komt uit de theaterwereld, waarin hij schrijft en regisseert voor onder andere Toneelgroep Amsterdam, het Nationale Toneel en Toneelschuur Producties. Ligt de kracht van de film in hun samenwerking?

Omdat weinig lezers* Terug *al hebben kunnen zien, is het misschien goed om te vertellen waar de film over gaat.

Jenneke Boeijink (JB): *Terug* gaat over Vincent, een oorlogsfotograaf, die jarenlang in allerlei gevaarlijke gebieden heeft gewerkt. Zijn vriendin, voormalig correspondente voor een dagblad, heeft haar werk in oorlogsgebieden na een traumatische ervaring beëindigd en wil een nieuwe fase in hun leven beginnen. Vincent beloofde haar om ook te stoppen, zich te richten op een ander soort fotografie en een gezin met haar te stichten. De film begint op het punt dat hij thuiskomt na zijn 'laatste missie' en laat zien dat hij er achter komt dat hij niet meer kan aarden in de Westerse wereld.

"Hoe kun je ten overstaan van zoveel gruwelijkheden nog zo'n gevoel voor esthetiek hebben?"

Jenneke, je hebt me wel eens verteld dat je graag vanuit een thema werkt. Ben je bij deze film ook vanuit een thema begonnen?

JB: In dit geval was het een fascinatie voor oorlogsfotografen. Ik ga al jaren naar de World Press Photo tentoonstellingen en heb me daar vaak verbaasd over de verbeelding van de meest gruwelijke taferelen. Ik stond daar in de Nieuwe Kerk en er hing een foto uit Afrika waarop een afgesneden hoofd op straat lag met een perfect kader en de lichtval precies goed. Echt iemand die op dat moment de tegenwoordigheid van geest heeft gehad om een stapje naar links te doen, en precies zo die foto te maken. En daarvan heb ik gedacht, wie kan dat? Hoe kun je ten overstaan van zoveel gruwelijkheden nog zo'n gevoel voor esthetiek hebben? Het begon dus vanuit die vraag: wie is dat? Dat vind ik een interessant hoofdkarakter.

Veroordelen jullie zo iemand?

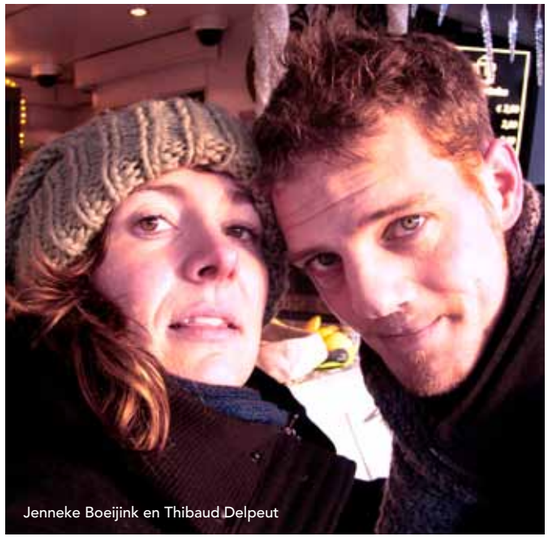
Thibaud Delpeut (TD): Dat is een duivelse vraag. Neem de oorlogsfotograaf Kevin Carter, die voor Jenneke een belangrijke inspiratiebron was, hij heeft een foto gemaakt 'het meisje en de gier' en is in opspraak geraakt om die foto.

JB: De suggestie wordt gewekt dat de vogel zit te wachten tot het kindje overlijdt, zodat hij kan toeslaan. De vraag in de publieke opinie was: 'waarom heeft die fotograaf niet ingegrepen?'

TD: Het is de vraag of het de verantwoordelijkheid van een oorlogsfotograaf is om in te grijpen. Ik vind eigenlijk van niet. Een oorlogsfotograaf documenteert. Maar ik denk dat heel veel oorlogsfotografen dat doen omdat ze denken via informatievoorziening de wereld te kunnen beïnvloeden, te veranderen. Dat je dus eigenlijk denkt dat je mensen kunt redden door ze te fotograferen terwijl ze sterven. Wat natuurlijk een giga-paradox is. Al die vragen en al die verbogen realiteiten moeten allemaal gebeuren in het hoofd van die fotografen.

Hoe is jullie samenwerking tot stand gekomen?

JB: Toen we in Portugal verbleven als *artists in residence*, om beiden aan een ander project te schrijven, fantaseerden we 's avonds over mogelijke projecten en kwam dit idee naar voren. Eerst dachten we dat het misschien een serie of een toneelstuk zou worden.



Jenneke Boeijink en Thibaud Delpeut

TD: Ik ben daar in Portugal begonnen met het schrijven van een toneelstuk over zo'n man. Maar het leende zich er toch niet zo goed voor. Dus werd het film. Eigenlijk is de fascinatie al jaren geleden in Kroatië begonnen, daar zagen we een expositie over oorlogsfotografie. En wat zoveel indruk maakte, is om zo'n expositie te zien in een gebied dat zelf zo geteisterd is geweest door een oorlog. Daar zijn we begonnen met praten, vooral over de thematiek.

TD: We wilden het dicht op de huid van Vincent krijgen.

JB: Onze fascinatie is echt vanuit het karakter ontstaan. We wilden een heel simpel verhaal. Geen flashback-structuur waarin trauma's verteld worden. We vonden het thuiskomen het interessantst, omdat hij door te stoppen met werken, wordt geconfronteerd met de vraag wat zijn werk voor hem betekent.

TD: We hebben koppig vast gehouden aan het niet laten zien van wat er is gebeurd. Omdat ik uit het theater kom, werd in scenariobesprekingen op voorhand voor mijn neus gehangen: *'don't tell them, show them'*. Dat begrijp ik natuurlijk, maar ik dacht in dit geval, dat kun je niet doen. Ik had er heel veel moeite mee gehad als we oorlogssituaties waren gaan verbeelden. Ik geloof niet dat je dat op een goede manier kunt doen. Ik heb er ook een ethisch probleem mee. We hebben heel lang als principe gehad, we tonen niets. Je moet eigenlijk in zijn ogen kijken en daarin ondersteboven een foto zien die hij heeft gemaakt.

JB: Maar je wilt het publiek er wel bij betrekken, dat ze het begrijpen en daarvoor moet je toch op de een of andere manier zien wat hij heeft meegemaakt.

Wat ik een erg goede scène vond in de film, is dat Vincent een zakenman moet fotograferen; een 'normale' fotoopdracht. Vincent heeft er grote moeite mee, door zijn ogen lijkt het ook volslagen ridiculuul. Die scène werkt als dia-negatief, waardoor je opeens beseft wat hij elders op de wereld fotografeert. Zo is die scène ook precies bedoeld. >

Je zegt dat je vaak te horen kreeg, 'don't tell them, show them'. Toch zit de film boordevol dialoog. Effectieve dialoog. Kunnen jullie daar iets over vertellen?
TD: Je kunt een poppetje tekenen door een lijn te tekenen en de figuur in te kleuren. Maar je kunt ook een poppetje tekenen door alles rondom die lijn in te kleuren. Zo kijk ik tegen dialoog aan. Door te zeggen waar het niet over gaat, vertel je waar het over gaat. Kijk: ik geloof niet – uitzonderingen daargelaten – dat mensen in staat zijn om zichzelf te verklaren. Bovendien, elke film heeft conflict nodig. Als een hoofdpersoon perfect in staat is om te reflecteren op zijn eigen situatie, heb je eigenlijk niets, geen conflict en geen geloofwaardigheid. Dat is iets wat ik raar vind in veel films die ik zie, dat mensen praten over hun gevoelens, terwijl ik denk: hoe weten ze dat nou? Bovendien is het vaak sentimenteel en volstrekt oninteressant. Mensen praten over alle andere dingen, behalve over wat hun probleem is, want het is een probleem en daar houden ze niet van, dus lopen ze er voor weg, of ze verheffen iets anders tot een groot probleem, omdat ze er niet aan willen.

Ik vind het fijn, en misschien ook wel makkelijk van het schrijven van dialoog, om te establishen hoe iemand praat, met wat voor taal. Ik vind het leuk om te bedenken: deze scène gaat daar over, dit is wat die persoon wil zeggen, maar dat kan hij niet, dus hij gaat helemaal uit zijn dak over een vlek op zijn overhemd, bijvoorbeeld. Ik vind dat leuk om het zo te doen, om het via een omweg te spelen. En dat is wat we vaak doen. Jenneke heeft als filmmaaker – dat zie je aan *Proces* en ook aan *Terug* het verlangen om 'via de band' iets te vertellen. Niet direct op het doel af, niet direct op het karakter af, niet direct op het publiek af, zodat de kijker geactiveerd wordt en de personages heel geloofwaardig zijn. En ik vind dat 'via de band' principe ook in schrijven heel fijn.

JB: Ik wilde persé een film maken met veel dialoog. Mijn vorige film *Proces* was een heel zwijgende film, dus ik wilde nu graag oefenen met acteursregie en dialogen. En ik was ook een beetje moe van de zwijgende arthousefilm met zo'n karakter van: we hebben een probleem – we weten niet precies wat – maar we zwijgen heel erg en kijken uit het raam, en projecteer er maar lekker op wat je denkt en voelt. Je moet wel een zaadje planten voordat iemand wat kan projecteren. Soms lijkt het wel of een hoofdpersoon, omdat hij niet zelf mag vertellen wat er met hem aan de hand is, alleen maar stil moet zijn en alleen maar mag handelen.
TD: Traditioneel gezien brengt dialoog informatie over. Terwijl ik denk dat dialogiseren ook handelen is. Het gaat er niet over dat iemand informatie overbrengt, maar dat de dialoog gedrag is.
JB: Vaak is dialoog zo staccato in Nederlandse films. Er wordt gehandeld, er wordt gepraat, en dan weer gehandeld. Dat die dingen tegelijkertijd gebeuren, zie ik weinig. Dat is wel, wat wij proberen.

TD: Ik begin steeds meer respect te krijgen voor oudere scenario's. Ik zag een tijdje geleden opnieuw *The Deer Hunter*, dat is echt van een andere klasse. Er is een periode geweest in de Amerikaanse film, dat er echt kunstwerkjes werden gemaakt. Die films zijn episch: ze vertellen een groot verhaal, maar daarin wordt ook helemaal gestand gedaan aan de karakterontwikkeling, ze zijn thematisch gedurfd, ook nog eens interessant uitgewerkt in de regie – maar wel episch waardoor een breder publiek mee mag – en ze gaan vaak nog in op maatschappelijke thema's. Het is geen arthouse, maar net de buitenrand van Hollywood. Ik vind dat echt knap.

"De chemie tussen ons is dat we heel veel pingpongen. We schrijven tegelijkertijd."

