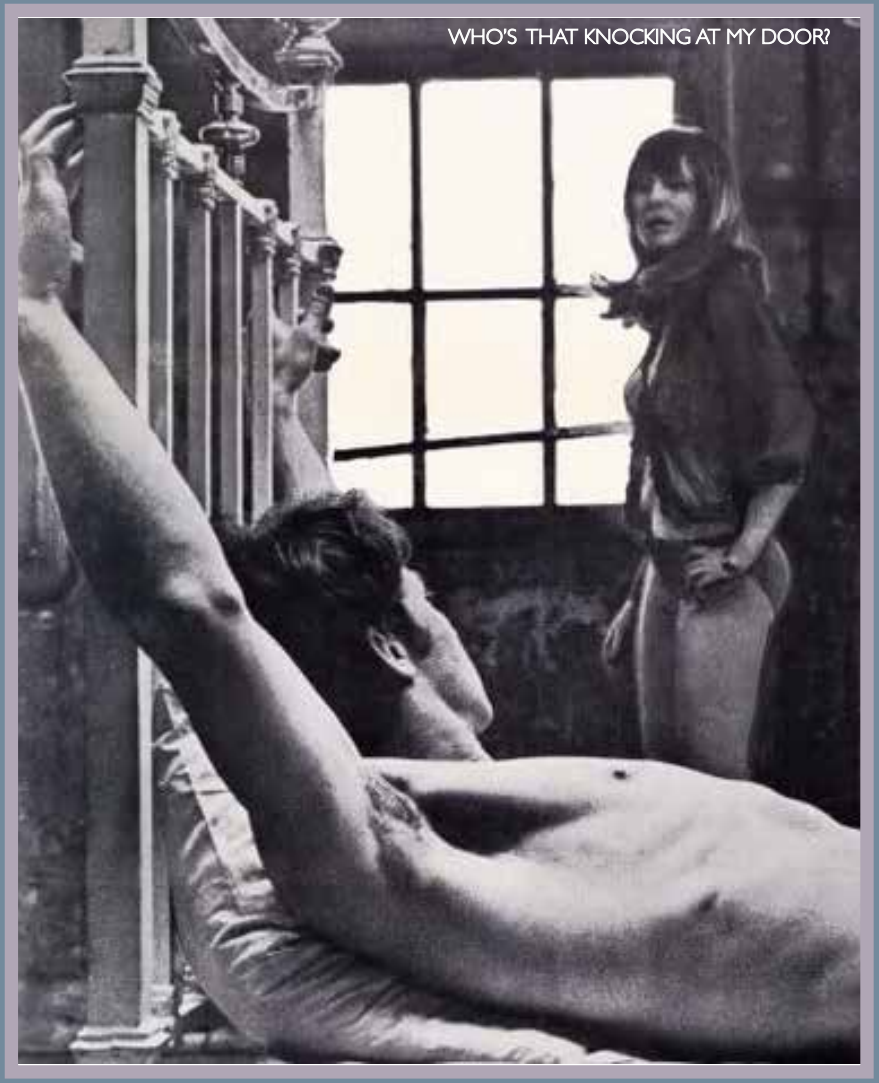


MARTIN SCORSESE

ELKE SECONDE TELT

LIJMEN/HET BEEN (3)

BEVAN AMBROSE

IN MEMORIAM

Film Fun

ZEVENDE JAARGANG * #84 * DECEMBER 2020

FILM FUN

Film Fun is een tijdschrift van
Thys Ockersen
dat maandelijksverschijnt
en geleverd wordt aan een
select gezelschap
geïnteresseerden.

Dit is nummer 84
7e jaargang december 2020

©2020
Thys Ockersen Films/Film Fun

Tekst en foto's:
Thys Ockersen/Stillphoto

Gastredacteuren:
Peter Cuijpers, Ruud den Drijver,
Michael Helmerhorst,
Wim Jansen, Mike Lebbing,
Thomas Leeflang,
Hans van Pelt, Bram Reijnhoudt,
Dorna van Rouveroy van Nieuwaal,
Mark van den Tempel
Vormgeving: Hille Tymstra

Thys Ockersen Films
thysockersenfilms.com
info@thysockersenfilms.com

Oude nummers van *Film Fun* kunnen
hier gratis worden gedownload.

INHOUD VAN DIT NUMMER

MARTIN SCORSESE 3 | ELKE SECONDE 13 | LIJMEN/HET BEEN 21
BEVAN AMBROSE 42 | IN MEMORIAM 44

Robert De Niro, Martin Scorsese - *Taxi Driver* 1976

The images displayed on this site are placed here purely for the enjoyment of all film fans worldwide. FILM FUN is a non-profit making digital magazine and no money is made from the display of these images. Neither is the display of these photos intended to suggest that we possess copyright, and photos will be removed immediately if parties pictured in the photographs, or if parties who can demonstrate that they possess copyright, make such a request.

FILM MAKER ZONDER FILM

AVONTUREN VAN EEN FILMFAN

SCORSESE IN OSDORP

Bij een van mijn noodgedwongen verzamelopruimacties vond ik een doosje met mini DV-bandjes. Deze bandjes moeten nu al een jaar of tien worden overgezet naar DVD of harde schijf of zo. De meeste van die bandjes kan ik zelfs niet meer afspelen op mijn oude Panasonic videocamera. Op de enkele wel afspeelbare vond ik een stukje interview met Elizabeth Sheldon, vice-president van Kino Lorber, min of meer clandestien opgenomen op de trappen van Arti et Amicitia tijdens ik meen IDFA 2009. De opnames waren een vingeroefening voor niets minder dan een documentaire over Martin Scorsese of beter: over film en Martin Scorsese. Geen haar op mijn hoofd die dacht dat dit een onhaalbaar doel was. Het stond in de sterren geschreven, maar hierover later meer. De idee van de film was geboren als opdracht bij 'scenario schrijven' aan de VU tijdens mijn pretstudie Woord en Beeld en doorgekauwd met studievrienden Erik de Loor en Sebastiaan Peeters.

door
Wim Jansen

Ik deelde die dagen een kantoor met Jan Doense op het Frederiksplein. Die tipte de redactie van het Filmjaarboek die, als ik me niet vergis, op zoek waren naar filmmakers die artikelen konden schrijven over hun helden. Door mijn artikel *Scorcese in Osdorp* in het *Filmjaarboek 2010/2011* was ik plotseling een filmmaker! Even later zelfs een filmmaker met dertig minuten lokale roem met een interview met Floortje Smit voor VPRO's *De Avonden*. Niet het beste interview overigens. Ik had moeite onder woorden te brengen waarom Scorsese de beste levende regisseur ter wereld is. Onwillekeurig onderschreef ik daarmee een van mijn belangrijkste drijfveren om de documentaire te maken. Over film moet je niet praten, je moet het laten zien en horen. Ik had en heb een pesthekel aan 98 procent van alle gemaakte film- en muziekdocumentaires met oersaaie herhalingen van bij liefhebbers al lang bekende feiten uitgesproken door een onuitroeibare verzameling zelfgenoegzame talking heads. Niet terzake doende herinneringen van bijfiguren in plaats van persoonlijke verhalen in woord en beeld.

Enfin, Thys Ockersen, waar ik als verzamelverslaafde jaren en jaren kind aan huis ben, vroeg mij zo een beetje elk tweede bezoek sinds 2011 om het artikel van de Filmalmanak te updaten en in *Film Fun* te plaatsen. Dat vond ik een beetje onnodig, ook omdat de premisse van Wim Jansen als filmmaker niet erg vitaal meer was. Maar ja, deze editie is een dubbeldik kerstnummer van *Film Fun* en Thys vond dat een verhaal als *Scorcese in Osdorp* in *Film Fun* hoort.

MARTIN SCORSESE - Smokkelaar in Osdorp

Een minder bekende episode uit de carrière van Martin Scorsese, in 2010 present met *Shutter Island*, speelde zich in de jaren zestig af in Amsterdam.
Wim Jansen, die een documentaire over Scorsese in voorbereiding heeft, sprak met Scorsese-editor Thelma Schoonmaker en Pim de la Parra, die Scorsese vaak over de vloer kreeg in zijn Osdorpse huis.

"You see that window with the light? The one closest to the edge of the building? You know who lives there? Of course you don't know who lives there, but I'm saying 'Do you know who lives there?' A nigger lives there, and that isn't my apartment. My wife is in there and... I'm gonna kill her. [laughs]. *I'm gonna kill her with 0 .44 Magnum."*

Scorsese als passagier in de taxi van Robert De Niro in *Taxi Driver*.

Martin Scorsese is al lang niet meer de licht opgefokte *movie brat* in T-shirt met baard, hij is een gesoigneerde, door zijn gezondheid wat fragiele *filmdon*, altijd strak in het pak. Een alom gerespecteerd filmmeester en beschermheer van filmerfgoed, betrokken bij menig restauratieproject en onvermoeibaar in zijn pogingen om mensen enthousiast te maken voor film. Hij blijft prestigieuze en risicovolle producties maken. Scorsese wordt dit jaar 69 en is bezig met de postproductie van zijn nieuwe film *Hug Cabret*. Dit is geen dreigend epos met een mentaal labiele hoofdpersoon, maar een verfilming van een kinderboek in 3D.

Orson Welles zei in 1982 dat hij na een paar films eigenlijk het bijltje erbij neer had moeten gooien. Bij het maken van elke film verloor hij een stukje van zichzelf. Bovendien besteedde hij het grootste deel van zijn leven aan het zoeken naar geld om zijn films te kunnen maken: *"It's no way to spend a life."*

We doen het iets anders. Geen update, maar hiernaast opnieuw en integraal het originele artikel met hier en op volgende pagina's achtergronden en anekdotes bij het schrijven van het artikel in het *Filmjaarboek* en het (niet) maken van mijn film.

WE'VE COME TO SEE THE WIZARD

Scharnier van het project en gimmick was Martin Scorsese die mij als filmpeetvader inwijdt in de geheimen van het maken van film. Daarnaast was het een associatieve documentaire over Scorsese. Geen gepraat over of met hem over zijn films. Zijn werk en vak moest door suggestie in beeld en geluid worden verteld. Beeld en geluid als codetaal. Elk shot van de film zou verwijzen naar de stijl en techniek van de meester. Dat kon een regelrechte imitatie zijn van het plafondshot aan het einde van *Taxi Driver* of een voice-over van een door mij geschreven emailverzoek aan Scorsese om hem te mogen interviewen.

Pièce de résistance moest een interview met Scorsese zijn. Nogmaals niet zo zeer over zijn films, maar over het maken van film en wat nodig is om een film te maken. Oorspronkelijk idee voor het interview was om dit vorm te geven als een soort superstrakke samenvatting van Scorsese's prachtige—en wel persoonlijke—documentaires *Il mio viaggio in Italia* (1999) en *A personal journey with Martin Scorsese* (1995).

Het interview was ook bedoeld als parodie op de zinloze talking heads en als bewijs dat een

MARTIN SCORSESE - Smokkelaar in Osdorp

Beetje bij beetje verkocht hij zijn ziel om toch vooral films te kunnen maken.

Veel van Scorseses tijdgenoten—de mannen die onder invloed van de maatschappelijke en filmtechnische vrijheden uit de jaren zestig, de nouvelle vague en de New American Cinema het filmtoneel bestormden met persoonlijke films—hebben het uiteindelijk niet gered. Of ze konden hun creatieve krachten niet gebruiken of ze verloren hun creativiteit. Hollywood is geen plek voor persoonlijke groei.

Scorsese daarentegen lijkt als filmmaker alleen maar sterker te zijn geworden, alsof hij ondanks meerdere commerciële en artistieke teleurstellingen juist elke keer een stukje van zichzelf erbij heeft gevonden. Hij heeft de duivel op afstand weten te houden en weet zijn obsessie met film nog steeds te stillen. De behoefte om films te maken bracht hem in de jaren zestig ook naar Nederland. Met een gezonde portie chauvinisme en dichterlijke overdrijving kan worden gesteld dat hij zonder Amsterdam nooit had kunnen worden wat hij nu is. In Amsterdam maakte hij de opnames die nodig waren om zijn eerste speelfilm *Who's That Knocking at My Door* af te ronden en legde hij contacten die van belang zijn geweest voor de productie van *Taxi Driver*.

"One could have an aspiration of making a film about impressions or feeling, emotions. But they have to be translated through a very primitive piece of go through hard lenses and hard concrete and hard cables and projectors and lights. But it's gotta be like dreamlike, it's gotta be wispy, it's gotta be something that you think you see one minute and that's gone the next. It's a hard thing to do and there's no way to do it, but to do it …. and to fail and to keep failing."

(Scorsese over *Who's That Knocking at My Door?*)

Harvey Keitel en Zina Bethune in *Who's that knocking at my door?*

gesprek met Scorsese alles is wat je nodig hebt als het gaat over film maken. Op dat thema bouwde ik ook nog graag een dubbele bodem. Het interview met Scorsese was voorzien aan het einde van de film met Scorsese als een *wizard of Oz*-achtige deus ex machina. Filmliefhebbers weten dat de Wizard in *The wizard of Oz* (1939) aan het einde van die film hoofdpersoon Dorothy vertelt dat ze hem niet nodig heeft om weer naar huis te komen. Een paar tikjes met de hakken volstaat. De boodschap was dus: als je wil weten hoe je een film maakt, maak een film! Het project kreeg de werktitel; *We've come to see the wizard'.*

U zult als lezer wel denken "Pfff, wel erg ingewikkeld allemaal!" Ik geef zonder meer toe dat het project een tikje complex en ambitieus was, maar de *omens* leken goed en we konden altijd nog schrappen.

FILMPEETVADER SCORSESE

Ambitieus of niet, de gedachte van Scorsese als mijn filmpeetvader is voor mij niet zo vreemd en zeker niet louter een artificiële truc. Er is een bijzonder samenstel van omstandigheden nodig om een passie te doen ontbranden. Scorsese zorgde voor het overslaan van het heilige filmvuur. Scorsese en mijn hormonen. Die deden hun werk toen ik *Raging Bull* in 1981 in de City in Amsterdam zag. Als puber deed ik indertijd mijn uiterste best om een tikje (maar niet teveel) rebels

MARTIN SCORSESE - Smokkelaar in Osdorp

Muze

In 1995 gaf Scorsese met de documentaire *A century of cinema: A personal journey with Martin Scorsese* zijn visie op honderd jaar Amerikaanse filmgeschiedenis. Hier verwoordt hij wat het volgens hem betekent om filmmaker te zijn. In *Scorsese on Scorsese* gaat hij dieper in op zijn eigen werk. Visueel vakmanschap, de filmmaker als illusionist noemt Scorsese dat, staat daarbij voorop. Zoals Pim de la Parra dat zo mooi omschrijft: de cinematografische expressie is zijn muze. Om tot de kern van die expressie te komen zou Scorsese het liefst de toverlantaarn helemaal willen slopen en vervolgens weer in elkaar zetten. Visueel vakmanschap is niet alleen een vereiste, het is het grootste genot. Hij is jaloers op de mannen die zich in het Amerikaanse studiotijdperk konden bekwamen in hun vak door drie tot vier films per jaar te maken en aan het eind van hun carrière 80 tot 90 streepjes op hun bedplank konden tellen.

Het is ongetwijfeld een van de redenen waarom hij *Hugo Cabret* maakt in 3D. Zoals hij in een interview in maart 2010 zei:

> *"I'm very excited by 3D…But if the camera move is going to be a 3D effect, it has to be for dramatic purposes— not just throwing spears at the audience. And that, maybe I can't do that. Maybe my daughter's generation—she's 10 now—can think that way."*

Het onder de knie krijgen van die 3D-techniek is inderdaad een hele uitdaging, vertrouwde Thelma Schoonmaker—Scorsese's vaste editor en rechterhand—mij vorig jaar nog toe. Camera's zo groot als woonkamers met spiegels in plaats van lenzen hebben zo hun eigen gebruiksaanwijzing, om over het monteren in 3D maar te zwijgen.

Voedingsbodem

Scorsese is natuurlijk niet alleen maar technicus. Het is de wijze van vertellen die deze filmmaker oorspronkelijk en uniek maakt. Zijn verhalen zijn niet rechttoe-rechtaan en weten de mogelijkheden van film om dat verhaal te vertellen optimaal te benutten. Ook al is hij de koning van het *tracking shot* genoemd, hij is niet echt te typeren door een specifiek gebruik van de camera. Het zijn de verhalen die bepalen. De cinematografische muze is niet snel voldaan. Dat heeft geleid tot een oeuvre dat meen tegendraads stoer over te komen. Ik werkte in het Shaffytheater en hield van fifties rock and roll en punkmuziek. Mijn pose werkte op het Barlaeus net genoeg om gerekruteerd te worden als vriendje van W. We gingen naar de film voor onze eerste date. Met al mijn zintuigen maximaal geladen, knalde *Raging Bull* door de zaal. Naast mij zat W met haar lange blonde haar zoals Cathy Moriarty naast De Niro zat. Oorverdovend goed, film als seks, drugs and rock & roll. Bedankt Marty! Een nieuwe wereld lag open.

Niet veel later raakte ik in de ban van regisseur Michael Powell en ook dat kwam door Scorsese.

Robert de Niro en Cathy Moriarty *Raging Bull*

MARTIN SCORSESE - Smokkelaar in Osdorp

nig fan van *Taxi Driver* of *Goodfellas* wel eens op het verkeerde been heeft gezet. Als heruitvinder van de Amerikaanse gangsterfilm wordt hij het meest geassocieerd met films als *Mean Streets* en *Goodfellas* en door een jongere generatie met *The Departed*, maar Scorsese is vooral toch een veelzijdig filmer.

Die veelzijdigheid en de behoefte om een verhaal op zoveel manieren te vertellen, maakt hem ook onberekenbaar voor Hollywood. Hollywood houdt niet zo van verrassingen. De industrie is uiteindelijk bepalend en wil hoofdzakelijk klassieke, eenvoudige verhalen met een begin, een midden en een eind. Als de filmmaker daarvan af wil wijken, zijn er twee mogelijkheden, smokkelaar zijn of beeldenstormer.

Beeldenstormers, zoals D.W. Griffith, Josef von Sternberg, Orson Welles en Stanley Kubrick, trekken zich bij het vertellen van hun verhaal weinig aan van de filmconventies en instituties. Zij zijn niet bereid om concessies te doen aan hun persoonlijke visie. Het moedwillig laten botsen van hun visie met de bestaande orde geeft een hoop kabaal en brokstukken. Uiteindelijk leidt die botsing tot innovatie en enkele sublieme verhalen, maar ook tot korte carrières. Smokkelaars doen dat anders. Zij brengen hun verhaal clandestien. Zij respecteren en maken gebruik van bestaande conventies om net even iets anders te zeggen. Scorsese is een groot fan van de makers van B-films, vooral film noir en westerns, die met beperkte middelen hun persoonlijke visie lieten doorklinken.

Scorsese bij de opnamen vor *Casino*, met rechts Joe Pesci.

Hij is zich terdege bewust van conventies, sterker nog, het is zijn voedingsbodem. Het enig echte thema in zijn werk is het omgaan met conventies, de prijs die het individu betaalt om zich wel of niet aan te passen aan zijn omgeving. Dat individu kan een beschadigde taxichauffeur zijn in *Taxi Driver*, een joodse casinobaas in *Casino*, een Hij en Francis Ford Coppola zorgde aan het eind van de jaren zeventig voor een rehabilitatie van het werk van Michael Powell. Op een late avond zag ik *Peeping Tom* op BBC2 en ging voor de bijl. Ik moest en zou meer weten over deze regisseur en dat leidde tot de passie voor alles Michael Powell en zijn partner Emeric Pressberger. Een aandoening die ik nog steeds onder de leden heb.

IN DE STERREN GESCHREVEN

Op vrijdag 31 maart 1987 stond ik dan ook geduldig te wachten in Café Vertigo van het Filmmuseum in het Vondelpark. Het Filmmuseum organiseerde een retrospectief van de films van Powell en die vrijdag was er een signeersessie. De paperback versie van *A Life in Movies,* het eerste deel van Powell's autobiografie was net uit. Powell was de tachtig al gepasseerd en oogde fragiel. Hij werd terzijde gestaan door zijn vrouw, Thelma Schoonmaker-Powell, Scorsese's editing partner en Oscar-winnares voor *Raging Bull*. Ik ving een gerucht op dat die middag een persborrel met Powell was georganiseerd. Niet gehinderd door enige schroom of accreditatie, schoof ik later onopvallend met mijn 1 meter 96 en rock and roll kuif bij het rokende en rode wijn drinkende gezelschap aan. Powell was misschien fragiel, maar met zijn vertelkunst en charme was niets mis. Hij demonstreerde de eigenzinnige scherpte die zijn films kenmerkt en was zichtbaar gelukkig met de aandacht die hij kreeg. Ik vond een snel in

MARTIN SCORSESE - Smokkelaar in Osdorp

gegoede burger uit het negentiende-eeuwse New York in *Age of Innocence* of zelfs Jezus Christus in *The Last Temptation of Christ*. Het is een vorm van zelfbevraging.

Hij vraagt zichzelf af of zijn leven er heel anders uit zou zien als hij een ander soort mens zou zijn. Door zijn gezondheidssituatie was hij als kind een buitenstaander. Zijn wereld was klein, maar het was een wereld die hij heel nauwkeurig in alle veiligheid kon observeren. Filmkijken gaf hem een ander, schier onmetelijk, wereldbeeld. Filmmaken gaf een grenzeloos gevoel. Het is een hele spannende wereld, maar ook een onveilige. Niet voor niets gaan twee van zijn favoriete films, *Otto e Mezzo* van Federico Fellini en *Peeping Tom* van Michael Powell, over de macht van het medium op de filmmaker. De spanningsboog tussen klein en intiem en groot en overweldigend is opgesloten in zijn werk en heeft een sterk persoonlijke, zelfbewuste toon.

Scorsese werkt zoveel als mogelijk is samen met hetzelfde clubje mensen. De Niro en DiCaprio natuurlijk en Paul Schrader de scenarist van zowel *Taxi Driver* als *Raging Bull.*, *The Last Temptation of Christ* en *Bringing Out the Dead*. Hij werkt afwisselend met cameramannen Michael Ballhaus en Robert Richardson. Heel belangrijke rollen worden gespeeld door vrouwen. Barbara de Fina is al jaren zijn producent, ondanks het stuklopen van hun huwelijk in 1991, met Thelma Schoonmaker werkt Scorsese al sinds 1965 en zijn moeder was tot haar dood altijd op de set als actrice (onvergetelijk als Joe Pesci's moeder in *Goodfellas*) in pakkende bijrolletjes. Deze samenwerkingsverbanden bieden hem een vertrouwde en vruchtbare basis die hij nodig heeft.

De moeder van Scorsese, Catherine Scorsese in *Goodfellas* (met Robert De Niro).

elkaar gezette retrospectiefposter en met onvaste hand signeerde Powell die met zijn handtekening en opschrift 'from the Archers' – de productiemaatschappij van Powell en Pressberger. Later dat weekend met lief E liep ik Powell nog eens tegen het lijf, vlak voor een inleidend praatje bij *Gone to Earth*. We spraken een paar minuten over een eekhoorn in een boom in het Vondelpark die Powell vanuit een raam in Vertigo had opgemerkt.

Twintig jaar lang waren de ervaringen en herinneringen precies dat. Niets wees erop dat dit inspiratie voor een te maken film was. In

MARTIN SCORSESE - Smokkelaar in Osdorp

Shutter Island - Scorsese regisseert Ben Kingsley, Leonardo DiCaprio en Robert De Niro.

Ziel verkopen

Scorsese is namelijk de ultieme smokkelaar geworden, na een vroege periode als beeldenstormer. In die periode maakte hij *Mean Streets, Taxi Driver* en *Raging Bull,* gegrondvest in het Little Italy van zijn jeugd met de regels van de Italiaanse gemeenschap, de kerk en de lokale onderwereld. Zijn vroege successen werden gevolgd door een paar commerciële fiasco's, met name *New York, New York*. Hierna heeft hij gekozen voor de mainstream cinema van Hollywood en het aanpassen aan een andere set conventies. Met de keuze voor Hollywood heeft hij bewust een prijs betaald. Niet elke film kan een hoogstpersoonlijke zijn. Daar staat tegenover dat hij niet zijn gehele ziel heeft hoeven verkopen. Al heeft het vaak jaren geduld en inspanningen gevergd, hij heeft zijn ambitieuze projecten uitgevoerd: *The King of Comedy, Goodfellas, The Last Temptation of Christ, The Age of Innocence, Gangs of New York* en *The Aviator*. Films als *Cape Fear, The Departed, Shutter Island, After Hours* en in mindere mate *The Color of Money* (en misschien we *Hugo Cabret)* zijn virtuoze genreoefeningen die zijn visuele vakmanschap verder uitdiepen en zijn smokkelaarsgeest prikkelen.

Al met al niet slecht voor iemand die de inzending van zijn eerste speelfilm *Who's That Knocking at My Door* (toen nog met titel *Bring on the Dancing Girls*) bij het New York Film Festival in 1965 beantwoord kreeg met de afwijzing: *"I believe you are living aesthetically beyond your means"*.

In zijn leerperiode aan de New York University was Scorsese erop gebrand om met zijn eerste speelfilm zijn idealen van vrije verhalen in de praktijk te brengen. De eerste versie maakte hij zonder uitgewerkt script. Het moest een niet-synchrone vertelling worden op basis van indrukken ("*impressions*") over een jongen (Harvey Keitel) en zijn relatie met zijn vrienden tegen de achtergrond van Little

de herfst van 2007 was er een nieuw Powell en Pressberger-retrospectief in het Filmmuseum. Ik sprak af met Simon T om samen *A Canterbury Tale* te bekijken. Ik ben vergeten of ik Simon al eerder had ontmoet, maar we kenden elkaar van de PAPAS (Powell and Pressberger Association Society) - internetgroep.

Simon werd vrijwilliger bij het Filmmuseum. Ik vertelde over de persborrel in 1987 en dat ik met een cassette-walkman geluidopnamen had gemaakt die helaas slecht te beluisteren waren.

Michel Powell op de set van *A Canterbury Tale (1944)*

MARTIN SCORSESE - Smokkelaar in Osdorp

Italy. Na het zien van films als *Salvatore Giuliano* (1962) van Francesco Rosi was Scorsese vastbesloten om ook te filmen in 35mm zwart-wit: *"The black and white was delicious, you could just bathe in it, it was so beautiful."*

Helaas bleek de Mitchell-camera zo groot dat de acteurs nauwelijks enige bewegingsvrijheid hadden bij binnenlocatieshots die bij gebrek aan professionele sets moesten worden opgenomen in gewone huizen in Manhattan. Dit zal hem met de nog grotere 3D-camera's van *Hugo Cabret* niet weer overkomen.

Scorsese in Amsterdam

"I loved the camerawork of the guys, Harvey was great, the girls were terrific. It really was…quite something!"

(Scorsese over zijn in Amsterdam opgenomen scène)

In 1967 probeerde Scorsese het nog een keer. Hij filmt een tweede gedeelte en monteert deze met de eerste film tot een logischer narratief onder de titel *I Call First*. Ook voor deze versie vond hij geen distributie.

Op uitnodiging van zijn studievriend Richard Coll vertrok Scorsese naar Europa om klussen te doen en wat geld te verdienen. Coll woonde in Amsterdam en werkte als cameraman voor een bedrijf dat commercials maakte. Mede-eigenaar van dit bedrijf was Max Fischer.

Scorsese had een sponsor gevonden in Jacques Ledoux, de curator van de Cinematheque Royale in Brussel. Zijn korte anti-Vietnam film *The Big Shave* won een prijs op het EXPRMTL 4 festival van Ledoux in Knokke. Daar ontmoette hij Pim de la Parra wiens korte film *Heart Beat Frisco* met onder meer Cox Habbema te zien was.

De la Parra had in 1963 met Gied Jaspars, Wim Verstappen en Nikolai van der Heyde het filmblad *Skoop* opgericht. *Skoop* richtte zich vooral tegen het establishment van de Nederlandse filmkritiek. Samen met Wim Verstappen had De la Parra ook productiemaatschappij $corpio Films opgericht. Het internationale filmkunstverkeer in die tijd was hevig. Veel buitenlandse filmmakers kwamen om verschillende redenen naar Amsterdam. Door het internationale succes van *De minder gelukkige terugkeer van* Hij zei dat toen ook video-opnamen van de borrel waren gemaakt. Of ik die eens zou willen zien? Enige tijd later had Simon een cd-tje voor me gebrand met daarop een Powell die een stuk beter te verstaan was dan op mijn cassettebandjes. Regelmatig kwam een lange slungel met kuif voorbij.

Ik was erg in mijn nopjes met deze aanwinst en vroeg me af of Powell's weduwe Thelma dit niet leuk zou vinden. Zij was de kampioen van Powells oeuvre en nalatenschap en samen met Scorsese de drijvende kracht achter restauratieprojecten van een aantal halfvergane meesterwerken van Powell en Pressberger. Ik wist alleen niet hoe met haar in contact te komen. Ik kon dat misschien regelen via de PAPAS-groep, maar wilde niet aan onbekenden hoeven uitleggen waarom ik haar gegevens nodig had. Het cd-tje bleef vervolgens liggen op de vensterbank.

Ik dacht er weer aan in 2009 bij het nadenken over de opdracht voor scenario schrijven aan de VU: maak een treatment van een A4-tje. "He!" dacht ik, "misschien toch leuk om eens contact te zoeken met Thelma Schoonmaker".

Omstreeks dezelfde tijd hielp het toeval nog een handje. Bij mijn toenmalig regelmatige speurtochten vond ik een inmiddels afgelopen veiling van een origineel script van Pim de la Parra en Wim Verstappen voor *Obsessions* (1969). Het was niet zomaar een script, maar een script met annotaties van Martin Scorsese. Wat zou

MARTIN SCORSESE - Smokkelaar in Osdorp

Joszef Katús in het land van Rembrandt in 1966 van $corpio Films, genoten de filmmakers in Amsterdam een hoog aanzien in de internationale avant-garde kringen. In Amsterdam ten tijde van fatsoen overschrijdende kunst en schandalen kon menigeen ook proeven van hele andere vrijheden. Bovendien was het huis van De la Parra in Osdorp een geliefde ontmoetingsplek, niet in het minst, aldus De la Parra, omdat echtgenote Liesje Oei Tjoe Hwa zo ontzettend lekker kon koken. Ook Scorsese was regelmatig gast. Hij was vaak in Amsterdam, omdat hij kon logeren bij Coll. Scorsese kon vanuit Amsterdam ook gemakkelijk afreizen naar Londen, Parijs en München.

Ondertussen was Joseph Brenner, een onafhankelijk distributeur in New York, bereid om een distributiegokje te nemen. Brenner, die onder meer titels in portefeuille had als *Cuban Rebels Girls, Karate - The Hand of Death, After Mein Kampf en Freud Sexualis* zag wel mogelijkheden in een cross-over film. Hij had wel een voorwaarde: er moest een naaktscène in. Brenner wilde ook een andere titel voor de film. Dat werd *Who's that Knocking at My Door* W naar het gelijknamige nummer van The Genies dat prominent te horen is.