Wat kenmerkt jullie samenwerking?
JB: We zijn al meer dan tien jaar samen, dus hebben een gedeeld verleden waar je constant aan kunt refereren. En we hoeven niet voorzichtig met elkaar om te gaan. We kunnen zonder omwegen zeggen wat we goed en slecht vinden. De chemie tussen ons is dat we heel veel pingpongen. We schrijven tegelijkertijd.
TD: We delen de wens om niet direct op je doel af te gaan, te impliceren wat je wilt vertellen. En onze wil is sterker dan de angst voor een beetje kritiek. Maar Jenneke werkt ook graag met andere scenaristen, zoals ik ook opensta voor samenwerking met andere regisseurs.
JB: Ik weet mijn begin en het einde, en daar tussen is plaats voor scènes die het thema steeds weer op een andere manier vertellen. Ik weet wat mijn kern is, welke fascinatie ik duidelijk wil maken, en laat dat steeds op een andere manier terugkomen. Dat is iets anders dan een verhaal vertellen, waarbij het karakter een reis van A naar B maakt. Ik ben op zoek naar scènes die allemaal op zichzelf interessant zijn, met een spanning *an sich*.
TD: Dat is een opvatting: dat een scène op zichzelf een boog moet hebben en dramatisch interessant moet zijn. We liepen wel eens tegen andere opvattingen aan: dat een scène een vehikel is naar de volgende scène, alleen maar in dienst staat van het verhaal.
JB: Terwijl ik bij *Terug* meer geïnteresseerd ben in het thema dan in het verhaal. Op de Filmacademie kreeg ik een inzicht tijdens de spelregieles: we moesten een scène naspelen van *The Graduate*. Er viel echt een kwartje: een goed geschreven scène kun je goed regisseren, maar een slecht geschreven scène niet. Zo banaal is het. Op dat moment dacht ik: 'oh dit is interessant, zo snap ik wel wat ik tegen acteurs moet zeggen, nu valt er wél iets te regisseren'. Je kunt de beats benoemen; er zijn doelen. Maar dat komt omdat het gewoon een heel goed geschreven scène is. Als een scène dat niet is, dan valt er ook niets te spelen. En valt er niets te spelen, dan zijn het geen interessante karakters.

Scene uit *Terug*

Bij* Terug *valt er wel degelijk wat te spelen voor Roeland Fernhout. Hij werd voor deze rol genomineerd voor een Gouden Kalf. De keuze voor hem was geen voor de hand liggende keuze. Hoe ben je tot die keuze gekomen?
JB: Ik heb hem vaker in het theater gezien, en daarin zie ik dat hij heel andere dingen doet dan de series waarin hij af en toe verschijnt. In het theater zie ik sowieso vaak kanten van acteurs die ik in films niet terug zie. Bij veel films worden keuzes voor acteurs bepaald door de rollen waar ze eerder voor gecast zijn, en makers lijken daar aan vast te zitten. Voor de hand liggende keuzes.

Ik vond Roeland Fernhout een goede acteur, met de goede leeftijd, en een mooie man. Het leek me interessant om hem deze rol te laten spelen omdat het ver van hem af lijkt te liggen. Ik dacht, als het lukt, wordt het écht interessant. Hij heeft een gigantisch grote emotionaliteit. Hij heeft misschien minder dat stoere en mannelijke, maar wel dat emotionele – een geheim, een verdriet – dat er doorheen sijpelt. En ik heb ook mensen op de casting gehad die heel stoer waren, compleet het plaatje van een oorlogsfotograaf, maar die misten een geheim. Als zo'n diepere laag er niet in zit, kan ik die niet regisseren, maar aan de buitenlaag kan ik wél werken.

Hoe heb je de spelregie aangepakt?
JB: We hebben veel gepraat en ik heb veel input gegeven. Ik heb Roeland al mijn researchmateriaal laten lezen en samen de scènes voorbereid. Ik doe eerst een scène analyse: hoe gaat het karakter er in, waar zijn de omwentelingen, wat is de subtekst. En ik probeer dan te voeden.

En speelde jij, Thibaud, nog een rol tijdens de productiefase?
TD: Pas weer in de montage. Het is heel fijn als je het samen geschreven hebt, en dan in zo'n belangrijk moment weer kan meepraten. De montage werd zo ook een beetje een *rewrite*.

Wat denken jullie zelf dat het geheim van jullie film is?
TD: De film is, zoals hij uiteindelijk geworden is, behaagziek noch afstandelijk. Ik denk dat dat de verdienste is van Jenneke, omdat ze er in is geslaagd om van iets wat intellectueel gezien uitdagend is, met een complex hoofdpersonage, toch nog tot een toegankelijke film te maken.
JB: Ik denk – en dat is een open deur – dat je precies moet maken wat je wilt maken, en dat je risico's moet nemen: Roeland was geen evidente keuze, dialoog vond ik moeilijk, en het onderwerp is ook niet echt toegankelijk, maar ik denk wel: 'ik ga het precies zo doen als ik wil, en ik neem het risico dat het óf mislukt, óf goed gaat. Ik wil geen saaie middenmoot'. /

Terug wordt uitgezonden op 11 januari 2013, 23:15 uur op Ned 2.

Home Alone

Ferris Bueler's Day Off

Het Zakmes

"Tom ook hob jo mos"

Ik heb *Home Alone* 316 keer gekeken. Dat weet ik zeker. Het vel dat ik als kind gebruikte om op aan te geven hoe vaak ik mijn films had gezien, vond ik laatst terug. Onder de televisie stond een rij video's, 21 om precies te zijn. Mijn ouders werkten allebei veel en broertjes of zusjes had ik niet. Als ik alleen was, keek ik het liefst films. Op het papier gaf ik aan hoe vaak ik elke film had gezien. Vier films halen de driehonderd: *Home Alone*, *The Never Ending Story*, *Ferris Bueler's Day Off* en *Het Zakmes*. /**Alma Mathijsen**

Van mijn vijfde tot mijn twaalfde keek ik minimaal een film per dag, liefst twee. Dat komt neer op drie uur per dag televisie kijken, afgezien van het *Jeugdjournaal*, *Klokhuis* en elke tekenfilm op welk kanaal dan ook. In totaal is dat vijf uur. Naast school en mijn tijd op de bank bleef er dus weinig tijd over voor mijn ouders. Die hadden nog maar een paar uur per dag om mij op te voeden. Daarom vraag ik mezelf wel eens af in hoeverre mijn moraal ontwikkeld is door mijn ouders, of door de films die ik als kind het liefste keek. Misschien waren het niet mijn vader en moeder die me een corrigerende tik gaven wanneer ik de Barbie van vriendinnetje Roos zo mooi vond en die het liefst in mijn rugzak wilde stoppen, maar kwam de tik eigenlijk van Mees, het zesjarige jongetje uit *Het Zakmes* dat laat zien dat je van vrienden niet steelt.

"Ik denk dat ik er zo gefascineerd door was, omdat alle vier de films uitgaan van het kind."

Onze televisie was zo groot als een achtjarig kind. Soms kwamen vriendjes uit de klas spelen, altijd bleven ze een tijdje verbaasd naar het bakbeest staren. Ik wist dat ze het liefst Simba zo groot als zij zelf wilden zien, maar dat mocht niet van mij. De video's keek ik alleen. Zij zouden door de dialogen heen praten en misschien zelfs lachen wanneer Mufasa wordt ondergelopen door een kudde gnoes. *The Lion King* haalt net niet de driehonderd, maar staat wel op de vijfde plaats. Vooral omdat ik maar weinig films had, probeerde ik er zuinig mee om te gaan. Met appelsientjepunten had ik mijn eerste eigen videoband aangeschaft. Op de pakken appelsap zaten punten en als je er tien had, kreeg je *The Never Ending Story*. Ik vroeg elke dag aan mijn moeder of ik appelsap mocht. Nadat ze een glas gebracht had, gooide ik het leeg in de plantenbak zodra ze niet keek. Wanneer ze van huis was, goot ik wat nog in het pak zat in de gootsteen. Binnen drie weken had ik genoeg punten. Uitzinnig zat ik op de bank. Even enthousiast was ik bij *Home Alone*, *Ferris Bueler's Day Off* en *Het Zakmes*. Ik denk dat ik er zo gefascineerd door was, omdat alle vier de films uitgaan van het kind. Ferris is wel een puber, maar hij heeft de geest van een kind.

Ik geloofde vroeger heilig in volwassenen en hun woorden. Iemand die in staat is zelf zijn kleren aan te trekken, die moest je toch op zijn woord geloven en die heeft toch altijd gelijk? In *Het Zakmes* zie je duidelijk hoe Mees keer op keer probeert te vertellen aan zijn vader hoe het werkelijk zit, maar die is alleen maar bezig zijn regels na te volgen, waardoor hij niet echt luistert naar Mees. Ik denk niet dat ik toen al meteen geloofde dat mijn ouders ook ongelijk konden hebben, maar dat was wel de eerste keer dat ik zoiets opmerkte. Het was nu een mogelijkheid. En daarmee begon de ellende voor mijn ouders. Ik wilde zoals gewoonlijk mijn groenten niet opeten, maar wel de patat. Toen ik weigerde een hapje broccoli te proeven, zei mijn vader dat ik dan ook geen patat mocht en gooide het eten in de prullenbak terwijl ik toekeek. Vóórdat ik *Het Zakmes* en die andere films gezien had, zou ik gehuild hebben uit onvermogen en mijn vaders daad na een paar keer heel hard gillen, stampvoetend accepteren. Maar na de film had ik wapens in handen; ik kon blijkbaar terug vechten.

De volgende dag werd ik wakker, zoals altijd lang voordat mijn ouders wakker werden, ik liep zachtjes de trap af de hal in. De krant lag kraakvers op de mat. Ik wist hoezeer mijn vader van het nieuws hield, waarom begreep ik nog niet, maar het stuk papier was met geen mogelijkheid uit zijn vingers te krijgen als hij het eenmaal had. Ik voelde iets borrelen in mijn maag; ik was bang en tegelijk opgewonden. Dit keer zou ik iets bepalen in plaats van andersom. Ik scheurde alle katernen in tientallen stukjes en liet ze door de hal wapperen. Nu was het de ingewikkeldste legpuzzel ooit. Ik snelde naar de bank en wachtte tot mijn ouders naar beneden zouden komen. Haast kon ik me niet concentreren op mijn lievelingsscène uit *Ferris Bueler's Day Off*, waarin hij een etalagepop onder zijn dekbed legt om zijn ouders te doen geloven dat hij ziek in bed ligt, omdat ik zo benieuwd was hoe ze zouden reageren op mijn >

The Never Ending Story

Ferris Bueler's Day Off

muiterij. Ik hoorde de zware voetstappen van mijn vader de trap afkomen, ik wist dat hij direct naar de voordeur zou lopen. Ik keek om het hoekje van de woonkamer de hal in. Hij trok de tochtdeur open, wind vloog naar binnen, alle honderden stukjes krant vlogen de lucht in, ze dwarrelden langs mijn vader door het zonlicht. Ik dacht: 'als ik niet mag wat ik het liefste wil: patat, dan mag jij niet wat jij het liefste wil: de krant'. Mijn vader draaide zich om, zag me gluren, ik zette een stap naar hem toe omdat hij me nu toch had gezien. Ik zag dat hij glimlachte toen hij zich omdraaide en zijn gezicht pas betrok toen hij zag dat ik hem zag. Hij was de boze vader aan het spelen. Ik geloof dat ik dat toen al voelde, maar nog niet helemaal geloofde. Zoals wachten op iemand die je heel graag wilt zien op Schiphol: je weet dat hij komt, maar toch kun je het nog niet helemaal geloven. Mijn vader schreeuwde en tierde, maar ik had de glimlach gezien. Ik mocht twee dagen geen televisie kijken. De tactiek uit de film bleek niet te werken, nu had ik geen patat en geen tv. Toch had ik iets gezien dat ik zonder film niet had ontdekt. De eerste stappen naar zelfstandig denken waren gezet.