Harvey Keitel kwam uit New York naar de studio van Max Fischer voor een naakte droomscène. Fischer filmde de scène op 35mm, de camera dansend om de acteurs heen op '*The end* van The Doors' Hij had ook gezorgd voor de actrices. Uiteindelijk kreeg de Franse Anne Collette derde *billing* achter hoofdrolspelers Keitel en Zina Bethune. Collette verkreeg deze status waarschijnlijk, omdat zij in de korte film *Charlotte et son Jules* van Jean-Luc Godard de tegenspeelster was van Jean-Paul Belmondo. Collette was nog in Nederland, nadat zij in *Een och-*

Pim de la Parra en Wim Verstappen voor de Cineac in Amsterdam waar hun film *Bezeten - Het gat in de muur (Obsessions)* wordt vertoond (1969)

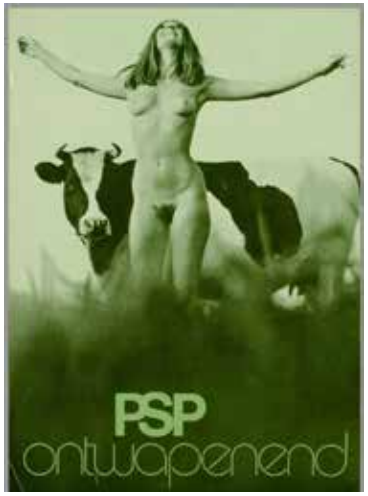
Thelma Schoonmaker, Michel Powell

het verhaal daarachter zijn? Misschien wel leuk onderwerp voor een documentaire. Goh, ik had nu een oude band met Michael Powell en Thelma Schoonmaker en ik had een verhaal over Scorsese in Amsterdam. Als ik nu toch eens de kans kreeg om in contact te komen met Thelma. Die kans kwam snel. Een nieuwe ster toonde zich aan de hemel. Op de PAPAS-emailgroep zag ik een aankondiging van een tentoonstelling van bruidsjurken in de kerk van Avening, Gloucestershire. Michael Powell en Thelma Schoonmaker gaven elkaar daar het jawoord in 1984. Thelma's bruidsjurk hing er ook en aangezien ze in Londen was om te werken aan *Hugo Cabret* was ze waarschijnlijk aanwezig als eregast.

Over deze avonturen meer in deel 2 van FILMMAKER ZONDER FILM in het volgende nummer van FILM FUN.

(wordt vervolgd)

MARTIN SCORSESE - Smokkelaar in Osdorp



tend van zes weken had gespeeld van Nikolai van der Heyde. Ook Tsuai Yu-Lan en Saskia Holleman staan vermeld op de begincredits. Holleman maakte later furore op het beroemde affiche 'PSP Ontwapenend' uit 1971 van George Noordanus.

Niet vermeld op de credits is Marijke Boonstra. Door haar rolletje in de scène werd zij opgemerkt door Pim de la Parra en Wim Verstappen en heeft ze drie rollen voor hen gespeeld, in 1969 in *Obsessions*, in 1971 in kaskraker *Blue Movie* en in 1972 in *VD*.

Klunzig Engels

Marijke Boonstra's eerste film voor Pim en Wim, *Obsessions* aka *Bezeten - Het gat in de muur* uit 1969, is de tweede link van Scorsese met Amsterdam. *Obsessions* was de eerste lange film van de la Parra als regisseur en bleek een behoorlijk ambitieus project. De film moest na een paar flops een commercieel succes worden voor $corpio Films. *Obsessions* was Engels gesproken en de la Parra vroeg Scorsese als coscenarist. Zijn voornaamste opdracht was het verwijderen van wat Pim de la Parra noemt 'mijn klunzige Engels' en hulp bij het stroomlijnen van het narratief. Scorsese zou $500 krijgen voor zijn bijdrage. Uiteindelijk heeft Scorsese weinig aan het script gewerkt. In New York scheidde hij van zijn eerste vrouw, zoals Scorsese uitlegde aan de la Parra toen ze elkaar weer tegenkwamen in Cannes in 1974. De cheque die door Wim Verstappen was verstuurd had de juiste persoon niet bereikt. Wel schreef Scorsese in een brief als eerste reactie op het script dat "*as a whole, I think the script is very good - well-knitted together - tight fast-paced, and, no matter how well I know the story, still rather exciting*".

Marijke Boonstra in *Bezeten - Het gat in de muur*

Obsessions kent naast de unieke bijdrage van Scorsese kent de film nog een bijzondere attractie. Het is de enige Nederlandse film met een score van supercomponist Bernard Herrmann, de man van *Citizen Kane, Vertigo, Psycho, The Birds, Fahrenheit 451* en *Taxi Driver*. Herrmann was normaliter niet te betalen voor Nederlandse filmmakers, maar hij raakte bevriend met de la Parra en Verstappen, nadat ze aan elkaar waren voorgesteld door François Truffaut. Herrmann bleek bereid tot een vriendendienst. Hij had nog een verzameling muziek gemaakt voor Amerikaanse televisieseries die niet waren gebruikt. Hij stopte verschillende muziekjes bij verschillende scènes van *Obsessions* en een originele score van Herrmann was geboren.

In 1975 kwam Scorsese weer buurten in Osdorp. De opnamen voor *Taxi Driver* waren afgerond en hij was op zoek naar een componist. Pim de la Parra raadde hem aan Bernard Herrmann te bellen in Londen. Die was misschien wel te vermurwen om voor een lager dan gebruikelijk tarief te werken, als hij met een volledig orkest kon werken. Dat leek Scorsese wel wat. Parra belde direct vanuit Osdorp, bemiddelde wat en drie dagen later spraken Scorsese en Herrmann elkaar in Londen.

Zo hebben we *Taxi Driver* mede te danken aan een paar Amsterdammers.

— Wim Jansen

ELKE SECONDE TELT

door
Michael Helmerhorst

Ik zag onlangs TENET, de jongste blockbuster van spektakel-regisseur Christopher Nolan in de nagenoeg uitgestorven grote zaal van Tuschinski met hooguit vijf andere tijdreizigers.
Wie zich in een bioscoopfauteuil nestelt om zich te laten overrompelen door de actie op het witte doek neemt eigenlijk plaats in een tijdcapsule.
De klassieke chrononaut beweegt zich langs lineaire tijdlijnen zowel met de stroom mee als tegen de draad in, aangenomen dat de tijd zich laat uitrollen als een lint van aaneengeschakelde gebeurtenissen en dus een bepaalde chronologie volgt.
De analogie met het medium film (als time based art) is overduidelijk. Filmtijd verhoudt zich tot het werkelijke wegtikken van nano-seconden als een uiterst rekbaar stuk elastiek tot een atoomklok.
Terugspoelen, vertragen, accelereren en jumpcuts zijn beproefde stijlmiddelen die in Tenet veelvuldig worden ingezet om elke tellende seconde onderhoudend op het doek te krijgen. Hitchcock omschreef het fenomeen "filmtijd" ooit als volgt:
Drama is life with the dull bits cut out.

Chris Marker: La Jetée

TENET: TEMPORAL EXPENDED NON EVASIVE TRANSITION

De betekenis van het woord dacht ik te vinden in bovenstaande afkorting. Maar TENET verwijst naar een werkelijk bestaand begrip: een waardevaste aanname of doctrine die slechts voor een beperkte groep ingewijden opgeld doet. Nolan had eigenlijk al het ultieme tijdreis-drama gemaakt met zijn tweede film: *Memento* (2000) waarin de ontwikkelingen elkaar afwisselen in kreeftengang (in kleur) en in voortgaande volgorde (in zwart/wit).

John David Washington in *TENET*

Geplaagd door een haperend korte termijn-geheugen probeert de hoofdpersoon met tatoeages op zijn lichaam essentiele reminders vast te houden. *TENET* is daarentegen een tijdreis-exercitie volgens het stramien van een 'heist'-film met voortrazende actie en weinig denktijd voor de kijker en de personages. De abstractie van het fenomeen tijd wordt moeiteloos omgezet in een high speed-action movie.

MUMBO JUMBO

Het enige speelse element aan de film is (zoals altijd) de zogenaamde theoretische onderbouwing van de toegepaste techniek. Een wetenschappelijke verklaring geschraagd door het juiste mumbo jumbo jargon, bij voorkeur terloops te berde gebracht bij de koffieautomaat, waarna de betrokkenen er niet meer over doorzeuren, laat staan er vraagtekens bij zetten. Een van de aardigste scènes op dit gebied speelt zich af in een archief met, door middel van inversie, uit de toekomst teruggekeerde objecten, zoals ooit afgevuurde kogels.

Voor diegenen die lineaire of desnoods cirkelvormige verhaallijnen prefereren is *TENET* een vervreemdende achtbaanrit, voor de liefhebber van consequente absurditeiten een absolute aanrader. Tweerichtingenverkeer in de actiescènes die schakelen tussen fast forward en reverse, tussen oorzaak en gevolg, doen zelfs de verstokte tijdreis-afficinados duizelen.

Tussen de gewelds-explosies door proberen de actiehelden elkaar bij de les te houden: "Je denkt nog lineair…zet het uit je hoofd" en "stel je een temporale tangbeweging voor."

Voorwetenschap en grootschalige verduistering doet deze tijdtrip overhellen naar een Mission Impossible-plot in een race tegen de klok. Het te elfder ure redden van een 'damsel in distress' is ook hier weer een niet onbelangrijk plotelement.

HET ORPHEUS MECHANISME

Voor (bijna) alle tijdreisdrama's geldt de dramaturgische regel dat de protagonist naarstig op zoek is naar een verloren geliefde, die hij desnoods voor de poorten van de hel wegsleept.

Dat deze inbreuk op de onherroepelijke loop der dingen nadelige bijwerkingen veroorzaakt is de tweede ijzeren regel van het tijdreis-genre.

Daar waar de chrononaut verstrikt raakt in de gevolgen van wat hij in verleden of toekomst door modificaties in gang heeft gezet, wordt de zaak al snel gecompliceerd voor zowel de scenarist als de kijker.

Met de volgende survey door tijdreisfilms pretendeer ik geen compleet overzicht te verschaffen, maar ben ik op zoek naar opvallende bijzonderheden in dit subgenre van de Science Fiction.

THE TIME MACHINE (1960 George Pal)

Het klassieke tijdreis-verhaal van H.G.Wells is door Pal vormgegeven als een fondant kleurig prentenboek. De uitvinder George bereist in de 4e dimensie de tijdlijnen, gezeten in een comfortabele arreslee aangedreven door een rondwentelende schotel. De time-lapse gaat via een tussenstop in 1917 naar 1940 tijdens de London Blitz om halt te houden in een post-nucleair 1966 waar een vulkaanuitbarsting leidt tot aardverschuivingen. Reiziger en vehikel worden overhuifd door rotsen die even snel weer tot niets eroderen.
George ontmoet in een paradijselijk landschap het wezenloze in kauwgum kleurige unisex kleding gehulde volkje van de ELOI die worden onderdrukt door de kannibalistische gifgroene Morlocks.
Van het originele verhaal van Wells blijft dus alleen de bubblegum-versie over.

LA JETÉE (1963 Chris Marker)

Deze wonderschone korte film is opgezet als een "foto-roman", een serie indringende zw/w stills waarin het verhaal zich op het ritme van een voice-over ontrolt.
'This is a story of a man marked by an image of his childhood. A violent scene who was to upset him and which meaning he had to grasp only years later.'
Onder de puinhopen van een postnucleair Parijs houden de overlevenden zich schuil in een wijd vertakt gangenstelsel. Teneinde te ontsnappen aan het uur nul wordt een gevangene ingezet als testpiloot voor tijdreizen naar het tijdvak van voor de nucleaire ramp.
De capsule is dit keer een hangmat en de beschermende uitrusting bestaat slechts uit een oogmasker. Eenmaal terug in het verleden ontmoet de reiziger een vrouw op de promenade van

het vliegveld Orly. Bij elke volgende tijdsprong ziet hij haar weer.
De mooiste van deze romantische ontmoetingen vindt plaats in een zoologisch museum vol opgezette dieren. Op deze plek waar de tijd compleet tot stilstand is gekomen lijkt de fotoroman langzaam tot leven te komen.
Dan zenden zijn kwelgeesten de man uit naar de toekomst die bevolkt blijkt door hoog intelligente supermensen die hem van de nodige innovaties voorzien alvorens hem terug te sturen. De man realiseert zich dat hij nu geen waarde meer heeft voor zijn bewakers en wordt tot zijn verassing toch uitgenodigd om naar de afgezanten van de toekomst terug te keren. Hij verkiest echter opnieuw de sprong naar het verleden om zich bij de vrouw te voegen.
Hij en zij zijn opnieuw op de promenade van Orly

en in de traditie van de foto-roman rent onze held in slowmotion frame by frame naar zijn geliefde.
Een undercover tijds-bewaker schiet hem halverwege neer. Hij is nu zelf de man die hij als kind voor zijn ogen zag sterven.

12 MONKEYS (2003 Terry Gilliam)

Deze op de korte film van Marker geïnspireerde productie is een uitbundig barokke warboel die qua stylering en aankleding nog wel te pruimen is. De complexe tijdcapsules waarmee de chrononaut (Bruce Willis) van tijdvak wisselt bestaan uit een fantastische kruisbestuiving tussen high en low tech.
De gestrande reiziger belandt in een psychiatrische inrichting hetgeen zijn missie om een dodelijk virus voor te uitbraak te neutraliseren nogal bemoeilijkt.
Tot zover een vruchtbaar speelveld voor Gilliam.
Wel sleept de held van het verhaal een psychiater (Madeleine Stowe) als 'love interest' achter zich aan. Na een overdaad aan uitgespeelde verwikkelingen komt het verhaal weer uit bij de shootout op het vliegveld, maar dan is de vaart allang uit deze overvolle film en is de dreiging van de op handen zijnde pandemie inmiddels futiel geworden.
Terry Gilliam had met *Time Bandits* (1981) al een aardige parafrase op het genre gemaakt met zes midget tijdpiraten die via een kastdeur in de jongenskamer van Craig Warnock doordringen.
De McGuffin is in dit geval een kaart met gemarkeerde tijdgaten.
Maar met het ultieme meesterwerk van Gilliam, *The Adventures of Baron Munchausen* (1988) betoonde hij de juiste eer aan de enige waarachtige tijdreiziger, de Leugen Baron Himself.

JE T'AIME, JE T'AIME (1986 Alain Resnais)

Een man die een zelfmoordpoging overleefde wordt gerecruteerd als proefpersoon voor een korte experimentele tijdreis.
De tijdcapsule bestaat uit een gecapitioneerde slaapcel in de vorm van een enorme aardappel.
Met een muis onder een glazen stolp als reisgezel glijdt de man terug in een fragmentarische herbeleving van een liefdesrelatie met een raadselachtige jonge vrouw. Kortstondige flitsen van

geluk, spleen en vervreemding passeren de revue zonder dat er een uitweg is om aan de fatale ontknoping te ontkomen.
De technici aan de knoppen van dit experiment verliezen geleidelijk hun grip op de man die weer op het moment van zijn zelfmoord afstevent.
Zoals de gasten op het kasteel in *L'annee derniere a Marienbad* (1961) gevangen zitten in een zich eindeloos repeterend ritueel, blijkt ook het concentrische verloop van de bitterzoete herinnering aan de vrouw een dodelijke (muizen) val.
Resnais speelde met de conventies van het tijdreisgenre waarin de mission control op de thuisbasis wordt bevolkt door bloedserieuze en humorloze techneuten.
Het verre van romantische stadsdecor van Brussel verleent de film een wonderlijke alledaagsheid ondanks de Sci-Fi-elementen.

JOURNEY TO THE FAR SIDE OF THE SUN (aka: Doppelganger - 1969 Robert Parrish)

Een bemande ruimtevlucht van de aarde naar een zojuist ontdekte planeet aan de achterzijde van de zon maakt een crashlanding waarna de astronauten zich gewoon weer op aarde bevinden.
What the hell happened? Op aarde blijkt alles opeens spiegelbeeldig. De lichtknopjes thuis zitten aan de verkeerde kant, het etiket van een aftershave flesje is alleen leesbaar in de badkamerspiegel.
De gestrande reizigers bevinden zich op een duplicaat van Moeder Aarde.
De zuster-planeet is eigenlijk het parallelle universum waar andere tijdreis-schema's regelmatig naar moeten uitwijken om de zaak rond te breien.
Best een aardig idee dat verder nogal tam wordt uitgewerkt, op het 'Twilight Zone'-achtige einde na. De initiator achter de ruimtemissie belandt in een psychiatrische inrichting en rijdt zich in zijn rolstoel te pletter op een spiegelwand aan het einde van een corridor.
De houterigheid van het geheel valt wellicht toe te schrijven aan de producent van deze rolprent, Gerry Anderson, de schepper van het marionette-spektakel *Thunderbird*

TIMECOP (1994 Peter Hyams)

De Time Enforcement Commision (TEC) bewaakt de tijdlijnen en probeert diefstal en plundering met voorwetenschap in het verleden te voorkomen.
Er gaat in dit Jean Claude van Damme-vehikel geen kostbare tijd verloren met enige technische uitleg over de tijd-transities. Wel wordt het probleem van "doublering" aangestipt.
In het verleden kun je als chrononaut je vroegere 'ik' tegenkomen maar dezelfde materie kan niet tegelijk op dezelfde plek vertoeven. De booswicht van deze film (Ron Silver) heeft dan ook een kritische aanvaring met zijn andere 'ik' die resulteert in een bloederige implosie.

Ook hier is het terughalen van een verloren geliefde de inzet van de held.
Het voertuig waarmee de TimeCoppers met mach zoveel naar yesteryear worden gecatapulteerd is een raketslede met een bebloed stootblok aan het uiteinde van de runway en kotszakjes binnen handbereik in de cockpit. *It's a risky bussiness after all!*

THE 13TH FLOOR (1999 Josef Dusnak)

Het speelveld van eergisteren is in deze film beperkt tot een levensechte simulatie van Los Angeles ad 1937 volgens het 'Simulacrom 3' principe en het gelijknamige boek van Daniel Galouye.
De bezoeker verplaatst zich alleen met zijn brein in de lichamen van electronisch gesimuleerde edelfiguranten. Sommige bezoekers verliezen zich in hedonisme alsof ze een ouderwets bordeel bezoeken. Het verleden als pretpark waar je ongehinderd de beest kan uithangen.
De simulatie van LA heeft echter een strikte begrenzing waar de illusie gewoonweg ophoudt. Een mooie analogie met de platte coulissen van een computer game, wanneer de speler de f*irst person point of view*-optie uitschakelt en ongehinderd door schietgrage opponenten doorwandelt totdat het achterdoek van de illusie in zicht komt

of in dit geval het digitale vlechtwerk.
De edelfiguranten komen (terecht) in opstand tegen hun gebruikers en tot overmaat van ramp begint het simulatie-programma zich te multipliceren.
Een complete puzzel waarbij slechts een 'love interest' de kijker in het gareel moet houden.
De tijdcapsule lijkt in deze rolprent op een kamerbrede zonnebank met een tapijt van groene laserstralen. Dat was toen nog een innovatieve design.
Mooie *oneliner*: "Een Deja Vu is als een teken van liefde op het eerste gezicht."

DÉJÀ VU (2006 Tony Scott)

ATF-agent onderzoekt op eigen houtje een terroristische aanslag op een plezierboot in de haven van het door de orkaan Katrina geteisterde New Orleans.
Onder de aangespoelde lichamen is het stoffelijk overschot van een vrouw die volgens de lijkschouwer eerder dan de aanslag om het leven kwam. De ATF agent (Denzel Washington) wordt ingelijfd bij een onderzoeks-team dat een rechtstreekse weergave van het verleden kan monitoren volgens het 'Einstein-Rosen'-principe.
De praktisch ingestelde agent verzoekt de wetenschappers om een en ander simpel te verwoorden waarop de glasheldere verklaringen over elkaar buitelen.
Daar waar tijd-ruimte volgens Einstein-Rosen omgebogen kan worden als een stuk papier kan een wormgat de uiteinden aan elkaar verbinden.
Maar deze doorgang is zowel onderhevig aan straling als aan totaal onvoorspelbare 'openingstijden'. De reiziger zou op zijn best als een binnenstebuitengekeerde regenjas de overkant bereiken.
Deze technische bezwaren worden weliswaar geopperd maar later in de film totaal genegeerd als de hoofdpersoon in een soort microwve-oven toch de sprong waagt.
Ook hier wint de actiefilm het van de bedachtzame tijdreis door het gebruik van gadgets. Agent Washington achtervolgt met een 'tijds-vizier' op de neus de verdachte van gisteren in het verkeer van vandaag met veel collateral damage tot gevolg.
Natuurlijk ziet onze held kans om zijn 'love interest' op de valreep uit de vuurlinie weg te slepen.

THE DOOR (2009 Anno Saul)

In deze thriller met Mads Mikkelsen draait alles om schuldgevoel en de last van het verleden.
Gedane zaken nemen in de regel geen keer, maar als je de kans krijgt om dingen terug te draaien
dan is de verleiding te groot ondanks onaangename neveneffecten.
De dochter van een narcistische kunstschilder

verdrinkt in een prive-zwembad terwijl hij een wip maakt met de overbuurvrouw. Verteerd door verdriet en schuld ontdekt de man vijf jaar later een tunnel in zijn achtertuin die een directe doorgang vormt naar het verleden. Dit keer ziet hij kans om zijn dochter op het nippertje van de verdrinkingsdood te redden.Gevolg van deze interventie is dat hij door een ongeluk zijn vroegere 'ik' om zeep helpt. Hij werkt het lijk weg maar de erfenis van zijn eerdere leven doet vrouw en dochter van hem vervreemden. Een verschil van vijf jaar doet de dingen niet meer sporen met het gareel. Als hij het vertrouwen van vrouw en kind herwonnen heeft lopen de zaken alsnog spaak omdat meerdere bewoners van de buurt de tunnel blijken te gebruiken om aan het lot van hun andere levens te ontkomen.
Sterk punt van deze film is dat het wormgat zich 'just around the corner' bevindt als een escape-route, waardoor de goede en slechte kanten van ons en onze dubbelgangers ongenadig
aan het licht komen.

LOOPER (2012 Rian Johnson)

Deze exploitation-flick is een goed voorbeeld van hoe het tijdreis-gegeven al flink gedevalueerd is tot een gemakzuchtige premisse voor popcorn-thrillers. In *Looper* wordt het heen en weer pendelen tussen tijdvakken door de onderwereld gebruikt om onderlinge executies af te handelen. Slachtoffers vallen uit het niets op een klaarliggend

zeiltje om stante pede omgelegd te worden. Tussen de gemarkeerde kandidaten bevindt zich een hardnekkige diehard (Bruce Willis) die zich niet zo makkelijk laat uitschakelen. De huurmoordenaars moeten ook hun eigen duplicaten omleggen als hun contract verloopt.
Vergeleken bij dit product is TENET alsnog een meesterwerk van verfijning en gratie.

GROUNDHOG DAY (1993 Harold Ramis)

Verreweg het origineelste concept rond verplaatsingen in de tijd is dat van de zwarte komedie *Groundhog Day*. Een cynische "wheatherman" belandt in een provinciestadje waar hij aanvankelijk door een blizzard en dan door een 'tijds-loop' is opgesloten.
De naald blijft hardnekkig in dezelfde groef steken.
Keer op keer beleeft de man dezelfde dag.
De tijdmachine is hier een radiowekker die elke ochtend om zes uur hetzelfde programma laat horen.
Opnieuw draait het hier om herkansingen, voor-

wetenschap en het vergeefs najagen van geliefden.
Met de repeterende dag als zijn speelveld gaat de man zich eerst te buiten aan excessen. Hij probeert van alles uit, leert pianospelen, pleegt voor de grap zelfmoord en ontfermt zich over de plaatselijke dakloze. In de eindeloze herhaling zit zijn loutering op weg naar een betere versie van zijn oude egocentrische zelf.
Feel good-movie met een zwart randje, niet in de laatste plaats door hoofrolspeler Bill Murray.

DEMOLITION MAN (1993 Marco Brambilla)

De meest plausibele vorm van tijdreizen is vooralsnog de 'vlucht naar voren' van een 'cryonaut', meestal een welgestelde grijsaard die het eeuwige leven najaagt door zich vlak voor zijn dood te laten invriezen om zich over 100 jaar weer te laten ontdooien.
Deze uitvaart naar de toekomst speculeert natuurlijk op het voortschrijdend inzicht van de

technologie waarmee de ingevroren en van bederfelijke organen ontdane 'reiziger' weer opgelapt kan worden. Het 'Valdemar Effect' waarbij de cryonaut na ontdooing alsnog in sneltreinvaart tot stof vervalt ligt niettemin op de loer.
Niets van al deze diepvries-risico's zijn terug te vinden in het Sylvester Stallone-vehikel *Demolotion Man*. Sly ligt bevallig in een foetus-houding in een doorzichtige slaapzak en ontwaakt wat onwennig in het jaar 2032. De actie kan beginnen!

NO REWIND / IRREVERSIBLE (2002 Monica Belluci & Vincent Cassel)

Bij al de voorgaande depicties speelt de optie van een herkansing om tegenspoed achteraf te herzien een prominente rol. Irreversible is een goed alternatief om weer met twee benen op de grond terug te keren.
In deze snoeiharde film geen ontsnappings-clausules en dergelijke.
De achterwaartse vertelstructuur in kreeftengang bevestigt hier juist de wrede onomkeerbaarheid van het lot.
Haasten de protagonisten in de tijdreis-flicks zich om het tragische lot van hun dierbaren alsnog ongedaan te maken, in *Irriversible* rest slechts de bittere genoegdoening van vergelding.
De film begint met de wraak en springt dan in etappes terug naar gelukkiger dagen.
De episoden hebben aan het begin van de film een hectische wilde camera-voering die naarmate we verder in het verhaal terugdringen kalmer en harmonieuzer worden.
Op een bijzondere manier toch ook een tijdreis terug in de herinnering en de beleving daarvan.

—Michael Helmerhorst

FILM FUN

wenst

alle lezers

een

gelukkig

en immuun

NIEUW JAAR

FOTO THYS OCKERSEN

Ruud den Drijver en Robbe de Hert

Elsschot van roman naar het witte doek

door
Ruud den Drijver

LIJMEN EN DE FILM

Over weinig literatuurverfilmingen is, in Nederland en in België, zoveel te doen geweest als over Lijmen/Het been, naar het boek van Willem Elsschot. De laatste rolprent van de Vlaamse regisseur Robbe De Hert wordt algemeen gerekend tot de betere films in het genre. In Film Fun vertelt scenarist en producent Ruud den Drijver voor het eerst in detail over het ontstaansproces. In dit derde en laatste deel de opnamen, montage en Den Drijvers 'strijd' met de markante De Hert.

Deel 3: Bodyguards, kalveren en knaleffecten

Vier jaar nadat ik aan de ontwikkeling van *Lijmen/Het been* was begonnen zijn in Nederland eindelijk alle partijen akkoord gegaan met het scenario. Het was de tiende versie. Later werd regelmatig de vraag opgeworpen waarom er per se zoveel versies geschreven moesten worden. Een terechte vraag, want voor het maken van een geslaagde film was dit inderdaad niet nodig geweest. In de afgelopen jaren had ik verschillende versies geschreven, waar ik persoonlijk tevreden over was. Ook de KRO-Televisie wilde al eerder akkoord gaan. Zowel een versie met raamvertelling als een scenario waarin Elsschots verhaal chronologisch werd verteld, respectievelijk versies zeven en acht, werden goedgekeurd door hun dramaturg Addy Weijers. Om het Nederlands Filmfonds over de streep te trekken, waren nog een negende en tiende versie nodig. Achteraf bezien hadden we ons die rewrites misschien kunnen besparen, omdat het Filmfonds het eerdere negatieve oordeel uiteindelijk herzag zonder zich nog over de inhoud uit te spreken. De tiende bewerking werd geschreven door Dorna van Rouveroy. Hierin is de aanwezigheid van de vrouwen groter gemaakt. In de psychiatrische inrichting verscheen Laarmans voor een commissie waarin

een vrouwelijke psycholoog – een personage dat niet voorkwam in het boek – zich het meest achterdochtig toonde over de oplichterij van Madame Lauwereyssen door Boorman. Het conflict tussen de laatste twee kreeg kenmerken van een *'love story'*. Doordat de structuur veranderd was, en de raamvertelling begon op de veiling – zie vorige aflevering –, ging ook het Nederlandse Mediafonds akkoord.

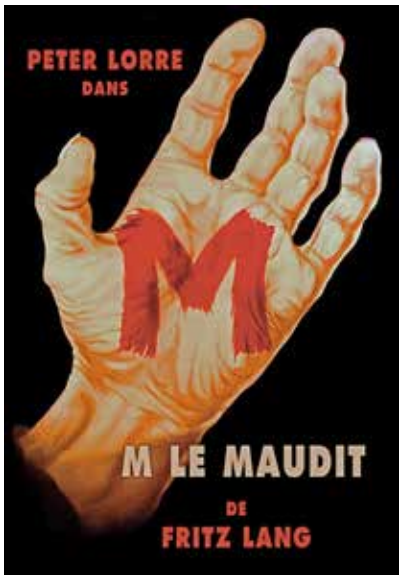
Koen de Bouw en Mike Verdrengh als Laarmans en Boorman met Tom Lenaerts als fotograaf Piepers **Foto: Cineventura, Amsterdam/Signature Films, Brussel**

Schandaal

Hiermee kwam aan de scenarioperikelen nog steeds geen einde, omdat ook een akkoord van Belgische zijde nodig was. Het Fonds Film in Vlaanderen had enkele jaren terug al 'voorlopig positief' geoordeeld – 'een knap scenario' –, naar aanleiding van de zesde versie, die in veel opzichten verschilde. Daarbij kwam dat er nog een elfde versie nodig was, omdat ik Robbe De Hert gevraagd had om de film te regisseren. Het scenario moest worden aangepast aan zijn regiewensen, en kon in die vorm opnieuw aan het Vlaamse filmfonds worden voorgelegd. Lang hiervoor al had De Hert een contract met mij gesloten als co-scenarist. Doordat hij zich wegens ziekte niet kon concentreren, was het er alleen steeds niet van gekomen dat hij daadwerkelijk meeschreef. Bij de laatste versies was al wel sterk rekening gehouden met alle opmerkingen die De Hert in de loop der jaren had gemaakt als adviseur van Ida de Ridder senior. In de versie die we gezamenlijk voor het Filmfonds verdedigden, maar waaraan hij niet meeschreef, had ik al talloze voorvallen met personages geschrapt – Wilkinson, Dikke Jeanne, Lauwers en Hendrickx, enzovoorts – die De Hert niet wilde verfilmen. Er was daardoor volledige overeenstemming over wat hij niét in het script wilde hebben. Ondanks al de coupures was De Hert er nog niet geheel zeker van dat het een film voor hem was. Bij de twijfels speelde een rol dat hij geen verkeerde politieke statement wilde afgeven. Het motto dat Boorman 'omgekeerd kapitalisme' bedreef sprak hem aan. Waar hij mee worstelde was Elsschots omstreden reputatie vanwege diens lovende gedicht over de ultrarechtse naziaanhanger August Borms. Het lijmen van Boorman kon als aanklacht tegen foute zakenmensen worden opgevat, maar als schandaal viel dit in het niet bij de zaak die België op dat moment in de greep hield: de affaire Dutroux. Als deze twee obstakels weggenomen konden worden, dan wilde De Hert de film misschien regisseren. Ik vond dat een bijdrage van hem aan het scenario alleen zin had, wanneer hij zijn regieopvattingen erin zou verwerken. Als hij niet de regisseur werd, dan zou het scenario waarschijnlijk opnieuw aangepast moeten worden aan de bedenkingen van weer een andere regisseur.