"Ik keek zo vaak naar de films die ik had, dat ik het gevoel kreeg de touwtjes in handen te krijgen."

Ik keek zo vaak naar de films die ik had, dat ik het gevoel kreeg de touwtjes in handen te krijgen. In *The Never Ending Story* gaat de droomwereld Fantasia ten onder omdat volwassenen en kinderen niet meer fantaseren en zich laten leiden door van te voren bedachte scenario's. Toch vreemd dat ik juist deze film een oneindig aantal keren achter elkaar kon bekijken, omdat die impliceert dat kinderen zelf hun verhalen moeten verzinnen en niet passief voor de TV moeten zitten. Maar nu, achteraf, denk ik dat ik toen meende dat ik zelf mijn verhaal fantaseerde als ik naar een van mijn favoriete films keek. Ik wist wat er zou gaan gebeuren. Ik wist dat Atreyu het paard zou achterlaten in het moeras. Ik wist dat Kevin wenste dat zijn familie zou verdwijnen en dat het de volgende ochtend werkelijkheid zou zijn. Ik wist dat de vader van Mees de kaasfondue weer over de TV zou laten vallen, allemaal voordat het zou gebeuren. In feite was ik de regisseur. Ik was het kind dat bepaalt wat komen gaat. Ik voelde me machtig vanaf de bank. Soms stond ik op om het karakter aan te wijzen dat nu moest gaan praten, of ik gebood met mijn hoofd, tegen het scherm gedrukt, dat Kevin nu aftershave op moest doen. Het werkte verslavend, omdat ik alles kon besturen, het was een vorm van macht over de werkelijkheid. Kevin was mijn broertje dat ik moeiteloos kon laten doen wat ik wilde, mijn vader was de vader van Mees die ik telkens spullen uit zijn handen kon laten vallen, en Atreyu was mijn verre neef die over zijn avonturen kwam vertellen. Op de wereld had ik geen grip, maar over de wereld die zich afspeelde in de films had ik volledige controle, zoals dat in het echte leven nooit lukt. Maar de moraal van mijn lievelingsfilms was duidelijk: je kunt iets bereiken door je eigen weg te volgen. Kevin wenste in *Home Alone* zijn hele familie weg:

Kevin: *Everyone in this family hates me.*
Kate: *Then maybe you should ask Santa for a new family.*
Kevin: *I don't want a new family. I don't want any family. Families suck!*
Kate: *Just stay up there. I don't wanna see you again for the rest of the night.*
Kevin: *I don't wanna see you again for the rest of my whole life. I don't wanna see anybody else, either.*
Kate: *I hope you don't mean that. You'd feel pretty sad if you woke up tomorrow morning and you didn't have a family.*
Kevin: *No, I wouldn't.*
Kate: *Then say it again. Maybe it'll happen.*
Kevin: *I hope that I never see any of you jerks again!*

De volgende ochtend gebeurt het. Hij is door het dolle heen van blijdschap.

Nog steeds houd ik ervan om films opnieuw te bekijken, misschien niet in de mate waarin ik dat vroeger deed. Toch helpt het, als andere dingen niet lukken, te weten dat *Het Zakmes* altijd terug komt bij Tim, het oude schoolvriendje van Mees. Het gevoel van de dingen naar je hand kunnen zetten, komt dan weer terug. Laatst zag ik *Jagten*, een wonderlijke film over een kleuterklasleider die wordt verdacht van pedofilie. De film gaf alle feiten, het was onmogelijk dat hij schuldig was en toch begon ook ik, net als zijn hele omgeving, te twijfelen. Achteraf voelde ik me schuldig. Ik had niet zelfstandig nagedacht, ik had me laten leiden door de film. Hier gebeurde het tegenovergestelde van vroeger; ik werd in een houdgreep genomen, in plaats van andersom.

"Ik verlangde terug naar de karakters die mij zagen opgroeien en besloot de vier films stuk voor stuk terug te kijken."

Ik verlangde terug naar de karakters die mij zagen opgroeien. Ik besloot de vier films stuk voor stuk terug te kijken. Nu zeggen mensen altijd dat je nooit je jeugdfilms opnieuw moet zien, het zal je herinnering kapot slaan. Met trillende hand schoof ik de oude VHS band in de videospeler. Bij elke film vreesde ik het ergste, maar gelukkig bleek ik niet in staat objectief te oordelen. De films zijn mijn familie geworden en die heeft altijd een streepje voor. Het is onmogelijk onpartijdig te zeggen of *Het Zakmes* nog steeds een relevante film is, ik denk van wel. Nu pas viel me op waarom ik juist naar die film zo vaak keek: de camera stond altijd op ooghoogte van Mees. Daardoor zit je gelijk in de belevingswereld van een zesjarige. Het kind wordt serieus genomen. Ook bij de openingsscène van *Home Alone*, waar iedereen chaotisch door het huis rent op zoek naar kleren, koffers en eten, zat ik kirrend van plezier op de bank. Mijn geheugen bleek me niet in de steek gelaten te hebben, ik praatte vrolijk mee met Kevin, die op zijn beurt weer een film na praatte: *'Keep the change, you filthy animal!'* En zo ontstaat een droste-effect. Waar *Home Alone* al laat zien wat voor rol film in het leven van Kevin speelt, zoemt dat bij mij nog verder door. In *Ferris Bueler's Day Off* speelt MTV voor het eerst in de filmgeschiedenis een rol. Dat was me toen nog niet opgevallen. *Het Zakmes* bleek een van de amusantste films om terug te kijken. Mees bleef ondanks zijn ouders nog steeds verbeten zijn eigen weg volgen. Net als vroeger wilde ik bij het zien van *The Never Ending Story* niets liever dan meevliegen op de nek van Falkor, om te verdwijnen uit de wereld van regels en geboden. Het is niet aan te wijzen waar de invloed van deze films eindigt en waar de opvoeding van mijn ouders begint. Naar mijn mening bleven ze stuk voor stuk overeind. De moraal doet opnieuw zijn werk. Ik trek me niets aan van mijn vrienden: *Het Zakmes*: zwaar verouderd. *Home Alone*: voorspelbare avontuurtjes. En even voelde ik me weer helemaal de baas. /

Home Alone

Alma Mathijsen was de helft van het duo Fanny & Alma in Het Parool. Ze schreef vijf toneelstukken en een verhalenbundel. In 2011 studeerde ze af aan de Gerrit Rietveld Academie, afdeling Beeld & Taal. Haar eerste roman, *Alles is Carmen*, verscheen in september 2011 bij De Bezige Bij. Verder publiceerde ze in nrc.next, Mister Motley, Het Parool, Das Magazin, Playboy e.a.

Wees niet bang voor mislukking, *maar neem risico*

De Vlaamse film ondergaat een ongekende bloei. Internationale waardering op de grote festivals en veel publiek in de zalen is de oogst. Daar waar de Nederlandse film in zwaar weer terecht is gekomen door de bezuinigingen, ontvangt de Vlaamse film steeds meer geld van de overheid. De DDG reisde af naar Brussel op zoek naar het geheim achter *Rundskop, De Helaasheid der Dingen* en al die andere pareltjes in de Vlaamse cinema. Een interview met Pierre Drouot, directeur van het VAF./ **Peter Dop en Marleen Jonkman**

Scene uit *De Helaasheid der Dingen*

U bent directeur/intendant van het VAF?
Dat is de naam die bestaat sinds het ontstaan van het Vlaams Audiovisueel Fonds, dus sinds september 2002. Het VAF bestaat nu precies tien jaar. Maar ik vind dat ik absoluut geen intendant ben. Mijn taak is te zorgen dat ik goede relaties heb met mijn voogdijministers, zoals we dat hier noemen. Te weten de minister van cultuur, de minister van media en sinds de oprichting van het gamefonds ook de minister van onderwijs.

U wordt ook wel mentor genoemd van de Vlaamse film.
Ik heb een verleden waar ik samen met een paar andere mensen 'de vrijheren van de Vlaamse film' werd genoemd. Ik was scenarist, regisseur, producent en docent. Dus ik kan met een scenarist praten in detail. En met een regisseur en een producent, omdat ik het allemaal al heb gedaan. Dat is wel specifiek aan mijn positie. Rond mijn vijftigste ben ik gestopt met werken, ik wilde vroeg met pensioen. En toen opeens werd ik gebeld met de vraag of ik fictie atelier (het begeleiden van projecten op niveau van het scenario) wilde komen geven op het VAF. Ik was al negen of tien jaar weg; ik woonde al voor de helft in het buitenland, dus ik had geen belangen meer in de Vlaamse film.

Toen ik al een poosje het fictie atelier gaf, ontstond er een crisis op het filmfonds – er waren problemen tussen de directeur en de voogdij minister – en ik werd gevraagd of ik crisismanager wilde worden. Ik was daar al elke dag; zag hoe het VAF functioneerde en had mijn expertise in andere discussies. Op het moment dat mijn voorganger het VAF moest verlaten, was ik degene die de meeste ervaring in heel veel facetten van het filmvak had. En dus werd ik crisismanager en uiteindelijk directeur/intendant.

"Ik weet niet of jullie systeem geaccepteerd zou worden in Vlaanderen."

We hadden toen een ander systeem, waarin de beoordelaars, de lezers van projecten, niet bekend waren. Dat gaf het gevoel dat de intendant alleen besliste, omdat men er niemand anders op kon aanspreken. Dat was een heel conflictueus gevoel, heel onaangenaam. Toen hebben we besloten om dat te hervormen en een commissie samen te stellen. Die commissie is voor de helft samengesteld op voordracht van de sector en is voor de helft onze keuze. We hebben allerlei leden uit de sector in onze commissie, maar geen Belgische producenten. Ik heb gehoord dat dat in Nederland tot grote problemen heeft geleid en dat het tot veel bezwaarschriften leidde. Bij ons is bezwaar maken op de uitslag van de commissie een heel zeldzaam fenomeen. Die juridische tendens is hier niet gangbaar. We hebben de afgelopen tijd slechts één geval gehad.

Pierre Drouot (1943), voormalig scenarist, regisseur en producent, werd in 2005 directeur van het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF). Hij zette een grootscheepse reorganisatie in. Met het VAF/Mediafonds gaf hij het afgelopen jaar ook een flinke boost aan kwalitatieve fictie, animatie en documentaire. Het pas opgerichte Screen Flanders is daarnaast een nieuwe troef om internationale filmproducties naar Vlaanderen te halen. En sinds zeer kort valt ook een gamefonds onder de bezielde directie van Pierre Drouot.