Nationalistische groet

Nadat er in Nederland een unaniem akkoord over het scenario was bereikt, kwam Robbe De Hert in Amsterdam logeren. Hij had een video meegebracht, als voorbeeld: *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* van Fritz Lang, uiteraard als analogie van de Dutroux-affaire. De film, uit 1931, zag er beslist niet gedateerd uit en had niets aan geldigheid ingeboet. Sterker, het verhaal over de



In de film werd de hand van Fritz Langs M gespiegeld aan de flamingant August Borms en een bezoeker van de Galeries Internationales die de nationalistische groet brengt

klopjacht op een kinderlokker was ijzingwekkend actueel. We keken er ademloos naar en zagen vele raakvlakken met situaties in *Lijmen/Het been*. Dit was precies de periode waarin het verhaal zich moest afspelen. Ik zei: 'Boorman en Laarmans kunnen langs een bioscoop wandelen, waar de film van Fritz Lang draait.' Dit vond De Hert een goed idee. De uiteindelijke film opent met Boorman die op de veiling naar een psychiatrische inrichting wordt afgevoerd. Als de verbouwereerde Laarmans blijft staan terwijl de wagen wegrijdt, doemt achter hem een bioscoopgevel op met *M – Le maudit*. Nadat we het affiche opzochten, kwamen we erachter dat hierop een grote hand stond afgebeeld. Met enige fantasie viel de hand symbolisch uit te leggen als de opgeheven hand van een nationalist. We konden de film beginnen met *M – Le maudit* (lees: Dutroux) en besluiten met archiefbeelden van de saluerende August Borms. Een beeldrijm die de film als geheel in het juiste perspectief zou plaatsen. Wanneer Laarmans de Galeries Internationales bezoekt om een nieuw kostuum uit te zoeken, wordt een andere klant door een kleermaker opgemeten en die strekt zijn arm alsof hij een nationalistische groet brengt. De Hert had ook een muziekcassette bij zich met een nummer van Louis Prima and his New Orleans Gang: *Sing, sing, sing*. Eveneens een verbluffend tijdsdocument omdat het dateerde uit 1936, en in niets aan crisis deed denken. Het vertolkte de vrolijkheid die je van Boorman zou verwachten bij het vieren van een grote klapper. De Hert opperde dat de film zou eindigen met Boorman die anderhalf miljoen exemplaren van het Wereldtijdschrift verkoopt aan de Nationale Loterij. Dan moest het nummer van Louis Prima losbarsten en blijven doorspelen tijdens archiefbeelden met August Borms en de opkomst van extreem rechts. Delicaat, omdat de Belgische Lotto een van de financiers zou worden van de film *Lijmen/Het been*. Achteraf schreven verschillende kranten dat Robbe De Hert en ik onenigheid kregen over deze eindscène. Het tegendeel is waar, en ik zal er iets dieper op ingaan, wanneer het over de montage gaat. De waarheid is dat De Hert en ik het na het kijken naar de film van Fritz Lang geheel eens waren over de inhoud, nog voordat hij aan het scenario had bijgedragen. Allebei waren we enthousiast over de verwijzingen naar *M* en Borms. Zouden wij het oneens zijn geweest dan had ik hem niet gevraagd voor de regie.

Het verdriet van België

Op enkele details na waren alle bezwaren van De Hert tegen het scenario opgelost. Hij viel nog over enkele van Elsschots meest spitsvondige dialogen. In de ogen van De Hert waren deze te ingewikkeld om door een groot publiek te worden gevolgd. Zoals de opmerking van rechter Teugels: 'Ik zou de heer Boorman willen complimenteren om zijn eerlijkheid die ik overdreven zou noemen als een dergelijke kwalificatie bij een begrip als eerlijkheid kon passen.' Het mag op De Hert zo zijn overkomen dat ik halsstarrig vasthield aan het boek, maar iedere Elsschot-adept zal begrijpen waarom ik niet meteen overstag ging toen hij deze tekst wilde schrappen. Als je *Lijmen/Het been* verfilmt, waarom zou je dan de leukste tekst weglaten? Bovendien ging het nu juist om de vraag of Boorman een kwalijke oplichter was, of een eerlijke zakenman. Een toegankelijke film is tot daar aan toe, maar het moest naar mijn gevoel

Boorman (Mike Verdrengh) leest in de Franstalige editie van *Het verdriet van België* van Hugo Claus. Foto: Cineventura, Amsterdam/Signature Films, Brussel

ook weer niet te simplistisch worden. Behalve het schrappen van dit soort details had Robbe De Hert ook geslaagde ideeën. Van Ida de Ridder junior had hij de anekdote gehoord over haar grootvader die in de trein *Le Soir* aan het lezen was en door een conducteur in het Frans werd aangesproken. Gepikeerd zei Elsschot: 'Pardon, ik ben Néderlandstalig.' Dit begreep de conducteur niet en hij reageerde: 'Maar u leest een Franstalige krant'. Waarop Elsschot zei: 'Dat is mijn zaak.' De Hert had bedacht dat Laarmans tijdens zijn verhoor door de Franstalige commissie er eveneens op stond om Nederlands te spreken, met dezelfde argumentatie als die van Elsschot. Een geweldige vondst, die in de uiteindelijke film ook de nodige hilariteit veroorzaakte onder het publiek. Daarnaast had De Hert grapjes bedacht die niet naar Elsschot verwezen. Boorman leest in de psychiatrische inrichting de Franstalige editie van *Het verdriet van België* van Hugo Claus. Eveneens een hilarisch idee om het publiek op scherp te zetten. Een andere ingeving betrof Boorman die Lauwereyssen haar geld wil teruggeven, en zegt: 'Ik kan het toch moeilijk in brand steken.' De goede verstaander begreep de verwijzing naar een Belgische politicus die geld had verduisterd en beweerde dit in brand te hebben gestoken. Tel hierbij op dat Laurel en Hardy een cameo-appearance kregen en de juffrouw in beddenwinkel Van Ganzen een lookalike werd van Marlène Dietrich, terwijl Jansen en Janssen uit *Kuifje* verschenen op de veiling, en de moppentrommel was compleet. Niet alleen waren het leuke grappen, maar De Hert kon ze op zo'n charmante en aanstekelijke manier vertellen, dat je de scènes meteen voor je zag. Al deze kostelijkheden ten spijt, had hij zich er nog steeds niet over uitgesproken wat hij concreet wilde veranderen in het script. Zijn inbreng bleef beperkt tot schrappen van moeilijke passages en het toevoegen van grapjes. Door zijn ziekte en bovenmatig medicijngebruik had hij moeite zich te concentreren en hij had daarom nog steeds niets opgeschreven. Daarin kwam verandering, zo beloofde hij. Hij had twee weken vrijgepland en daarin zou hij met een assistent gaan werken aan een laatste rewrite die vervolgens kon worden ingediend bij het Fonds Film in Vlaanderen.

Bierviltje

Door Kris Vinck, de castingdirector van *Lijmen/ Het been* en tevens agent van Robbe De Hert, werd ik voorgesteld aan de Brusselse filmproducent Michel Houdmont van Signature Films. Hij was geïnteresseerd om als Belgische coproducent op te treden. Dit betekende, dat ook hij een oordeel moest vellen over het nieuwe script. De laatste versie had hij gelezen en met uitzondering van enkele details vond hij die erg geslaagd. Ik had een gesprek met hem waarin hij zinnige opmerkingen maakte. Hij vond dat de film licht van toon moest worden, meer benaderd als een komedie dan als een drama, en met een fotografie die over de hele linie '*high key*' was uitgelicht. Geen sombere tinten. Inhoudelijk was er vrijwel geen detail waarover we anders dachten, en daarnaast bleek Houdmont een zeer inschikkelijke zakenman te zijn, zodat we het snel eens werden. Vol spanning wachtten we af, tot Robbe De Hert met zijn aangepaste versie op de proppen zou komen. Die kwam inderdaad, ruim twee jaar nadat deze door De Hert aan mij was toegezegd. Hij vertelde zelf tevreden te zijn over het resultaat, en ik was opgetogen omdat het dan eindelijk zo-

ver gekomen was. Ook was ik nieuwsgierig welke veranderingen er waren aangebracht, maar toch las ik de rewrite niet meteen, om verschillende redenen. Allereerst stelde ik vertrouwen in Robbe De Hert en wilde ik mij de ergernis besparen over zijn wijzigingen. Ten tweede wilde ik zonder voorkennis de mening van Michel Houdmont horen. Nadat hij zijn reactie had gegeven, als min of meer objectieve buitenstaander, zou ik het scenario met zijn opmerkingen ernaast nog een laatste maal lezen, zo nam ik mij voor. Omdat De Hert had aangegeven dat vooral het einde was veranderd, las ik wel de laatste scènes. Hij wilde niet dat Boorman en Lauwereyssen elkaar aan het eind nog zien. In de roman neemt Lauwereyssen uiteindelijk Boormans geld aan, en geeft ze hem een zoen ('Ik overdrijf, maar dat komt door die wijn'). In mijn versie kwam ze hem opzoeken in de inrichting, en daar vond ongeveer dezelfde scène plaats zoals hij in het boek stond. In de aangepaste versie van De Hert komt Laarmans met een kaaskoffertje langs bij het café van Jeanne, als hij daar Lauwereyssen ziet zitten. Zij schrijft een boodschap op een bierviltje en zegt: 'Geef dat maar aan Boorman.' Laarmans leest het, en er staat: 'Ik vergeef het u.' Later werd dit een van de eindscènes van de film, met als verschil dat de close-up van het bierviltje in de montage sneuvelde. Het publiek moest uit de glimlach van Willeke van Ammelrooy kunnen opmaken dat haar boodschap verzoenend was, maar kreeg de tekst niet te lezen. Na deze scène volgde de ontmoeting tussen Laarmans en Boorman, waarbij de laatste vertelt dat hij de Nationale Loterij heeft opgelicht voor anderhalf miljoen exemplaren. 'Het is alsof ik nooit uit de zaak ben geweest', zegt Boorman. Ze lachen, waarna hun gelach overgaat in *Sing, sing, sing* van Louis Prima, en er archiefbeelden verschijnen van August Borms. Dit einde was vrijwel exact zoals besproken en ik vond de gewijzigde scènes zeker niet teleurstellend. Houdmont en ik zouden over het nieuwe script vergaderen in Antwerpen, samen met Robbe De Hert en zijn agent Kris Vinck. De dag voordat de afspraak plaatsvond, belde Houdmont mij op, en vroeg wat ik van het script vond. Zelf vond hij het vreselijk. 'Deze versie kan echt niet,' aldus Houdmont. 'Dan haak ik af.' Het beloofde dus een lastig gesprek te worden. De commotie werd nog groter, toen bleek dat Kris Vinck, van wie verondersteld mocht worden dat hij het als agent zou opnemen voor De Hert, het scenario eveneens niet goed bleek te vinden.

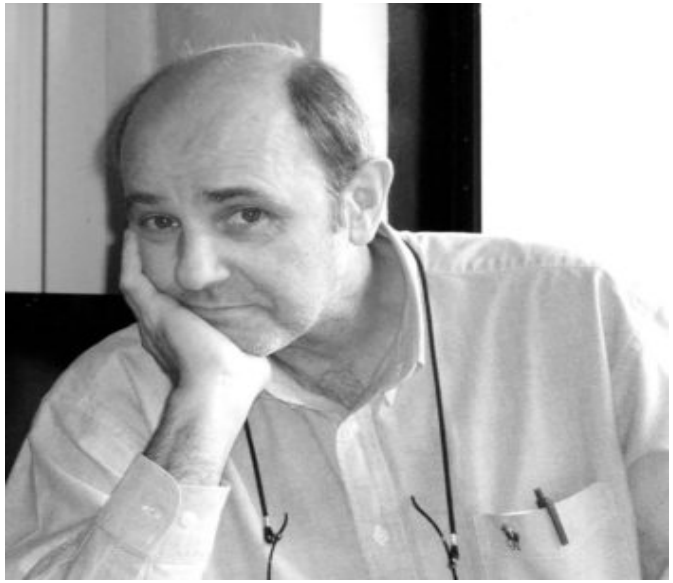
Vruchteloos leven

Voordat de samenkomst in Antwerpen plaatsvond, had ik nog apart een gesprek met Robbe De Hert over het gewijzigde script. Hij confronteerde me met een onplezierige verrassing. Deze rewrite gaf zijn opvattingen weer over de verfilming, maar hij had die grotendeels laten 'uitschrijven' door zijn vaste scenarist Fernand Auwera. Er was geen andere keuze, wilde hij het scenario op tijd af hebben. Vanwege de mislukte operatie aan zijn voet was De Hert intussen zwaar aan de morfine, en de pijnscheuten bleven door alles heen komen. Onder die omstandigheden kreeg hij geen letter op papier. Op zich had ik niets tegen Fernand Auwera. Ik vond *Springen*, de verfilming van Auwera's roman *Uit het raam springen moet als nutteloos worden beschouwd*, een van de aardigste Vlaamse films. 'Mijn leven is vruchteloos', schreef Auwera in zijn roman, 'omdat ik leef in een condoom van verdriet.' Wie dergelijke beeldspraken bezigt, is in ieder geval een schrijver met lef. Daarnaast snapte ik wel dat De Hert steun zocht bij een vertouweling waarmee hij goede ervaringen had. Het probleem was dat hij me dit pas vertelde nadat hij het scenario had opgeleverd. Iedere filmmaker weet dat inbreng door een 'niet genoemde derde' tot de absolute doodzonden behoort, en niet alleen auteursrechtelijk, maar ook praktisch de sluisdeuren opent voor onoverzienbare problemen. Dit besefte De Hert natuurlijk ook wel, maar in dit geval, zo bezwoer hij, lag het anders. Hij is mijn nègre,' aldus De Hert, 'Zijn naam moet helemaal niet genoemd worden. Hij heeft alleen meegedaan om mij te helpen, verstaat ge? De Ferre wil niet eens officieel coscenarist zijn, want hij vindt *Lijmen* helemaal geen leuk boek. Je hoeft hem ook niet te betalen, want ik regel het met hem vanuit mijn eigen honorarium." Ik was niet gerustgesteld door die uitleg. "Als

dat allemaal zo is, dan zal hij ook wel een verklaring willen tekenen waarin hij afstand doet van eventuele claims," zei ik. Er viel een stilte. "Allez zeg, ge kunt de Ferre toch wel vertrouwen," zei De Hert na een tijdje. De trouwhartige ogen van het drinkend hert keken mij aan. "Ge zult geen enkel probleem met hem krijgen, dat garandeer ik u. Zijn naam moet nergens worden genoemd, dus dan hoeft hij toch ook niks te tekenen?" Ik hield vol dat het nodig was, wilden we zijn bijdrage kunnen gebruiken. Om van het gezeur af te zijn, beloofde De Hert dat ik een verklaring op de fax kon zetten, en hij zou die nog voor de vergadering met producent Houdmont door Auwera laten ondertekenen.

Veto

Op de vergadering, waarbij ook zijn agent Kris Vinck aanwezig was, bevestigde De Hert dat hij mijn fax had ontvangen. Maar helaas had hij nog geen tijd gehad om Auwera te zien. Die verklaring moest dus even wachten. Michel Houdmont haalde er zijn schouders bij op, en liet weten dat wat hem betrof dit hele scenario niet gebruikt hoefde te worden. Het werd een breekpunt. Robbe De Hert was ten diepste gekrenkt, en liet doorschemeren dat het voor hem zo geen zin had om de film te regisseren. We konden kiezen: of dit script werd geaccepteerd, of hij haakte af. Later zou De Hert het voorval als volgt weergeven: 'Houdmont was zo ontevreden over de eerste versie dat hij



Michel Houdmont

het er met Ruud den Drijver over had om mij en Ferre uit het project te verwijderen. Het was niet de eerste keer dat er werd gedreigd om mij uit het project te zetten.' Precies het omgekeerde, dus. Na een lange discussie, waarbij Houdmont steun kreeg van Vinck, die de zaak wist te sussen, stelde Houdmont voor dat ik het scenario nog een laatste maal zou herschrijven. Het script kon door hem niet aan de Vlaamse filmcommissie worden voorgelegd, als hij er zelf nog zo veel op aan te merken had. Een standpunt waar geen speld tussen te krijgen was. Daarbij speelde een rol, dat Houdmont niet onder de indruk was van het dreigement dat De Hert zou afhaken als beoogd regisseur. Volgens hem waren er genoeg andere Vlaamse regisseurs, minstens zo succesvol als De Hert—en in politiek opzicht zelfs minder problematisch—die eveneens interesse hadden om *Lijmen/Het been* te verfilmen.

Ik werd benaderd door een ambtenaar van het Vlaamse ministerie, waardoor ik '*off the record*' geïnformeerd werd over een aantal zaken. Het was een hoge ambtenaar, die de minister van Economie en Media adviseerde, en tevens contact onderhield met de minister-president van de Vlaamse regering. Zelf wilde hij ook meer inlichtingen hebben over mijn project. *Lijmen/Het been* werd gezien als een belangrijk onderdeel van de Vlaamse cultuur, en een film naar dat boek moest worden aangemoedigd, zo vond hij. In België verliep de subsidiering van films anders dan in Nederland. Er was een filmcommissie die rechtstreeks advies uitbracht aan het Ministerie van Cultuur, waarin maar liefst twaalf adviseurs zitting hadden, ingedeeld naar hun politieke achtergrond: liberaal, socialistisch, groen, of katholiek. Een stuk democratischer dus dan in Nederland, waar drie deskundologen in achterkamertjes advies uitbrengen aan het bestuur van een stichting, zonder dat hierop veel controle mogelijk is. In Vlaanderen handelde het adviescollege autonoom, alhoewel het een enkele keer voorkwam dat de minister een persoonlijke voorkeur kenbaar maakte. Andersom gebeurde het sporadisch dat er een veto werd uitgesproken

tegen projecten waar iets mis mee was, om andere redenen dan iets inhoudelijks of artistieks. Dit kon zelfs buiten het Ministerie van Cultuur om gebeuren, omdat in Vlaanderen ook nog de minister-president voor akkoord moest tekenen. En in dit geval was er iets ernstig mis, namelijk: Robbe De Hert. Er was, zo werd me in bedekte termen meegedeeld, besloten dat hij geen geld van de gemeenschap meer mocht ontvangen. De reden lag niet in zijn opruiende rol in de media, zijn beruchte linkse activisme, of buitensporige kritiek op het cultuurbeleid, maar was het gevolg van een lange reeks andere ongerijmdheden. De druppel die de emmer deed overlopen, was het scenario van De Herts laatste film: *Gaston's War*, eveneens de bewerking van een boek. Nadat Robbe De Hert aan boord kwam als regisseur was het project veranderd in een beerput van bedrog. De scenarioschrijver en de producent werden misleid, en De Hert schakelde zijn kompaan Fernand Auwera in om een volstrekt ander scenario te verfilmen dan door de minister was goedgekeurd. Dit zou nog tot daaraan toe zijn, maar de oorspronkelijke scenarist, Luc W.L. Janssen, nam hiermee geen genoegen. Hij liet beslag leggen en eiste een schadevergoeding die werd toegekend. Het ging om enkele miljoenen (in Belgische frank). Na de zoveelste affaire werd besloten dat het hiermee definitief gedaan was met De Hert. 'Ook Auwera krijgt geen frank meer. *Gaston's War* is hun laatste film met geld van de overheid.'

De informatie was alarmerend in meerdere opzichten. Ten eerste omdat de beschreven gang van zaken overeenkomsten vertoonde met wat er rond het scenario van *Lijmen/Het been* gaande was. Ik besefte dat Robbe De Hert zelf allang van deze kwestie op de hoogte moest zijn geweest, en daarom Auwera niet genoemd wilde hebben. De ambtenaar ging een stap verder, en liet de namen vallen van enkele andere regisseurs, waaronder iemand die Houdmont ook genoemd had als een geschikte kandidaat.

Hoe serieus het bericht was, bleek pas in de loop der jaren. Twintig jaar later ontving De Hert nog steeds geen steun van de overheid. Zelfs toen hij een ode aan de Vlaamse film wilde brengen met het document *Hollywood aan de Schelde* kreeg hij nul op het rekest, met de nodige ophef tot gevolg. 'Waarom het schandalig is dat Robbe De Hert moet bedelen om zijn laatste film te maken,' schreef Geert Neyt in *Het Nieuwsblad*. En Koen 'Laarmans' de Bouw schoot te hulp: 'Sinds ik naar Antwerpen trok om er theater te studeren, is Robbe De Hert voor mij de man die film in Vlaanderen een gezicht én een publiek heeft gegeven.' Het mocht niet baten. Onder druk van de beeldvorming ging de Gemeente Antwerpen overstag en droeg toch bij aan de film, nadrukkelijk niet meer dan een aalmoes. De rest van de financiering moest met crowdfunding in orde worden gemaakt. De overheid hield woord: *Gaston's War* bleef de laatste film waarbij De Hert een frank van de gemeenschap ontving. Toen ik erover werd ingeseind dat hij 'persona non grata' was geworden, kon ik de ernst ervan nog niet overzien. Het duwde mij zelfs over de streep, en ik koos de kant van Robbe De Hert. Het was een koud kunstje om namen van andere regisseurs te noemen die succesvoller—of in ieder geval minder politiek incorrect—waren, maar hoelang zou het duren voordat zo'n vervanger akkoord ging met alle voorwaarden. Ik had er weinig behoefte aan om het scenario opnieuw drastisch te wijzigen. Met De Hert was er een akkoord bereikt over de inhoud, ik vond zijn ideeën goed, en in zijn bijzijn had ik al gesproken met verschillende acteurs, Sylvia Kristel, Willeke van Ammelrooy en Jan Decleir, die niet overtroffen konden worden. Omdat De Hert de Belgische nationaliteit had, kon zijn honorarium niet vanuit Nederlandse subsidie worden betaald. Daarbij kwam, dat hij een aanzienlijke vergoeding bedong: een veelvoud van wat filmregisseurs gemiddeld in Nederland verdienden. Het betekende dat hij uit overige financiering betaald moest worden. Desondanks bleef De Hert voor mij met afstand de beste keuze. En voor de Vlaamse gemeenschap was het een geschenk dat 'een Nederlandse producent opdraaide voor zijn honorarium'.

Kaaskoffertje

Met tegenzin besteedde ik opnieuw een week aan het herschrijven van het scenario van *Lijmen/Het been*. De twaalfde, en laatste versie. Na maandenlang al mijn energie te hebben gestoken in de eerste bewerking, en me in de jaren daarna door een reeks ingrijpende rewrites te hebben geploegd: versies drie, vier, enzovoorts—uitgezonderd twee versies van Wim Verstappen en één van Dorna van Rouveroy—had deze finale polish op aandrang van mijn Belgische partner Michel Houdmont iets weg van strafwerk. Zakelijk, zonder er veel vreugde aan te beleven, heb ik zijn aanmerkingen en die van De Hert in de eindversie verwerkt. Als basis nam ik de voorlaatste versie, geschreven door Van Rouveroy. Hierin plaatste ik de afwijkende scènes uit het script dat De Hert door Fernand Auwera had laten schrijven. De voornaamste aanvullingen van Auwera bestonden uit enkele scènes thuis bij Laarmans waarin hij met zijn vrouw Fine over het lijmen praat, een scène in het café van Jeanne, en een drietal scènes in de finale acte, waaronder de scène waarin Laarmans met een kaaskoffertje bij haar langskomt. In de overige scènes paste ik de tekst zodanig aan, dat de bezwaren van Robbe De Hert kwamen te vervallen. Met pijn in het hart schrapte ik de tekst van rechter Teugels waarin deze Boorman complimenteert met zijn eerlijkheid. Tot mijn opluchting vond Michel Houdmont de rewrite acceptabel. Ook De Hert ging akkoord, evenals de commissie van het Fonds Film in Vlaanderen.

Volgens onderzoeker Gertjan Willems van de Universiteit Gent heeft de Vlaamse commissie aarzelend toegelaten dat 'de dialogen in het Standaardnederlands' geschreven waren. 'Naast een cultureel-educatieve motivatie speelde hier ook een commerciële motivatie,' zegt hij. 'De grotere verstaanbaarheid van standaardtaal kon immers een ruimere verspreiding van de films bevorderen, zowel op de Vlaamse als op de Nederlandse markt.' Formeel kreeg ik te horen dat de dialogen als erg 'Hollands' werden ervaren. Voor wie het werk van Elsschot kent, is dit ook niet verwonderlijk. Al sinds *Villa des Roses*, een roman die eerst in Nederland werd uitgegeven, gebruikte hij vaker Rotterdamse uitdrukkingen dan Antwerps idioom, en door zijn vriend Jan Greshoff liet hij de tekst van zijn boeken geheel 'vernederlandsen.' Elsschots dialogen zijn bewust niet-Vlaams opgeschreven. Op papier is dit voorbeeldig, hetgeen natuurlijk niet wil zeggen dat ze ook goed overkomen wanneer ze door acteurs worden uitgesproken. In het script had ik de dialogen waar dit kon letterlijk uit de roman overgenomen. De aanvullende teksten heb ik er zo goed mogelijk op laten aansluiten. In het scenario dat de filmcommissie beoordeelde, stonden ook enkele scènes met dialogen van Auwera, die beduidend Vlaamser waren. In zijn scenario had hij alle dialogen van Elsschot vervlaamst, hetgeen in sommige gevallen veel natuurlijker overkwam. Om die reden heb ik de dialogen tijdens de opnamen samen met Auwera herschreven, rekening houdend met de acteurs. In de film werd de rue de

Sylvia Kristel in café Chez Jeanne met Boorman (Mike Verdrengh) en Laarmans (Koen de Bouw)
Foto Cineventura, Amsterdam/Signature Films, Brussel

Flandre een Hollandse enclave, doordat zowel de smederij van Lauwereyssen als het café Chez Jeanne gerund worden door Nederlanders. In de praktijk bleek dat de Nederlandse acteurs er geen moeite mee hadden als de dialogen Vlaamser werden. Het klonk harmonieuzer in de scènes met Koen de Bouw en Mike Verdrengh. Willeke van Ammelrooy had in verschillende Belgische producties gespeeld en beheerste een vorm van ABN die goed aansloot bij dat van Vlaamse acteurs. Haar broer in de film, Lou Landré, kon de Vlaamse teksten eveneens uitspreken met een Nederlandse tongval. Een probleem ontstond pas zodra het om Vlaamse woorden ging die in het Nederlands te onbekend waren. Wanneer Landré als Pieter Lauwereyssen woedend een bezoek brengt aan Boorman, roept hij uit: 'Wij laten ons niet dóen!' Een tekst die uiteraard veel leuker klinkt dan 'we laten ons niet in de maling nemen' of iets dergelijks. Zo klonk het ook beter wanneer René van Asten, die de begrafenisondernemer Korthals speelt, aan Boorman en Laarmans vraagt 'willen de heren misschien een cognakske?' Ook in de oren van een Nederlands publiek is het welluidender. In vier dagen tijd hebben Auwera en ik, bij hem thuis in Antwerpen, alle dialogen onder handen genomen. Vaak kwam dit neer op wikken en wegen of er 'geen gedacht van' of 'geen sprake van' moest worden gezegd. Auwera was goed in spontane Vlaamse dialogen, maar het omsleutelen van woorden 'omdat ze anders niet

Lou Landré als Pieter Lauwereyssen in de smidse
Foto Cineventura, A'dam/Signature Films, Brussel

Nederlands genoeg waren' vond hij lastig. Regelmatig schermde hij met de Van Dale, die hem 'gelijk gaf', als ik zei dat een woord uit de mond van een Nederlandse acteur verkeerd klonk. Met Auwera heb ik, in tegenstelling tot de beeldvorming, geen onenigheid over de dialogen gehad. Ik was hem dankbaar voor zijn inbreng en vond hem ook een sympathieke man. Vooral de teksten van Sylvia Kristel hadden aandacht nodig omdat zij sommige woorden met een Frans accent uitsprak, om daarna over te schakelen op kakkineus Nederlands. Tijdens de opnamen kwam het een enkele keer voor dat De Hert 'een moeilijke tekst van Elsschot' alsnog wilde gebruiken. Toen de rechtbankscène werd opgenomen in Gent kwam De Hert naar me toe en vroeg wat ook alweer het ingewikkelde zinnetje van rechter Teugels was, waarmee hij Boorman een compliment maakt over diens eerlijkheid. Ter plekke mocht ik met Jan Decleir de dialoog oefenen. Omdat er niet meteen een boek voorhanden was, heb ik de woorden vanuit het geheugen opgeschreven. Het gaf enorme voldoening om Jan Decleir de tekst te horen voordragen. Nu ontstond er een echte Elsschot-verfilming. Na afloop van de opname zei De Hert: 'Ge had gelijk, het kon niet zonder die zin.'