Ik maakte deel uit van de sollicitatiecommissie van het Nederlandse Fonds, die jullie nieuwe consulenten moest selecteren. Ik weet eerlijk niet of jullie systeem geaccepteerd zou worden in Vlaanderen. Dat de toekomst van één film bepaald wordt door één persoon, door een consulent die de film heeft begeleid en in feite de gesprekspartner is van de producent, de regisseur en de scenarist. Ik denk niet dat dit bij ons aanvaard wordt. Ik kan me niet voorstellen dat een consulent werkt met een trio en dan aan het einde van de rit 'nee' zegt.

Interne logica

Hoe beoordeelt een commissie?
We werken met commissies van zes commissieleden en zes plaatsvervangers. We beoordelen projecten op de interne logica. Wij zeggen: 'dit project heeft de ambitie om te beantwoorden aan dit of dat, is dat wel zo?' Welke interne logica ontwikkelt een project binnen zijn eigen ambitie? Geloven wij erin dat hij bereikt wat hij wil bereiken met de middelen die hij wil gebruiken? En dat het dan gaat werken? En gaat de producent hem daarin steunen? Het gaat ook om de intentienota van de producent in vergelijking met de intentienota van de maker. Vormen die werkelijk een team? Zijn het twee energieën die elkaar versterken en vooruitduwen? Dat lezen we in een project. En we spreken met de mensen. We hebben contacten.

Heeft u een stem?
(lacht) Nee. Ik heb geen stem, maar ze horen me wel. Ik geef mijn mening over het onderwerp, of ik geef informatie die anderen niet hebben, omdat ik met die of die heb gepraat. Maar uiteindelijk zeg ik niet dat ze moeten stemmen zoals mijn mening is. >

Scene uit *Rundskop*

Een commissie is een optelling van subjectiviteiten. Ik geloof niet in objectiviteit. Ik weet wel dat je er naar moet streven. Maar het is net als vrijheid: het bestaat niet. Ik denk dat mensen op een geïnformeerde manier ondanks hun eigen subjectiviteit tot een oordeel kunnen komen over een project. Vervolgens is het niet één persoon. Het is een samensmelting van zes subjectieve meningen, die objectiever overkomt. Het is een debat met zes personen, waar een stemming uitkomt. Je moet vier stemmen op zes hebben om doorgang te krijgen, tenzij er meer films zijn dan er geld is.

Naar wat voor films bent u op zoek?
Alles. Zo breed mogelijk.

Maar u heeft ook een smaak.
Ja, natuurlijk en die is zeer divers. Ik ben zeer geïnteresseerd in experimentele werken, want daardoor komt er vernieuwing. Niet als geheel, maar de ene keer is dat op basis van storytelling, op basis van techniek en noem maar op. Dat is heel belangrijk. Maar ik zie ook heel graag grote spektakelfilms. Ik weiger het debat van de commerciële filmers die het gek vinden dat al die arthousefilms met maar vijf- of tienduizend bezoekers een kans krijgen. Ik zeg dan: 'het is wel verantwoord dat zo'n film een miljoen, of anderhalf miljoen euro kost. Dat is onze culturele opdracht'.

"Het grote geheim is om een arthousefilm te maken die een publieksfilm wordt."

En de arthousefilmers die zeggen dat alle publieksfilms niet nodig zijn, klopt ook niet. Een publieksfilm kan een goede interessante film zijn: goed gemaakt, goed geschreven, goed geacteerd. En er moet vooruitgang zichtbaar zijn in de bezoekerscijfers. We hebben contact nodig met het publiek; cinema moet een sociale functie hebben, het gevoel van community.

Geen dogma

Maar u moet dan toch weten hoe u dat resultaat behaalt? Daar moet toch een visie achter zitten, die meer is dan een brede smaak?
Ja, maar ik spreek dat niet uit. Dat is een van mijn credo's. Ik spreek het niet uit, opdat het geen dogma gaat worden. Ik ken het – zoals in Nederland – dat alles uitgemeten wordt: hoeveel van dit, hoeveel van dat. Alles wordt in een vakje gestopt. Ik zeg dan: 'nee, dat hangt af van het aanbod'.
Dat we drie goede publieksfilms in een jaar maken, is niet vanzelfsprekend. Het grote geheim is om een arthousefilm te maken die een publieksfilm wordt. *Aanrijding in Moscou* bijvoorbeeld is een arthousefilm, maar is een van onze grootste successen. Die film heeft negenhonderdduizend euro gekost. Het is niet alleen belangrijk om een film te maken, maar ook om te zorgen dat de film resonantie krijgt met een publiek. Dat is die films gelukt.

Er vindt de laatste jaren een verandering plaats: de Vlaamse film is een merk geworden. In Frankrijk is een sterk arthousecircuit. Ze vertonen onze films in de originele Vlaamse versies in Frankrijk. En dat wordt steeds meer geaccepteerd. *Hasta la vista* heeft 180.000 toeschouwers gehad met de Vlaamse versie in Frankrijk, *Rundskop* in Frankrijk 70.000. Films in het Vlaams komen automatisch in het arthousecircuit terecht in Frankrijk. *De Helaasheid der Dingen* is gedubd in het Frans en kan dan ook in het reguliere circuit terechtkomen. Dat is mijn hoop. Dat Vlaamse films genoeg potentieel hebben om gedubd te worden in het Frans. Zodat we natuurlijk zo ook Wallonië bereiken.

Wat ook specifiek aan Vlaanderen is, vind ik, is dat tot nog toe de toegankelijke arthousefilms worden gedistribueerd door Kinepolis. Dat wil zeggen dat de films vertoond worden in de grote Kinepoliszalen. Kinepolis is vergelijkbaar met Pathé in Nederland; het heeft 70% van de markt in België.

Hoe wordt er door het fonds beoordeeld of er een resonantie zal zijn met het publiek?
Dat is de taak van de producent. Dat wordt niet door ons beoordeeld. We weten welke producenten een film in de markt kunnen zetten. Maar we weten ook dat er producenten zijn, die dat nog niet doen of niet zo goed doen of helemaal nooit zullen doen, maar die interessante, kleinschalige films maken, met een nieuwe approach, of een interessante visie en dan zeggen we oké, dat is ook goed. Zo'n film is misschien goed voor vijftienduizend toeschouwers, en dan zijn we heel tevreden.

Komt bij jullie het geld voor de publieksfilm en de artistieke film uit één pot?
Ja. We maken geen onderscheid. We beoordelen elk individueel project op zijn interne logica. Die interne logica is de basis.

Zou het kunnen dat er in Nederland meer in hokjes wordt gedacht? Tegenwoordig lijkt de nadruk bij het Filmfonds te liggen op cross-over. Het wordt op het aanvraagformulier ook als categorie aangeduid: artistieke film, publieksfilm of cross-over.
Ik kan alleen maar zeggen hoe wij hier werken. Wij werken niet met categorieën bijvoorbeeld. Is het feit dat wij succes hebben daar aan verbonden? Dat weet ik niet. Maar cross-over is geen genre. Cross-over is een resultaat van de uitvoering. Je kunt natuurlijk speculeren of een film een cross-over potentieel heeft, maar het is geen doel op zich. Bij *Rundskop* zie je een film met een nieuw geluid, een nieuwe approach. Het is een film met persoonlijke thema's, vermengd met de conventies van een genrefilm, maar met een heel specifieke balans. Ik heb Michael Roskam gevolgd vanaf het begin en er veel vertrouwen in gehad. Maar de film is ook heel goed geproduceerd. Ze hebben bijvoorbeeld heel veel tijd genomen voor de montage. De film is gemonteerd en toen hebben ze hem enkele maanden laten liggen, zonder de druk van een releasedatum. Vervolgens hebben ze er met een verse blik naar gekeken en de montage aangepast. Dat is heel belangrijk geweest voor die film.

Betekenis verandert

In welk stadium wordt een filmaanvraag goedgekeurd voor de productiefase? Is het script dan 'af'?
Het script is nooit af. Wat mij betreft wordt er evenveel geschreven in de montage als in het scenario. Gelukkig maar, want je vocabularium verandert: eerst heb je woorden, dan heb je beelden. Er is wel een relatie tussen die twee, maar het dna van het beeld is anders dan het dna van het woord, dus je moet je verhaal herschrijven na de opnames. Betekenis verandert. De intensiteit van een woord dat door een acteur wordt uitgesproken, kan geheel anders zijn dan wanneer je het geschreven ziet. Bij ons is er een vertrouwen in de plicht van de scenaristen, de regisseurs en de producenten om te blijven werken aan de film. Het is een proces. Wij geven een beoordeling op een bepaald moment van een proces, maar ik zou het verschrikkelijk vinden als na ons 'ja', het nadenken over de film stopt.

Wat wij niet doen, zoals bij jullie, is dat de producent en de regisseur hun werkkopie moeten tonen aan het fonds voordat hij af is. We worden wel eens gevraagd, maar het is zeker geen verplichting om ons uit te nodigen. Het is gewoon hun verantwoordelijkheid. Stel je voor dat ik een oordeel moet hebben in de fase van een werkkopie, welk effect kan dat hebben? Stel je voor ik vind het een mislukking, wat moet ik zeggen? Wat is er belangrijk om gezegd te worden? Moet je hypocriet zijn of moet je ze afmaken? Ik zou het niet willen. Het moment dat dat tot mijn verplichtingen zou gaan behoren, zou ik niet mee willen maken. Zo'n centraal comité dat zich dan moet uitspreken is delicaat.

"Film is typisch iets dat ontsnapt aan wetten."

Wij hebben een systeem waarin we werken met vaste bedragen. Vanaf de derde film is de bijdrage 650.000 euro, ongeacht het budget van de film. Eerste of tweede films: 550.000 euro. En dan hebben we nog een low budget systeem waar je 350.000 euro krijgt. We geven een 'ja' op een bepaald moment tijdens de voortgang van het proces. En wij zitten meestal aan het begin. Wij zijn de eersten die 'ja' zeggen. Dan ben je al zeker van die 650.000 euro op voorwaarde dat de producent later met een technisch dossier komt, dat klopt. Daar komt geen commissie meer bij te pas. Maar het idee is dat er na ons eerste ja verder gewerkt moet worden; er moet verder gefinancierd worden en er moet verder aan het scenario gesleuteld worden. En dat gebeurt buiten onze controle. Gelukkig maar.

We hebben het nu over beleid, maar misschien zijn de makers in België ook wel gewoon eigenwijzer?
Ik vind dat ze bij ons gesteund worden in hun eigenheid en dat ze vrij gelaten worden. Wees niet bang voor mislukking. Je gaat die film sowieso maken, maar neem risico. Het is niet aan ons, het VAF, om te zeggen hoe ze het moeten doen en wat allemaal niet mag. We geven een zeer heterogeen advies. Er is een debat geweest en er zijn mensen vurig tegen en vurig voor, en dat wordt weergegeven in het advies.

Wij hebben het vermoeden dat Vlaamse makers meer risico nemen en misschien wel meer vrijheid krijgen.
Ze némen meer vrijheid. Wij hebben geen dogma's, wij hebben geen vooropgestelde criteria. Film is een prototype activiteit. En een prototype is typisch iets dat ontsnapt aan wetten. Dat is altijd proberen. Het is nieuw of het is vernieuwend; het is een poging die kan mislukken en lukken. /

Scene uit *Ondersteboven*

De commercie verlangt dat je *perspectief en hoop* biedt

René Goossens bestiert samen met Annemiek van Gorp nu zo'n 14 jaar productiehuis De Productie in Rotterdam. Zo produceerden zij o.a. *Het Mysterie van de Sardine* (Erik van Zuylen), *De Scheidsrechter* (Vasil Hristov), *Vlees* (Maartje Seyferth & Victor Nieuwenhuijs), *En op een goede dag* (Heddy Honigmann) en *C'est déjà l'été* (Martijn Maria Smits).Op dit moment hebben zij in (post)-productie: *Jong* (Colette Bothof) en *Ondersteboven* (Eugenie Jansen). Dit is de zesde aflevering van een serie waarin producenten over hun vak spreken. **/Peter Dop**

Ik heb Nederlandse literatuur en letterkunde gestudeerd in Nijmegen. Dat was in de tijd dat de faculteit psychologie enorm investeerde in U-matic apparatuur. Ik trok toevallig op met veel psychologen. Daar zaten een aantal mensen bij, die in film geïnteresseerd waren. En die apparatuur stond daar maar niets te doen. Dus gebruikten wij het om korte filmpjes te maken. Een keer per jaar probeerden wij met mensen van het Filmhuis Nijmegen een speelfilm op super 8 te maken. Dat was in de tijd dat je met 300 man op een hard zitvlak met een ratelende 16mm projector naar een onbegrijpelijke Japanse film zat te kijken. Het begin van de filmhuizen. Toen is mijn liefde voor film ontstaan. Op een gegeven moment ging ik naar Den Haag. Ik heb daar een paar jaar op de cineworkshop van Frans Zwartjes op de Vrije Academie gezeten en ben met een jongen, die ik daar heb leren kennen, reclame- en bedrijfsfilms gaan maken.

"We zijn meer rekening gaan houden met wat haalbaar is."

Er kwam een moment dat we moesten gaan investeren om te kunnen concurreren. Toen realiseerde ik me dat ik helemaal niet gelukkig was met wat ik deed. Lyrisch doen over een baksteen en met een stropdas bij allerlei managementmensen aankomen. Het ging gewoon nergens over. Ik ben er uit gestapt. Vervolgens heb ik gereageerd op een hele kleine advertentie van Studio Nieuwe Gronden, René Scholten dus. Hij zocht een bureauproducent. En ik had net van te voren op televisie *Requiem* van Sjef Lagroo gezien, geproduceerd door Nieuwe Gronden. Na die film zei ik tegen mijn vriendin: 'Daarvan zouden er meer gemaakt moeten worden in Nederland'. Ik heb gesolliciteerd en ben zo bij Nieuwe Gronden terecht gekomen. Dat was in 1988; Nieuwe Gronden bestond toen 10 jaar. Stienette Bosklopper zat er voor mij. Die heeft ook van René het klappen van de zweep geleerd. Stienette begon na twee jaar voor zich zelf. Ik ben er 10 jaar gebleven. Tot '98, toen wilde ik meer gaan coproduceren en René wilde het juist kleiner en dichter bij zich zelf houden.

Kruisbestuiving

We zaten boven die sportschool in de Van Hallstraat. Daar had je Filmhuis Cavia, Theorema Films en Ruud Monster had er een montagekamer. Studio Nieuwe Gronden had 35mm en 16mm en later Lightworks, de eerste digitale set. Er was een soort kruisbestuiving van allerlei mensen, die in dat pand rondliepen. Die allemaal iets met film hadden. Dat maakte het bijzonder. Ik weet nog dat Ger Poppelaars *De drie beste dingen in het leven* maakte en dat daar in kringen rondom René heftig gediscussieerd werd of dat nou wel kon. Omdat het voor Nieuwe Gronden te commercieel was. Zo'n discussie zou nu niet meer plaatsvinden.

René Goossens

Toen René ernstige hartklachten kreeg, produceerden we op dat moment *De Nieuwe Moeder, De Kersenpluk* en *De Schaduwlopers*. Het leek mij een goed idee om de productiecapaciteit van Nieuwe Gronden uit te breiden door Annemiek er bij te halen. Ik had Annemiek al eerder gevraagd om *De Kersenpluk* te doen. Dat was onze eerste samenwerking. Het was gewoon te veel voor mij alleen. En zelfs voor mij en René samen. René en ik kwamen er niet uit. Annemiek en ik besloten toen met z'n tweeën een productiebedrijf op te richten. We hebben er voor gekozen om in Rotterdam te gaan zitten. Het Rotterdamse Fonds was er toen al, maar lag helemaal op zijn gat. Dat was dus voor ons niet de reden. We hielden van de sfeer en mentaliteit in Rotterdam en bovendien wilden we naar een plek waar niet zoveel productiebedrijven zaten.

Annemiek en ik zijn complementair. Zij is een stuk doortastender dan ik en ik ben meer afwachtend en trap soms op de rem. Soms worden mensen er wel een beetje gek van omdat ik wat terughoudender ben. Ik denk dat we elkaar heel goed in balans houden. Qua smaak komen we veel overeen. En zeker als het gaat om de films, die we daadwerkelijk maken. De weg er naar toe is soms wat anders, maar we komen altijd op het zelfde punt uit.

We maken eerder Europese dan Nederlandse films

Ik zie wel een verschil tussen wat we 10 jaar geleden in productie namen en nu. We zijn meer rekening gaan houden met wat haalbaar is. En die enorme hardcore arthouse is er trouwens ook niet meer. Je ziet, door schade en schande wijs geworden, eerder of je iets wel of niet van de grond krijgt en je ziet eerder het onderscheid tussen een leuk idee en iets dat een goede film kan worden. *On the Old Roman Road* van Don Askarian is zo'n film, die we nu anders aan zouden pakken. Hij wilde het Rotterdamse gedeelte perse in het Engels. Dat leidde tot een niet te verteren steenkolen Engels. Het eerste Georgische gedeelte is prachtig, maar tijdens het Rotterdamse gedeelte hik ik vooral tegen dat slechte >

Scenes uit *C'est déjà l'été*

"Het is de kijk, die buitenlanders op ons land hebben, maar ook het soort verhalen die ze vertellen, wat ons aanspreekt."

Engels aan. Het was wel heel leuk dat veel mensen op me afkwamen en zeiden dat ze Rotterdam nog nooit zo gezien hadden. Dus dat zo'n blik van een buitenlandse filmmaker op, in dit geval, Rotterdam totaal anders is. Dat is ook het leuke van werken met mensen uit andere culturen. We hebben veel projecten gedaan van buitenlandse filmmakers. Coproducties ook natuurlijk, maar ook veel makers die hier als vluchteling kwamen of hier gewoon al woonden en een carrière als filmmaker wilden opzetten. Het is de kijk, die buitenlanders op ons land hebben, maar ook het soort verhalen die buitenlanders vertellen, wat ons aanspreekt. Ik denk dat we allebei gevoel hebben voor die andere kijk op de wereld en dat we in die zin eerder Europese dan Nederlandse films maken.

De grap is dat je van buiten af hoort dat we als productiebedrijf een heel duidelijke signatuur hebben, terwijl als wij praten over onze plannen en beoordelen wat we wel of niet doen, we daar niet zo mee bezig zijn. Dat het meer intuïtief en een smaakkwestie is, en dat het er om gaat wat je zelf zou willen zien. Waarbij Annemiek en ik vaak van uit een heel andere invalshoek tot dezelfde conclusies komen. Het zijn films die iets zeggen over de wereld waarin we nu leven en daar op een bijzondere manier naar kijken. *C'est déjà l'été* was vrij uitzichtloos, hoewel dat verscheurde gezin aan het eind van de film in de gevangenis rond de tafel zit. Dan is dat iets van hoop voor die familie, hoe troosteloos de situatie voor hen ook is. Maar in de huidige filmwereld kom je daar niet meer mee weg. Want dan wordt er gezegd 'dat vinden we wel heel somber en heel erg gesloten'. Dan willen mensen dat je toch een veel duidelijker perspectief op hoop biedt. Ik vind dat niet altijd interessant. Dat gebeurt meer en meer om commerciële redenen. *C'est déjà l'été* werd op festivals met echt veel succes onthaald. Er is blijkbaar een discrepantie tussen wat geld oplevert, wat commercieel levensvatbaar is en wat een bepaald publiek wil zien. Dat is heel moeilijk op elkaar af te stemmen. Toen ik nog voor Nieuwe Gronden werkte, zeiden René Scholten en ik een paar keer per jaar tegen elkaar: 'nou veel slechter dan het nu is, kan het toch echt niet worden'. In die 25 jaar dat ik nu produceer, heb ik dat nog elk jaar moeten zeggen.

In het echte leven is die innerlijke logica er niet altijd

Ik heb wel het idee dat wij in Nederland bij het beoordelen van scenario's heel erg vasthouden aan de innerlijke logica. Terwijl die er in het echte leven af en toe niet is. We zijn er soms te veel naar op zoek in scenario's. Waarom doet hij zus of zo en dat dat allemaal verklaard moet worden. Terwijl een acteur dat met een simpele blik duidelijk kan maken. Wij gaan bijvoorbeeld af en toe met de regisseur en de scenarist om de tafel zitten, terwijl ik het verhaal hardop voorlees.

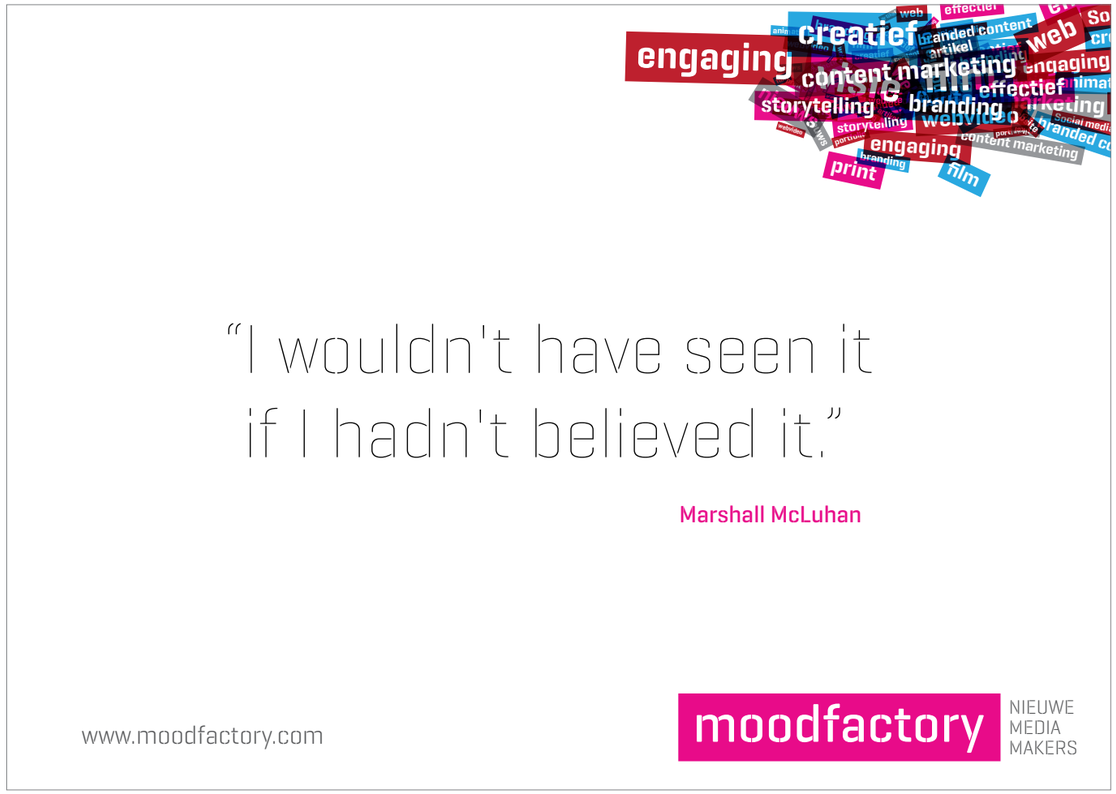
"Door te luisteren naar het script, krijg je een heel andere indruk van hoe het werkt."