Handvol scènes

De Hert vond de verfilming een hachelijke zaak, en bleef over veel aspecten zijn bedenkingen houden. Hij vreesde dat de film te elitair gevonden zou worden, en was beducht op negatieve reacties. Kwamen die, dan kon gelukkig als excuus gelden dat hij het scenario van een lastige Hollandse Elsschot-aanhanger had moeten verfilmen. Toen de respons later mee bleek te vallen, en er door sommigen zelfs lovend over het scenario werd gesproken, veranderde zijn uitleg. 'Het allerergste vond ik het voor Ferre, Fernand Auwera. Als scenarist heeft hij een onverfilmbaar boek in een prachtige vorm gegoten. Ferre had hoofdscenarist moeten zijn. Niet Ruud den Drijver,' schreef hij achteraf. Zijn 'nègre', wiens naam absoluut niet genoemd moest worden, was ernstig tekort gedaan, en niet door hem, maar door mij. Dit type uitspraken is De Hert vergeven. Uiteraard waren ze erop gericht om

Auwera verkapte excuses aan te bieden. Auwera, die voorheen gesproken had over 'de misplaatste adoratie van Elsschot', schreef een monografie over de schrijver waarin zijn eigen inspanningen werden beschreven om het scenario voor de filmcommissies te verdedigen. In werkelijkheid is de versie van De Hert en Auwera door geen enkele financier gelezen. Hun scenario is alleen beoordeeld door Michel Houdmont en mij, en Houdmont verwees die versie naar de prullenbak. Het scenario waar de Vlaamse minister-president zijn handtekening onder heeft gezet, bevatte maar een handvol scènes die ik uit hun versie heb overgenomen. De Hert is één keer met mij meegeweest naar het Nederlands Filmfonds. Het succes kent vele vaders. Sommige scènes van Fernand Auwera behoren tot de betere in de film, en zijn scènes aan het einde waren ook van invloed op de structuur van het verhaal. Maar essentieel om de roman te bewerken waren zijn bijdragen niet. Noch het einde, noch de scènes met Fine waren onmisbaar voor de verfilming. De vondsten die Robbe De Hert inbracht, met *Het verdriet van België* en Laarmans die geen Frans wil spreken, maakten de film levendiger, maar boden nergens uitkomst voor de adaptatie van Elsschots werk. In de eerste aflevering van deze artikelen heb ik gedetailleerd uiteengezet waarom *Lijmen/Het been* als onverfilmbaar werd beschouwd. Bij het oplossen van die problematiek waren De Hert en Auwera niet essentieel. Vandaar dat ze na afloop geen coherente toelichting op de adaptatie van de roman wisten te geven. Ruim een halfjaar nadat ik de laatste versie van het script had voltooid, heb ik een contract gesloten met Auwera, waarna we een week aan de dialogen hebben gewerkt.

De Hert wilde een bepaling in zijn regiecontract dat hij alleen met mij over de inhoud hoefde te spreken en aan niemand anders verantwoording verschuldigd was. Michel Houdmont was helemaal niet rouwig om dit verzoek, omdat hij daardoor ook verlost was van eventuele discussies. Verder werd bepaald dat De Hert en ik gezamenlijk 'final cut' hadden, en over alle hoofdonderdelen, zoals cast, muziek en decors, tot een vergelijk moesten komen. Tijdens de voorbereiding en opnamen heeft De Hert zich voorbeeldig aan alle afspraken gehouden, en hij volgde nauwgezet het scenario.

De goedkeuring van de productiepremie moest voor akkoord worden getekend door cultuurminister Eric van Rompuy en minister-president Luc van den Brande. Zoals gebruikelijk duurde het lang voordat die handtekeningen op papier kwamen. De opnamen waren al van start gegaan toen de officiële goedkeuring nog binnen moest komen. Ik had gehoopt dat veertig procent van de financiering uit België kon komen. Houdmont wist dit met enkele procenten te verbeteren. Uiteindelijk was ik formeel de hoofdprocent met een

Productie

- hoofdproducent : Cineventura (NL)
- coproducent : Signature Films
- gedelegeerde producenten : Ruud den Drijver (NL) en Michel Houdmont
- productieleider : Dominique Standaert
- opnameleider : Jo Van Hende

Auteursprestaties

- regisseur : Robbe De Hert
- scenaristen : Robbe De Hert en Ruud den Drijver (NL)
- muziekcomponist : nog te bepalen (NL)

Gezien om gevoegd te worden bij het besluit van de Vlaamse regering van houdende toekenning van een productiepremie aan de CVBA Signature Films voor de langspeelfilm "Lijmen - Het been"

Brussel, 21 -04- 1999

De minister-president van de Vlaamse regering,

Luc VAN DEN BRANDE

De Vlaamse minister van Economie, KMO, Landbouw en Media,

Eric VAN ROMPUY

Toekenning van de productiepremie met goedkeuring van minister van Cultuur Eric van Rompuy en minister-president Luc van den Brande.

aandeel van vijfenvijftig procent. De opnamen vonden geheel in België plaats, en de afwerking in Nederland. De artistieke inbreng van beide landen was in culturele punten uitgedrukt ongeveer gelijk, ieder land kwam aan zestien punten, waardoor *Lijmen/Het been* geldt als volledig Nederlands en volledig Belgisch. Een symbiose die

weinig voorgekomen is. Bij de functieverdeling hebben we zo efficient mogelijk geschipperd. Robbe De Hert stond in Nederland onder contract, maar gold cultureel als Belgische inbreng. Costumedesigner Sabina Kumeling werd gezien als een Vlaamse, maar is een Nederlandse die al lang in Brussel woonde. Productieleider Dominique Standaert is een Franstalige Belg met een Nederlandse moeder, enzovoorts.

Tijdens de voorbereidingsfase van *Lijmen/Het been* kreeg Robbe De Hert bericht uit Amerika. Er was positief gereageerd op *Gaston's War*. De film ging over de Vlaamse verzetsheld Gaston Vandermeerssche, die al jaren in de Verenigde Staten woonde, en er kwam een grote première in Santa Barbara, waar Gaston himself bij aanwezig zou zijn. Uiteraard was ook regisseur Robbe De Hert uitgenodigd. De Hert vroeg of ik de honneurs wilde waarnemen en in plaats van hem zou gaan. Het enige wat ik hoefde te doen, was na afloop een praatje maken met Vandermeerssche. Doordat het vliegtuig negen uur vertraging had, en ik op LAX de transitvlucht naar Santa Barbara miste, kwam ik pas bij het theater aan toen de presentator op het podium al aan zijn inleiding was begonnen. Ik werd meteen naar voren gedirigeerd. 'Waarom is Gaston niet gekomen?' was de eerste vraag die me werd gesteld, voor de volle zaal met prominenten waaronder Joel Schumacher en Jodi Foster. 'Gaston vindt de eer

De Rue de Flandre, met café Chez Jeanne en de smederij Lauwereyssen werd door artdirector Jan Petitjean en ontwerper Joris Mertens nagebouwd in de Van Beethovenstraat in Mechelen. Rechtsonder: de originele straat.

die hij krijgt met deze film erg groot,' zei ik maar. 'Zijn motto is dat alle echte helden de oorlog niet hebben overleefd.' Achteraf hoorde ik dat de oorlogsheld ontevreden was over de feitenweergave. Hij had een heel ander scenario goedgekeurd en wilde de regisseur niet onder ogen komen. Vermoedelijk had De Hert eveneens de confrontatie willen vermijden, en liet hij mij daarom de kastanjes uit het vuur halen.

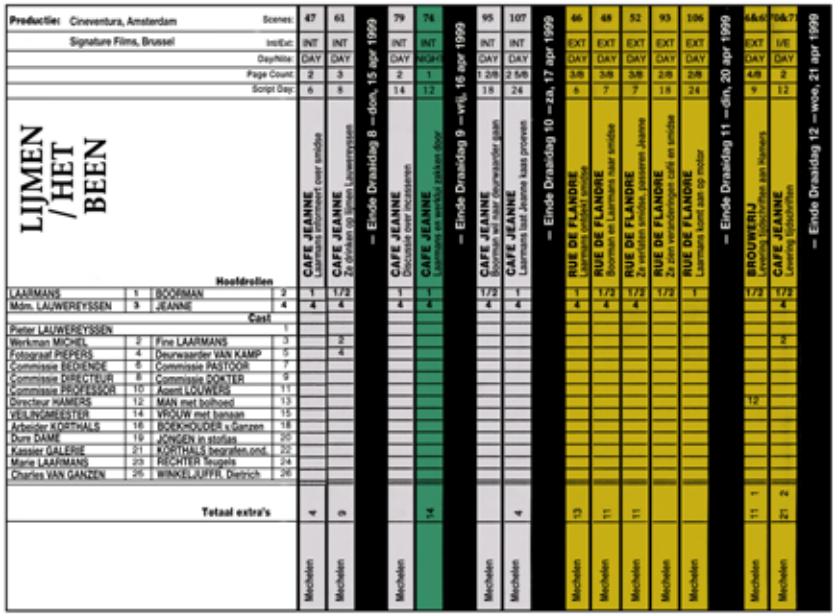
Ik vond *Gaston's War* een geslaagde film en was vooral onder de indruk van de prestaties van artdirector Jan Petitjean en ontwerper Joris Mertens. In het analoge tijdperk moesten alle decors daadwerkelijk gebouwd worden en konden ze niet achteraf digitaal aan het beeld worden toe-

gevoegd. Ook *Lijmen/Het been* bevat nul procent CGI en alles wat je in beeld ziet, was er echt. Petitjean en Mertens stonden voor de opgave om een oude smederij, een drukkerij, een veilinghuis en een beddenwinkel te reconstrueren. Café Chez Jeanne en de ingang van Lauwereyssen Forgeron, die tegenover elkaar liggen in rue de Flandre, moesten eveneens worden gebouwd. Dit werd efficient opgelost doordat in Mechelen een oud café werd omgebouwd tegenover een passage, waarin de ingang van de smederij werd getimmerd. De decors zijn gemaakt in de Van Beethovenstraat in Mechelen, bij de voormalige bierbrouwerij Lamot. De omgeving zag er nog exact hetzelfde uit als op foto's uit de jaren dertig. De reclame op de passage van pastafabrikant Soubry hing er al sinds 1936. De grote hallen daarachter werden omgedoopt tot een studioruimte waarin zowel de beddenwinkel als het veilinghuis zijn gesitueerd.

Life imitates art

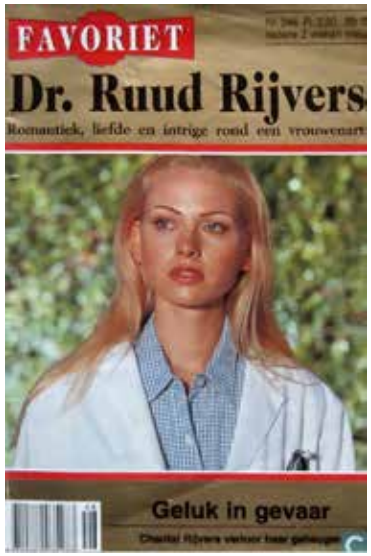
De Belgische aanpak tijdens opnamen verschilde van die in Nederland. Ik heb deze werkwijze altijd beter gevonden. Als vanouds zijn Nederlanders zuinig ingesteld zodat bijvoorbeeld het lichtpakket wordt gehuurd om één enkele set mee te verlichten. De cameraploeg en de acteurs moeten daardoor soms wachten totdat de lampen van de vorige locatie zijn gehaald, en opnieuw zijn opgehangen op de nieuwe set. In België staat iedere nieuwe set al meteen te blinken in het licht, zodat er geen kostbare tijd verloren gaat. Van verkeerde zuinigheid is er dus geen sprake, maar een gevolg hiervan is wel dat er sneller forse budgetoverschrijdingen ontstaan.

Het spande erom of De Hert door de keuring zou komen, vanwege de problemen met zijn voet. Iedere filmmaker kent het mystieke begrip '*life imitates art*', dat op de één of andere manier bij alle films de kop opsteekt. Bij aanvang van *Lijmen/Het been* kwam Willeke van Ammelrooy als Madame Lauwereyssen de set op strompelen met haar houten been, en strompelde regisseur De Hert haar tegemoet, omdat hij inmiddels zelf ook met een kruk liep. Een ander frappant voorval was dat hij verrast werd met een deurwaardersexploot waarin het faillissement werd uitgesproken van Fugitive Cinema. Hij liet me het exploot zien, en we konden onze ogen niet geloven, maar het briefhoofd stond er werkelijk: Deurwaarder Van Camp. In *Lijmen/Het been* gaat het weliswaar om Van Kamp, met een k, maar veel scheelde het niet. De voorbereidingen waren een zware beproeving voor De Hert. Naar hij zei gebruikte hij inmiddels zoveel morfine dat hij eraan verslaafd was geraakt. Daarnaast was hij duidelijk bipolair en kon hij dit tijdens de lange opnameperiode moeilijk verborgen houden. Hij had een vaardige methode ontwikkeld om niet altijd aanwezig te hoeven zijn, door de meeste zaken over te laten aan zijn assistenten. De kunst van het delegeren is één van de voornaamste eigenschappen waarover een kundig regisseur moet beschikken. De kracht van Robbe De Hert lag erin dat hij in het middelpunt van de belangstelling stond zodra hij de set op kwam, en in recordtijd een ad rem antwoord gaf op alle vragen die door medewerkers op hem werden afgevuurd, waarna hij zich terugtrok in zijn regisseursstoel. Daarbij wist hij op charismatische wijze sfeer op de set te laten onstaan, en waren de meeste acteurs dol op zijn aandacht. Dit waren, behalve een goede



Planning met stripboard van de opnamen in café Chez Jeanne
Foto Cineventura, Amsterdam/Signature Films,, Brussel

eigen smaak en gevoel voor cinema, de kwaliteiten die van hem een geslaagde regisseur maakten. Een filmopleiding had hij nooit gevolgd, zodat hij moest vertrouwen op de keuze van de juiste medewerkers. Van zaken als decoupage of montage had hij weinig kaas gegeten, en zijn onzekerheid hierover maakte hem kwetsbaar. Dit maskeerde hij met een eindeloze reeks aan practical jokes. Op de set droeg hij een t-shirt met het affiche van *Intensive Care*, een exploitation film die ik ooit produceerde met zanger Koen Wauters in de hoofdrol. Hij benadrukte ermee dat hij niet in dienst was gekomen van een man met een verfijnde smaak. Een andere grap om dit kracht bij te zetten was een bericht dat werd omgeroepen in de psychiatrische inrichting. Als Boorman in *Le chagrin des Belges* aan het lezen is, klinkt over de intercom '*Téléphone pour le docteur Rijvers*.' Een verwijzing naar de populaire reeks doktersromannetjes van *Dr. Ruud Rijvers, vrouwenarts*. Kortom: Ruud den Drijver was niet uit hetzelfde hout gesneden als Hugo Claus of Willem Elsschot. Zelf was De Hert beslist geen intellectueel. Hij was opgeleid als machinebankwerker en had trots zijn cijferlijst bewaard waarop stond dat hij voldoendes had behaald voor Nederlands en Frans. Soms vroeg hij me om een brief voor hem uit te typen, die hij me dicteerde, om die daarna met de hand over te schrijven. Onderaan de bladzijde schreef hij: 'Wanneer mijn handschrift niet goed leesbaar is, a.u.b. overtijpen.' Dit nota bene terwijl de brief al op mijn computer stond. Het waren raadselachtige gedragingen waardoor ik het vermoeden kreeg dat De Hert een analfabeet was. Een geestige bijkomstigheid voor de regisseur van een literatuurverfilming, die bovendien het boek nooit had gelezen.



Practical jokes van regisseur Robbe De Hert. Op de set droeg hij een t-shirt met *Intensive Care*, een exploitation film van Ruud den Drijver met de Vlaamse zanger Koen Wauters. In de psychiatrische inrichting werd een boodschap omgeroepen voor 'Dr. Ruud Rijvers,' een verwijzing naar de goedkope doktersromannetjes, om het niveau van scenarist Den Drijver te benadrukken Foto: Cineventura, Amsterdam/Signature Films, Brussel

Er is veel gezegd en geschreven over de gevechten die hij tegen mij moest leveren om de film naar eigen inzicht gemaakt te krijgen. In de eerste aflevering zei ik al dat het ondoenlijk is om alle onjuiste berichten te weerleggen en dat ik hier ook geen poging toe zal ondernemen. Tegelijk beloofde ik de nodige vraagtekens te zullen opheffen. Op de meeste punten die door De Hert in interviews zijn genoemd kan ik moeilijk reageren, omdat hij overwegend feiten noemt die in werkelijkheid nooit hebben plaatsgevonden. Bij iedere speelfilm zijn er wel grotere en kleinere productionele rampen tijdens de opnamen, en *Lijmen/Het been* vormde geen uitzondering op die regel. Geen enkel voorval tijdens de opnamen heeft in de verte iets te maken gehad met een verschil van mening tussen mij en de regisseur. De voorbeelden die ervan zijn genoemd zijn meestal ook karikaturaal of potsierlijk overdreven. Zoals zijn irritaties over het feit dat ik voortdurend de set van café Chez Jeanne op kwam stormen om 'te inspecteren of de rouge van Sylvia Kristel nog goed zat.'