Door te luisteren naar het script, krijg je een heel andere indruk van hoe het werkt. Met het project van Marleen Jonkman hebben we nu onlangs met een paar acteurs een lezing gehouden. Dat is heel verhelderend. Zo kom je er achter wat wel en niet werkt. Op basis van deze lezing en de input die we van de acteurs kregen, hebben Marleen en Colleen Scheepers weer een nieuwe versie van het scenario geschreven. Heel inspirerend. Je project begint opeens te leven en je krijgt heel andere input. Het grappige is, dat die acteurs zeiden 'goh, wat leuk om te doen en ik vind het helemaal niet erg dat ik die rol niet mag gaan spelen. Wat leuk om al in deze fase je input te kunnen geven aan een project'. Ik denk dat dat de manier van werken is, die we veel vaker zouden moeten gaan toepassen.

Ik zat laatst een budget te maken en dacht opeens: 'shit nog maar een paar jaar geleden kon je in Nederland gemakkelijk 1,1 miljoen bij elkaar halen'. Dat is voorbij. Nu moet je er een coproductie met drie landen van maken.

Rotterdam liep met de opheffing van hun Mediafonds voor op de landelijke trend. Het was heel prettig dat het fonds er was. Want daardoor kon je iets extra's doen of net aan het budget komen van, zeg maar, een goede Telefilm. En zo zijn er in die tijd heel veel films gemaakt, die anders nooit gemaakt zouden zijn. Die 150.000 of 200.000 euro maakte het vaak net mogelijk je film te realiseren. Het is doodzonde dat dat wegbezuinigd is. Ik denk dat het de stad Rotterdam uiteindelijk geld gaat kosten. Er staan gebouwen leeg; allerlei bestedingen worden niet meer gedaan in Rotterdam. Het fonds heeft dat ook wel aangetoond. Ik geloof dat elke euro zo'n vier euro opleverde. Er waren bepaalde mensen die niet samen door één deur konden. Daardoor verdween bij de politiek het draagvlak om dit fonds te steunen. Mensen die elkaar het licht in de ogen niet gunnen. Dat zul je de komende jaren wel meer gaan zien. Iedereen gaat, vrees ik, voor zijn eigen lijfsbehoud vechten. /

(advertentie)



EXIT

EXIT is Aristoteles' natte droom. Het speelt zich allemaal af in en rondom een bus, binnen een tijdspanne van drieënhalf uur en focust op de waargebeurde, gecompliceerde uitzetting van vijf jongens uit Guinee. Regisseur Boris Paval Conen belicht het drama van beide kanten; zowel vanuit het perspectief van de vreemdelingen, als dat van de autoriteiten. Conen: 'Het was een thriller in het echt; het moet een hel geweest zijn voor beide partijen.' De *Gazet* ging 19 augustus op bezoek op de set van *EXIT*. /**Laura van Zuylen**

Op de set van *EXIT*

'Ben jij van de ambassade?' vraagt een van de figuranten. Ze draagt een wijde, geruite broek en een verwassen t-shirt. 'Zo zien we er niet altijd uit, hoor. Wij zijn al in kostuum.' Ze loopt voor me uit een gigantische loods in. Die staat langs de snelweg en is omringd door vervallen flats, die vermoedelijk al jarenlang in staat van verbouwing zijn. Binnen is het donker, alleen verderop is een blauw-witte cellenbus met grote lampen verlicht. In een aangrenzende hal zijn een paar boten opgeslagen, maar die hebben niets met de film te maken.

Conen, die ook het scenario schreef, baseert zich voor *EXIT* op een radiodocumentaire van het onderzoeksprogramma ARGOS van de VPRO uit 2005. Een aantal journalisten stuitte op een weggemoffelde affaire, waarbij vijf jongens uit Guinee op een bikkelharde manier zijn uitgezet. 'Dat deze operatie zo escaleerde, kwam door een heel menselijke inschattingsfout van iemand van Dienst Vervoer en Ondersteuning,' zegt Conen. 'Ze brachten deze mensen naar het vliegveld voor hun uitzetting en die zijn in plaats van apart, bij elkaar in een cel gestopt. De jongens roken hun kans en zijn zich gaan verzetten op het moment dat ze de bus moesten verlaten. De autoriteiten konden ze er met geen mogelijkheid uit krijgen. Van charges tot hogedrukspuiten, van knuppels tot pepperspray; politieagenten, marechaussee, niets werkte. De gang was te smal, de cel te breed en het plafond te laag.' Simultaan begrijp je ook de motivatie van de autoriteiten. 'Ik vind het boeiend dat dit verhaal vertelt over twee groepen die elkaar in de wurggreep houden. De vreemdelingen willen om verklaarbare redenen blijven en tegelijkertijd maken de mensen die verantwoordelijk zijn voor hun uitzetting de regels niet. Zij doen gewoon hun werk; iemand moet het tenslotte doen. En dat brengt ze in een groot dilemma. Ze hadden niet door moeten zetten, maar dat hebben ze wel gedaan. Omwille van de politieke druk. Mijn broer, Romijn Conen, speelt de rol van de IND'er. Samen zijn we vooral bezig om te proberen te achterhalen wat de drijfveren van zijn personage zijn. We denken dat hij het doet omdat hij het beste jongetje van de klas te wil zijn.'

Scene uit *EXIT*

Vandaag wordt er een scène opgenomen waarin andere vreemdelingen, die in dezelfde bus vervoerd worden, hun steun betuigen aan deze jongens. Zij schreeuwen en bonken op de deuren en gaan zodanig in hun rol op, dat ze Conens 'stop!' niet horen. In het verloop van de scène worden ze hardhandig de bus uitgewerkt. Eén van hen schopt haar benen omhoog als ze wordt opgetild, een ander scheldt de agenten de huid vol.

"Het is die oude discussie: laat je een set nabouwen of gebruik je een authentiek decor?"

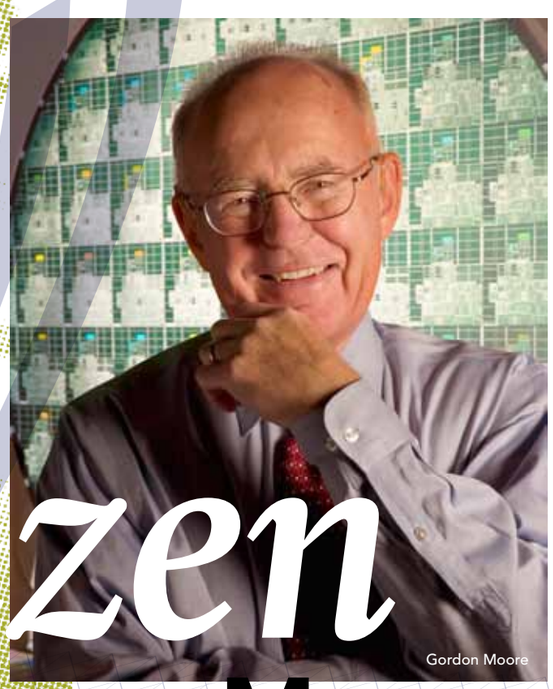
Voorafgaand aan de opnames repeteren de vijf acteurs in een houten hokje. Ze krijgen steeds de slappe lach. Het kamertje is op schaal nagebouwd. 'Nu kun je er van alle kanten bij om aanwijzingen te geven. Dat helpt met repeteren. Met zo weinig bewegingsvrijheid is het erg zoeken,' vertelt Conen. 'Onze cellenbus is echt gebruikt. Er zijn er maar drie van dit soort gemaakt. Misschien zijn de asielzoekers op wie de rollen gebaseerd zijn er wel daadwerkelijk mee vervoerd.'

Als ik even de bus in mag, snap ik waarom dat repetitielokaal essentieel is. Het voertuig is smal en bloedheet. Een gangetje leidt naar de kleine ruimte waar zich het grootste gedeelte van *EXIT* afspeelt: de cel van de jongens. Vijf stoelen, dat is het. Ik ga in de eenpersoonscel ervoor zitten. Daar is een raampje uitgehaald, zodat de camera er doorheen kan om de knapen te filmen. De productieleider doet mijn deur dicht en loopt lachend weg. Ik ben niet claustrofobisch, maar opgesloten zijn is eng en ik raak even in paniek. Het is er minder dan een halve vierkante meter groot en het idee dat je vast zit, maakt je bang. De deur blijkt niet op slot te zitten, maar ik denk er niet eens aan om te proberen die open te maken. Ik vraag me af of ik door het raampje zou passen.

Tegelijkertijd merk ik de uitdaging voor de cameraman op. 'Het is die oude discussie: laat je een set nabouwen of gebruik je een authentiek decor?' begint Conen. 'Wij hebben uiteindelijk deels om financiële, maar voornamelijk om inhoudelijke redenen gekozen voor het laatste. Voor mij werkt bij die twee duikbotenfilms, de compacte ruimte van *Das Boot* beter dan de grote stage van *The Hunt for Red October* waar je overal met de camera bij kunt. Je beperkt jezelf, maar het maakt je ook creatief. Want je zit met vijf acteurs, een cameraman, een geluidsman, een focuspuller, vaak nog een opnameleider en een regisseur op een oppervlak van twee vierkante meter. Maar het voelt realistischer en dat je toch kunt filmen, vind ik ongelooflijk. Het dwingt je efficiënt te zijn door bijvoorbeeld een lichtsysteem met dunne ledlampjes te gebruiken en een camera die is teruggebracht tot het minimale volume.'

Bij de opnames gaat, als ware het de tas van Mary Poppins, inderdaad een enorme stoet crewleden naar binnen. De achtergrond voor de scène wordt verzorgd door schermen waarop de omgeving is geprojecteerd. Eén van de jongens loopt nerveus heen en weer. 'Ga zitten, man,' zegt een ander. De eerste gaat zitten en trekt zijn shirt over zijn hoofd. Hij heeft grote littekens op zijn gespierde buik. 'Let erop dat je die goed in beeld hebt,' zegt Conen even later tegen de cameraman. Omdat ik er zelf even in heb gezeten, snap ik de paniek van het personage. De camera helpt; hij zit dicht op hun huid. Misschien raken de acteurs aan die benauwde situatie gewend, maar ik begrijp hoe die geringe ruimte kan bijdragen. Dat zal bij *The Hunt for Red October* toch anders hebben aangevoeld. /

Grenzen van Moore


Gordon Moore

In 1965 schreef Gordon Moore een artikel over een opmerkelijk fenomeen dat hij had ontdekt: elk jaar verdubbelde het aantal onderdelen op een computer chip. Elk jaar werd de rekenkracht van een chip dus twee keer zo groot. Deze trend gold voor de jaren sinds de uitvinding van de computer chip, en Moore voorspelde in zijn artikel dat dit nog 'minstens tien jaar' zou blijven gelden. Nu, bijna 50 jaar later, geldt de trend nog steeds. Niet meer elk jaar, maar elke anderhalf jaar.

/Martijn Winkler

Dat is een spectaculaire ontwikkeling, die elk jaar steeds spectaculairder wordt. Reken maar mee: een jaar na de geboorte van de computerchip was deze al twee keer zo snel, twee jaar later alweer 4 keer zo snel, drie jaar later alweer 8 keer zo snel, vier jaar later alweer 16 keer zo snel... en nu 50 jaar later: 1.125.899.906.842.623 keer zo snel! Ruim 1 triljoen keer zo snel dus. Ze zeggen wel eens dat er meer processorkracht in je smartphone zit, dan gebruikt werd om een man op de maan te zetten. Nou, dat is een understatement. Er zit meer processorkracht in je koelkast, dan NASA voor Neil Armstrong ter beschikking had.

Kijk eens goed naar het plaatje uit 1956 van een gigantische harde schijf die in een vliegtuig geplaatst werd. 5MB opslagruimte kende dit gevaarte. En zie dan het plaatje van een moderne Flash Drive: hier kan 32GB (32 duizend MB dus) op bewaard worden. Een sterker visueel beeld van het effect van Moore's ontdekking is er niet.

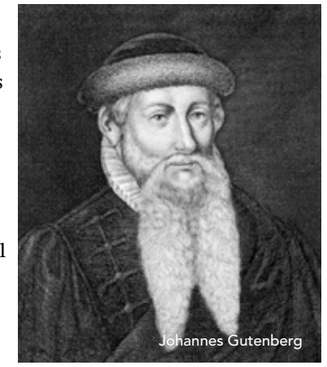
Nou zeg je misschien: wat heb ik eraan? Chips worden sneller en kleiner, so what? Bekijk het eens van deze kant: elke anderhalf jaar wordt een chip de helft zo duur. Die iPhone die je net gekocht hebt en een rib uit het lijf kostte? Over anderhalf jaar is die nog maar de helft waard. En over vier jaar kost die nog maar een paar tientjes. Of anders gezegd: de iGadget waar je nu zo verguld mee bent, krijg je over een paar jaar gratis bij een pak cornflakes. Als je 'm uberhaupt nog wel wilt hebben, traag rotding.

Deze ontdekking van Gordon Moore wordt ook wel Moore's Law genoemd, en geldt als de drijvende kracht voor all ICT ontwikkelingen van de moderne tijd. Grote bedrijven als Apple en Microsoft baseren er hun businessplan op: nu al staan apparaten in de boeken die over een paar jaar gepro-

"Met elkaar uploaden we 60 uur videomateriaal op YouTube… per uur!"

duceerd zullen worden, gebaseerd op rekenkracht die er nu nog niet is! Er is blinde overtuiging, bewezen overtuiging, dat die nieuwe supersnelle rekenkracht er inderdaad zal komen, net als dat ieder jaar sinds 1965 zo is gebleken. Moore's Law staat aan de basis van de digitale revolutie. En het woord revolutie gebruik ik niet lichtzinnig. We bevinden ons echt middenin een heuse kentering: de tipping point van massale adoptie en toepassing is nu bereikt. In Nederland is 97% van de bevolking aangesloten op breedband internet. Smartphones en Tablets vliegen over de toonbank. Met elkaar uploaden we 60 uur videomateriaal op YouTube… per uur! De invloed van het digitale op mens en maatschappij zoals wij die nu kennen is fundamenteel en allesverwoestend. We zijn *altijd-aan* en *overal-connected*. Het woord online verdwijnt binnenkort uit ons taalgebruik; waarom iets benoemen dat standaard zo is? Zelfs de weegschaal heeft WiFi! Maar ook openbaar vervoer, logistieke processen, medische apparatuur, onderwijs: *the Internet of Things* creëert een netwerk van slimme en communicerende apparaten en systemen die ons dagelijks leven sterk beïnvloeden. Techniek is niet meer weg te denken uit ons leven, en de invloed ervan – en van techniek producenten – zal almaar toenemen. We gaan naar een hypertechnische en innovatieve samenleving toe. Een grenzeloze consumptiemaatschappij. Of niet?

Ik spring even terug in de geschiedenis, naar 1450. Een Duitse en religieus devote smid had een droom: hij wilde sneller en goedkoper kopieën kunnen maken van de bijbel. Dat zou pas een revolutie ontketenen: het verspreiden van Gods woord onder veel grotere groepen mensen dan voorheen mogelijk was. Een kopie maken van de bijbel kon indertijd op twee manieren: netjes met de hand, letter voor letter naschrijven. Een proces van maanden, zo niet jaren. Letterlijk monnikenwerk. De andere methode was met een soort houten gravure drukpers. Iedere pagina van het boek werd in hout uitgesneden, als een soort grote stempel. Als je eenmaal van iedere pagina zo'n houten gravure had gemaakt – daar ging uiteraard heel wat tijd overheen –, kon je redelijk veel afdrukken maken. Totdat het hout door al dat persen versleten was…


Johannes Gutenberg

Waar Gutenberg aan werkte was een drukpers met vaste metalen letters als losse onderdelen. De letters kon je eenvoudig verplaatsen en verwisselen om zo zinnen te vormen en die op papier af te drukken. Het metaal werd ook niet aangetast door de inkt en ging veel langer mee dan hout. Gutenberg perfectioneerde het systeem en wist er zijn bijbel mee af te drukken, herhaaldelijk en in groten getale. Deze 'Gutenberg bijbel' veroverde Europa bij storm. Voor velen was een eigen bijbel altijd onbetaalbaar geweest; nu lag het binnen handbereik. Ja, Gutenberg ontketende een heuse revolutie.

Maar dit was slechts het tipje van de ijsberg. De mogelijkheid om bijbels op een efficiënte wijze af te drukken zette mensen aan het denken. Natuurlijk, we kunnen bestaande lectuur gaan verspreiden, gaan democratiseren. Maar die lectuur was beperkt (tot de bijbel en verwante religieuze teksten). Waarom creëren we niet onze eigen lectuur? Dankzij die Gutenberg drukpers is het maken van boeken immers veel eenvoudiger geworden. En zo geschiedde. De drukpers stond zo aan de basis van de Renaissance, aan het verlichte denken, het verspreiden van kennis, het standaardiseren van wetenschappelijke canons. De bijbel had steeds meer het nakijken.

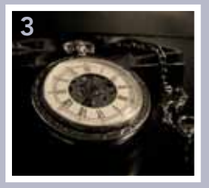
Onze kenniseconomie is begonnen in 1450. De revolutie die de drukpers ontketende, veranderde alle spelregels. Geen versteviging van huidige systemen en machthebbers, maar juist een verschuiving naar diens tegenpolen. De drukpers werd een handvat voor de kritische denkers.

Als we nu eens naar Moore's Law kijken als onze hedendaagse Gutenberg drukpers. Een uitvinding die aan de basis staat van een radicale shift. Niet zozeer voor de organisaties waar die uit geboren is: huidige ICT giganten, media conglomeraten of technische systemen. Maar voor het publiek die voorheen passieve consument was. *The People Formerly Known As The Audience*. Dat zijn wij, de voorheen passieve consumenten.

> The people formerly known as the audience are those who were on the receiving end of a media system that ran one way, in a broadcasting pattern, with high entry fees and a few firms competing to speak very loudly while the rest of the population listened in isolation from one another – and who today are not in a situation like that at all.
> • Once they were your printing presses; now that humble device, the blog, has given the press to us. That's why blogs have been called little First Amendment machines. >

De ontwikkeling van elke nieuwe technologie doorloopt een identiek pad. Van elitarisme naar democratisering, en vervolgens een kentering: assimilatie. Een inzichtelijk voorbeeld hiervan is de tijd. Nu vanzelfsprekend, maar de tijd weten of kunnen zien is een duur verworven goed. In den beginnen, was er een stad of gemeenschap die met veel moeite en aplomb van haar bestuurders het geld bij elkaar harkte om een klokkentoren te bouwen. Daar bovenin, voor iedereen in de stad en daarbuiten om te zien, hing de tijd. Als een uiting van de politieke macht en kracht van deze gemeenschap. 'Wij hebben de tijd.'

Jaren later hadden de klokkenbouwers iets nieuws uitgevonden, minder omslachtig dan een klokkentoren: een staande klok. Krankzinnig duur, dat wel, maar relatief mobiel en betaalbaar. Voor de rijke adel, althans. Die al gauw hun paleizen en landhuizen ermee opluisterden. De tijd werd zo een symbool voor hun rijkdom en individuele macht. 'Wij kunnen ons de tijd veroorloven.'



Fast forward een paar jaar, en de slimme klokkenbouwers waren zichzelf te buiten gegaan: ze hadden een zakhorloge in elkaar weten te zetten. Ultiem draagbaar, een waar sieraad om te hebben, uiteraard wel met een stevig prijskaartje. De sjieke heren en succesvolle koopmannen van de stad kochten het ding en masse, als statussymbool en om niet achter te blijven. De tijd in je vestzak. Het plebs had mooi het nakijken.

Weer een tijd later. Je zou de theorie van Moore's Law hierop kunnen loslaten, want de klokkenmakers hadden flinke schreden gemaakt. Ze kwamen nu met kleurrijke, plastic, polshorloges. Voor een paar tientjes. Nu kon opeens iedereen zich de tijd veroorloven. En iedereen deed dat ook. Horloges werden een populair fashion item; alle vormen en maten passeerden de revue. De tijd was nu van iedereen. De democratisering was voltooid.

Maar hier houdt het verhaal niet op. De ontwikkeling gingen door. Want stel jezelf de vraag: hoe populair is het horloge nu nog? Hoeveel mensen dragen of kopen nog een horloge? Onder jongeren is dat echt een minderheid. Waarom? Wel, de tijd is nu overal. De tijd krijg je gratis cadeau bij een magnetron!

Elke gadget of huishoudelijk apparaat (van telefoon tot koffieapparaat) heeft de tijd ingebouwd. Er is niets bijzonders meer aan. De tijd is nu volledig geassimileerd door zijn omgeving.

Elke belangrijke technologie doorloopt eenzelfde pad: internet (van grote computers bij MIT, naar nu weegschaal met WiFi) of film (van dure filmrollen naar HD camera in telefoon). De technologie democratiseert, en dan wordt deze vanzelfsprekend en alomtegenwoordig: assimilatie. Dat is de ware revolutie.

They extend freedom of the press to more actors.

- Once it was your radio station, broadcasting on your frequency. Now that brilliant invention, podcasting, gives radio to us. And we have found more uses for it than you did.
- Shooting, editing and distributing video once belonged to you, Big Media. Only you could afford to reach a TV audience built in your own image. Now video is coming into the user's hands, and au-dience-building by former members of the audience is alive and well on the Web.
- You were once (exclusively) the editors of the news, choosing what ran on the front page. Now we can edit the news, and our choices send items to our own front pages.
- A highly centralized media system had connected people "up" to big social agencies and centers of power but not "across" to each other. Now the horizontal flow, citizen-to-citizen, is as real and consequential as the vertical one.

Jay Rosen, 2006

The People Formerly Known As The Audience (TPFKATA) kijken naar Moore's Law en zien kansen. Ze pakken de tools die gemaakt zijn om mee te consumeren en gaan ermee creëren. Eerst suffige LOLCats of dweperige filmpjes over boybands. Maar daarna hemelbestormende verhalen, kritische discussies, unieke kunst… Barack Obama kwam wederom aan de macht dankzij TPFKATA. Wikipedia bestaat dankzij TPFKATA. De Egyptische revolutie werd gedragen door TPFKATA. Moore's Law heeft tot nu toe uitstekend het evangelie van de hardware industrie verkondigd: 'Koop nu ons nóg snellere gadget en bekijk daarmee onze content.' Maar net als met de drukpers worden de rollen steeds meer omgedraaid. Ja, de gadgets worden sneller en geavanceerder. Maar vooral: ze worden goedkoper en toegankelijker. Mensen die niet eerder hun stem konden verheffen, hun visie konden delen, doen dat nu wel. Zo bezien staat Moore's Law aan de basis van een nieuwe wereldorde. Van kenniseconomie naar een *People's Economy*. De toekomst ligt open. /

/Nieuws/Agenda

Nieuwe Algemeen Secretaris

Per 1 januari 2013 vertrekt onze huidige Algemeen Secretaris Monique Ruinen. Het bestuur heeft er uiteraard hard aan gewerkt om in deze roerige tijden snel een goede opvolger te vinden en dat is gelukt! Vanaf 1 december is onze nieuwe Algemeen Secretaris, Casper Verbrugge zich al aan het inwerken, om vanaf 1 januari op volle kracht voor de belangen van de DDG leden op te kunnen komen. Casper, zelf regisseur, was vanaf het begin bij de DDG betrokken als bestuurder. Zo was hij de initiatiefnemer van het sociaal- economisch onderzoek naar de beroepspraktijk van regisseurs in Nederland, dat de DDG in 2003 heeft laten uitvoeren en de oprichter van de DDG *Gazet*. Daarnaast was hij afgevaardigde in de Federatie Filmbelangen. Als regisseur maakte hij naast programma's voor Diogenes ook diverse afleveringen van *Grijpstra en De Gier* en *Russen*, alsmede de speelfilms De *Kkkomediant*, *Mevrouw Ten Kate en het beest in de mens* en *Somberman's Actie*. De laatste jaren heeft hij voor de Anne Frank Stichting een audiovisuele tentoonstelling gemaakt en voor het Nationaal Comité 4 en 5 mei heeft hij in de afgelopen maanden nog de laatste hand gelegd aan een serie ooggetuigen verslagen. Het bestuur denkt in Casper een zeer gedreven en goede opvolger gevonden te hebben. ***Welkom Casper!***

Lobby PAM (Portal Audiovisuele Makers)

Zoals bekend is het Wetsvoorstel Auteurscontractenrecht inmiddels aan de Tweede Kamer toegezonden. Het goede nieuws is dat het voorstel ervan uitgaat dat regisseurs recht hebben op een proportionele vergoeding voor hun werk, een eenmalige buy-out niet langer mogelijk is en de auteursrechten niet automatisch naar de producent gaan. Het slechte nieuws is dat in het wetsvoorstel nog onvoldoende duidelijk wordt hoe die nieuwe rechten dan vergoed gaan worden en of makers straks ook echt bij de eindexploitanten hun vergoeding kunnen opeisen. PAM (waarin de DDG ook vertegenwoordigd is) is dus druk bezig met de lobby in Den Haag om de goede punten in het wetsvoorstel te behouden, maar ook de afdwingbaarheid van de proportionele vergoedingen te bewerkstelligen. Om dit kracht bij te zetten verschijnt er half december een publicatie genaamd PAMflet, waarin dit alles nog eens helder wordt uitgelegd, en die aan de politici in Den Haag overhandigd zal worden. PAMflet zal ook terug te vinden zijn op de sites van PAM en de DDG.

Federatie Auteursrechtbelangen

De Federatie Auteursrechtbelangen is het nieuwe samenwerkingsverband tussen het Platform Makers, het Platform Creatieve Media Industrie en de Vereniging VOI©E, dat in september 2012 is ontstaan door een statutenwijziging van de Stichting Auteursrechtbelangen, opgericht in 1984. In de Federatie zal worden besproken op welke terreinen er overeenstemming is en hoe daarover eventueel gezamenlijk naar buiten zal worden getreden. Daarnaast geeft de Federatie voorlichting over het auteursrecht. Als bestuurslid van Platform Makers is de Algemeen Secretaris van de DDG ook vertegenwoordigd in de ledenraad van de federatie. Uiteraard houden we jullie op de hoogte van de ontwikkelingen daar.

Afscheidsreceptie voorzitter

Na 7 jaar voorzitter te zijn geweest van de DDG neemt Ger Poppelaars op woensdag 9 januari officieel afscheid van de DDG-leden en -relaties. De afscheidsreceptie zal van 17:00 tot 19:00 uur plaatsvinden in Het Compagnietheater te Amsterdam. Graag je komst even melden op info@directorsguild.nl

Nieuwjaarsreceptie

Op 17 januari vindt er weer een spetterende nieuwjaarsreceptie plaats van 18:00 tot 20:00 in SMART Project Space te Amsterdam, georganiseerd door diverse partijen uit de filmsector, waaronder de DDG. Overige partners hierin zijn o.a. EYE, VEVAM, NBF, FPN, NSC, Netwerk Scenarioschrijvers, en de NFTA. De uitnodigingen volgen zo spoedig mogelijk. *Komt allen!*

/Colofon

Gazet is een uitgave van de Dutch Directors Guild

ISSN: 2213-6134

Eindredactie:
Janette Kolkema, Monique Ruinen
Redactie:
Marlou van den Berge, Peter Dop, Marleen Jonkman, Chris Westendorp, Martijn Winkler, Erik van Zuylen, Laura van Zuylen.

Medewerkers aan dit nummer:
Jenneke Boeijink, Boris Paval Conen, Emma Curvers, Thibaud Delpeut, Pierre Drouot, René Goossens, Jan Ketelaars, Ben van Lieshout, Alma Mathijsen, Ger Poppelaars, Patrick Raats.

Ontwerp:
Moodfactory, nieuwe media makers, Amsterdam, www.moodfactory.com

Fotografie cover:
Jørgen Krielen, Amsterdam

Drukwerk:
Veenman Drukkers, Rotterdam

De volgende Gazet verschijnt in juni 2013
Kopij inleveren voor 1 mei 2013

Redactieadres / Bureau DDG
Rokin 91, 1012 KL Amsterdam
Tel.: 020-6842807
Fax: 020-6885299
E-mail: info@directorsguild.nl
www.directorsguild.nl

De DDG zit ook op Facebook en Twitter.
facebook.com/dutchdirectorsguild
twitter.com//ddg_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.

Handmade

Na 2 jaar als assistent belichter te hebben gewerkt, regelde een bevriende producent eind 1990 een afspraak bij Toonder Studio's. Met mijn Super 8 projector onder de arm en een aantal spoeltjes zelf gefabriceerde animatieprobeerseltjes in de tas, kwam ik bij de studio aan. Een begrip in animatieland. /

Toen de deur van de stopmotionstudio open ging en ik de feeërieke uitgelichte decors met poppen zag, was ik verkocht. Een magisch gevoel overviel mij en opeens viel alles op zijn plaats: het jarenlang op hobbyclubjes zitten, het eigen speelgoed dat ik samen met mijn broertje maakte, de poppenkastvoorstellingen die we elke zondagochtend voor onze ouders deden...! Alles waar mijn interesse naar uitging kwam samen in deze tak van animatie: Poppenanimatie.

Datzelfde gevoel kwam weer boven bij het zien van de, volledig met klei gemaakte, speelfilm *Chicken Run*. *Chicken Run* is een Britse animatiefilm uit 2000 geregisseerd door Peter Lord en Nick Park. De film werd geproduceerd, als hun eerste speelfilm, door de inmiddels wereldwijd bekende animatiestudio Aardman Animations.

Mrs. Tweedy, de bazige eigenares van een 50'er jaren kippenboerderij op het Engelse platteland, besluit streng op te treden: de kippen die niet genoeg eieren leggen, worden gestraft en belanden in de pan. De kippen proberen op verschillende manieren vluchtpogingen op te zetten om hun leven te redden. Maar dan verschijnt onverwachts, de stoere haan Rocky ten tonele. Deze haan werkt in een circus en lijkt de ideale redder om de kippen te helpen met ontsnappen. Rocky heeft het 'geniale' idee de kippen te leren vliegen, om ze zo te laten ontsnappen aan Mrs. Tweedy en haar gruwelijke plan om kippenpasteitjes te produceren.

Deze animatiefilm zit vol met slimme verhaalplots, is snel verteld, is grappig, maar heeft toch ook wel een serieuze ondertoon. En dat zit elkaar in deze film niet in de weg. De kippenfarm is eigenlijk niets meer of minder dan een gevangenenkamp uit een oorlogsfilm.

In vergelijking met de computeranimatie speelfilms van de laatste jaren, heeft stopmotion en klei-animatie, toch een stempel van low-tech, handgemaakt en daardoor iets kneuterigs. Maar daar ligt ook nog steeds de kracht. Omdat iedereen wel eens met klei een poppetje heeft proberen te maken, ziet het publiek ook meteen hoe geweldig mooi deze film is gemaakt. Het is zo herkenbaar en heel dichtbij. Maar in de eerste plaats wordt je meegevoerd met de geanimeerde karakters en heb je helemaal niet meer het gevoel naar pratende, hoopjes klei te kijken. Als je dan naar de creditlijst kijkt, is zo'n film opeens heel ver weg. Zoveel vakmensen bij elkaar. De liefde voor het vak straalt op de hele productie af: veel details op elk niveau. Dan weet je weer precies waarom je dit vak uitoefent en dat zo'n speelfilm regisseren heel hoog op je verlanglijstje staat…

/ Patrick Raats
De laatste jaren regisseert Raats vooral kinderseries, waaronder de succesvolle pre-schoolseries *Woezel & Pip* en *De Tumblies*. Op dit moment werkt hij aan een poppenfilm over een bijna uitgerangeerde stuntman, samen met producent il Luster uit Utrecht.