Tijdens de voorbereiding en de opnamen van de film verbleef ik in het appartement van Sylvia Kristel in de Trapstraat in Brussel. De glazen eettafel in haar woonkamer, onder een levensgrote foto van haar door Hurrell als Mata Hari, fungeerde als mijn bureau. En productieberichten verstuurde ik vanaf haar faxmachine. E-mail bestond al wel, maar werd nog sporadisch gebruikt. Ik had regelmatig contact met Kristel buiten de opnamen om, maar tijdens het filmen heb ik haar welgeteld twee keer gezien. Op de rechtbank

in Gent, en daarna in een hotel naast café Chez Jeanne. Zij was in de make-up met Willeke van Ammelrooy, en ze zei: 'We zijn opgemaakt als *drag queens*.' Van Ammelrooy vond dit ook, en had een eigen make-upkit meegenomen zodat ze wijzigingen kon aanbrengen. Kristel was dit niet gewend en het was de eerste film waarbij ze geen persoonlijke assistent had, zodat ze zich verloren voelde. Op haar verzoek ben ik naar café Chez Jeanne gegaan en heb aan Robbe De Hert gevraagd of hij naar de maquillage van Kristel kon gaan kijken, hetgeen hij beloofde te doen. In plaats daarvan stuurde hij zijn assistent. Volgens Sylvia Kristel heeft De Hert vervolgens niet meer met haar gesproken en is ze tijdens de zes draaidagen die ze had, alleen door zijn assistent geregisseerd geweest. Eenmaal is De Hert haar een bos bloemen komen brengen, maar over de rol hebben ze – althans volgens Kristel – nooit gesproken. Zijn assistent werd op aanraden van Kristel de regieassistent van Hugo Claus bij diens volgende film, maar dit terzijde.

Sylvia Kristel tijdens Lijmen/Het been. Foto: Thys Ockersen

Zonder ondertitels

Een onvertogen woord is hierover niet gevallen. Robbe De Hert was regelmatig onzeker over de inhoud en over de dialogen en vroeg geregeld mijn advies, dat hij meestal welwillend en van harte opvolgde. De voornaamste teksten van Elsschot die in het script verdwenen waren, heeft hij tijdens de opnamen alsnog toegevoegd, zonder dat ik hier op heb aangedrongen. Ik was niet tevreden over de rushes van Sylvia Kristel, en toen ik haar in Amsterdam zou zien, is ze met Dorna van Rouveroy naar een werkkopie van haar scènes komen kijken. Kristel had twee 'vrienden met smaak' meegenomen, Josh en Ger, voor een onafhankelijk oordeel. De eerste tekst die Sylvia Kristel had in de rushes met haar directe geluid, was 'Mais enfin, vertel me dat eens!' Meteen zei Josh: 'Dit moet overnieuw.' We lieten Vera Mann een guidetrack inspreken, die door Kristel zou worden herhaald met dezelfde intonaties. Een paar dagen voor de geluidsopnamen belde ze op en zei dat ze met Freddy de Vree naar Gozo was vertrokken. Ze had er weinig trek in om voor die paar zinnetjes weer helemaal terug naar Nederland te komen. Wat meespeelde was dat De Hert tijdens de opnamen niet in haar geïnteresseerd leek te zijn geweest. Maar het was in hoofdzaak een praktische keuze. Sylvia Kristel had ervaring met dubbings. Bij *Lady Chatterley's Lover* werd haar stem ingesproken door Glenn Close. Ze had een prachtige stem, zoals ze bewees bij *Topor et moi*, maar gefrunnik in geluidsstudio's was geen favoriete bezigheid. Voor De Hert was dit een teleurstelling, omdat hij had gehoopt zich met de nasynchronisatie te kunnen revancheren. Hij meldde zich ziek en bleef in Antwerpen. De nasynchronisaties van Mike Verdrengh en Willeke van Ammelrooy heb ik gedaan zonder De Hert, in een studio in Rotterdam. Van Ammelrooy heeft onder andere de volledige rechtbankscène opnieuw ingesproken, met een minder opgewonden intonatie, rustig en onderkoeld, hetgeen beter werkte. Ook Verdrengh kon in de rust van de studio een paar teksten met grotere beheersing uitvoeren. Dit waren geen ingrepen van mij waar de regisseur het mee oneens was. Robbe

De Hert heeft later in de geluidsmontage alle tracks geselecteerd en koos in de meeste gevallen voor de nagesynchroniseerde versie. Omdat de stem van Vera Mann amper verschilde, liet hij het grootste deel van Sylvia Kristels dialogen in tact. Als Jeanne tegen Laarmans zegt: 'En ga je mij nu beduvelen met duizend kilo Edammer?' is dit zo typisch Sylvia Kristel, dat er geen enkele dubbing tegenop kan. In interviews zei De Hert later dat hij haar tekst moest vervangen op aandrang van de KRO. Dit is gedeeltelijk juist, omdat er discussie over ontstond of de film voor televisie moest worden ondertiteld. Tegenwoordig zijn series als *Undercover* met ondertitels. In die periode werd ondertitelen gezien als een zwaktebod. *Lijmen/Het been* is in beide landen zonder ondertitels uitgezonden.

Over de montage werden De Hert en ik het volledig eens. Twee scènes zijn door hem verwijderd, die er wat mij betreft in hadden mogen blijven. Het ging om een scène in de slaapkamer met Laarmans en Fine, en de scène in het pissoir van de psychiatrische inrichting. Goeie scènes, maar De Hert vond dat ze te veel het tempo uit de film haalden. Toevallig waren beide scènes geschreven door Fernand Auwera, die later bleek te denken dat ik ze eruit had geknipt. Zo was het beslist niet. Tijdens het voltooien van de film verbleef De Hert enkele weken in Amsterdam, in hotel Quentin en dan bezochten we 's avonds vaak café De Smoeshaan, zonder nog over *Lijmen/Het been* te praten. Ook spraken we enkele keren af in Brussel. Op een middag gebeurde er iets geks toen we op de Nieuwstraat uit een restaurant kwamen, en De Hert geschrokken zei: 'Kijk, dat is mijn ex met haar nieuwe man. Ze zijn gekomen om me te vermoorden!' Ik dacht dat hij een geintje maakte, maar het bleek bloedserieus te zijn. Ik keek, maar de vrouw leek helemaal niet op Ann Dengis, en het tweetal kwam ook niet onze kant op. 'Dat is Ann niet,' zei ik. 'Jawel, ze is het wel! Ik weet toch wel hoe ze eruit zien. Hij komt me door mijn kop schieten, ik zeg het u!' De Hert kroop achter me om zich achter mijn rug te verbergen. Het angstzweet dat over zijn voorhoofd parelde moest hij met het onafscheidelijke handdoekje wegvegen. Nadat het tweetal zonder opkijken was gepasseerd, kalmeerde hij wat. We gingen naar een café, waar hij sprakeloos voor zich uit bleef staren. 'Wat was dat nou?' vroeg ik. De Hert gaf geen antwoord.

Precisie

De laatste keer dat ik hem tijdens *Lijmen/Het been* zag, was hij in een jolige stemming. Hij sloeg zijn arm om me heen en noemde mij '*mon chouke*'. We liepen over een markt aan de Zavel waar hij bij een kraampje een cd kocht, *La perle des Antilles*, en die gaf hij aan mij 'als dank voor de fijne samenwerking'. De cd heb ik nog steeds bewaard. Na alle verhalen over 'de lastige Robbe De Hert' die aldoor met producenten overhoop lag, was het een geweldige afsluiting. Ik werd uit de droom geholpen toen ik de volgende dag de *Gazet van Antwerpen* las. Volgens de krant had De Hert slaande ruzie met mij. Er waren rampen gaande in het Amsterdamse filmlaboratorium vanwege mijn stommiteiten. Ik werd benaderd door Rudie Kagie van *Vrij Nederland* die het stuk had gelezen en meer wilde weten. Ik vertelde hem dat het lab zich niet in Amsterdam bevond maar in Engeland en dat ik niets wist over problemen. Ook de andere rampen die werden opgesomd, kwamen mij onbekend voor. 'Het zijn fabricaties van één enkele bron, en dat is Robbe De Hert,' zei ik. Kagie belde later terug. Hij had contact opgenomen met zijn collega van de *Gazet van Antwerpen* en die beweerde dat er wel degelijk een tweede bron was voor de aantijgingen. Die bron bleek Fernand Auwera te zijn. Ik vroeg Auwera om opheldering, en hij wist van de prins geen kwaad. 'Ze vroegen of ik gehoord had over problemen in het Amsterdamse labo, en ik zei toen "ja" omdat de Robbe erover tegen mij had gesproken.'

Een familielid dat bevriend was met de hoofdredacteur van *Het Laatste Nieuws* belde mij op om aan factchecking te doen. De Hert had een interview afgegeven aan de krant waarin hij nog meer rampen opsomde, en hier zaten uitlatingen tussen die volgens de hoofdredacteur smadelijk konden zijn. Ik bevestigde dat de informatie van a

tot z gefabuleerd was, waarop de krant ervan afzag om het interview met De Hert te plaatsen.

Ik had er begrip voor dat niet alle Belgische journalisten zich konden inspannen om mij voor wederhoor te benaderen. Wat ik jammer vond, was dat kwaliteitskranten als *De Morgen* de praatjes van de regisseur parafraseerden alsof het om voldongen feiten ging. Toen ik in Brussel woonde had ik enkele keren het genoegen om met filmredacteur Jan Temmerman te spreken. Mede door zijn degelijke artikelen werd ik een fan van de krant. Saillant detail: Temmerman was een commissielid geweest dat het Vlaamse Filmfonds adviseerde over *Lijmen/Het been*. Hij kon daardoor weten dat sommige feiten niet klopten. Hier pakte het nadelig uit dat de commissieleden geen informatie over hun beoordeling naar buiten mogen brengen. Ambtelijke integriteit kreeg voorrang boven de journalistieke precisie.

Volgens *De Morgen* is De Hert 'bij het plaatsen van het verhaal in historische context' door mij gedwarsboomd. 'De brave man liet zowel het geluid van klakkende hielen van een nationaal-socialist die een pak past als politieke pamfletten verdwijnen,' stond er. En: 'Daardoor bleef enkel de eindgeneriek over om de link te leggen tussen het kapitalisme dat Elsschot ironisch aan de kaak stelt en het fascisme dat er uit voortvloeit.' De beelden over het opkomende fascisme, verpersoonlijkt door Borms en andere Vlaamse nationalisten, heb ik op verzoek van De Hert samengesteld uit het beeldarchief van de VRT. Ik heb de beelden geselecteerd in de montageruimte van het VRT Journaal en de eindsequentie gemonteerd. Robbe De Hert kwam het resultaat bekijken en toonde zich bijzonder tevreden. Niet iedereen kon de scène waarderen. Tegenover Elsschot-kenner en -biograaf Vic van de Reijt, die de scène volstrekt misplaatst vond, moest ik achteraf in de verdediging. Dat Elsschot het Borms-gedicht ironisch had bedoeld, klopt niet. Hij schreef er tien verschillende versies van, en deed het gedicht cadeau aan de zoon van de ter dood veroordeelde Borms. Critici vielen over serieuze zinsneden als 'dat gij onze zaak manmoedig hebt gediend' en 'verheft des Zwijgers stem en schut die stoere Belg'. Hij verzette zich ermee tegen de naoorlogse hypocrisie, maar er werd uit geconcludeerd dat Elsschot achter het gedachtengoed van Borms zou staan. De goede verstaander begrijpt dat Elsschot volstrekt apolitiek was en met het gedicht alleen een humanistisch, verzoenend gebaar wilde maken. De ironie volgde later, toen de nationalistische Vlaamse politicus Filip Dewinter op de VRT Televisie verkondigde dat *Lijmen/Het been* zijn favoriete film was. Menig tv-kijker vroeg zich af of dit wel de bedoeling van Robbe De Hert was geweest.

De problemen die De Hert in de pers verzon, fungeerden deels als bliksemafleiders zodat hij zich niet over de bewerking van Elsschot hoefde te verantwoorden. Het klonk niet lekker wanneer hij zou bekennen dat hij het boek niet had gelezen. Tot op het laatst bleef hij onzeker over de film, en vreesde te worden afgekraakt. Hij sloeg twee vliegen in één klap wanneer zijn ware boodschap gefnuikt was geweest door een Hollandse Elsschot-fanaat. Ik was niet de eerste producent waarbij problemen zijn gerapporteerd. Bij *Trouble in paradise* was Otto Wobma coproducent met Thys Ockersen als associate producer. Een gemoedelijkere man dan Wobma bestaat er niet, en zelfs over hem had De Hert zware klachten. Marc Punt, de executive producer van *Blueberry Hill*, zei eens: 'Robbe De Hert heeft zes films geregisseerd met zes verschillende producenten, en alle zes de producenten waren oplichters. Vervolgens produceerde hij zelf een film met zes regisseurs, en toen waren alle zes de regisseurs oplichters.' Het klinkt overtrokken, maar is feitelijk juist. Bij *Elixer d'Anvers* trad De Hert op als producent en bleek hij moeite te hebben om zijn sociaalvoelende imago staande te houden. Een van de componisten stuurde een ingezonden brief naar *Humo* met de klacht dat De Hert zijn honorarium nog steeds niet had overgemaakt. Behendig wist Robbe De Hert deze kritiek te pareren. Het was de componist, en niet De Hert die zich hier harteloos toonde. De zure muzikant kon er blijkbaar geen greintje begrip voor opbrengen dat hij 'zich

opofferde' en 'zwaar in de schulden had gestoken voor de goede zaak.'

In het nauw

Om verantwoording af te leggen over alle misstanden schreef De Hert—ditkeer met ghostwriter Désirée De Poot—een boek: *Het drinkend hert in het nauw*. Een vervolg op *Het drinkend hert bij zonsondergang*, waarin hij zoals de titel al aangeeft van een '*rebel without a cause*' was verworden tot een bekneld stuk aangeschoten wild. In het boek vermeed hij zorgvuldig om uit te wijden over heikele kwesties bij *Trouble in paradise*, *Elixer d'Anvers* en *Gaston's War*. Wel is er een lijvig hoofdstuk over *Lijmen/Het been* waarin hij poogt om eerdere uitspraken over de film te onderbouwen. Verspreid over negen pagina's noemt hij mij meer dan veertig keer,

en hooguit drie alinea's hiervan bevatten feiten die echt plaatsvonden. Ruim twee pagina's lang worden mij misstanden aangewreven waarover De Hert voorheen vertelde dat hij die had meegemaakt met Dirk Impens en Willem Thijssen, andere producenten dus. Blijkbaar vond hij dit te ingewikkeld en verving hij hun namen door die van mij, zoals Laarmans in *Het Algemeen Wereldtijdschrift* de piano's verving door keukenliften. Ik kom er relatief genadig vanaf. Tharsi Vanhuysse, de producent van *Gaston's War*, krijgt zwaardere vergrijpen in de schoenen geschoven. De producent zou hem en Fernand Auwera om de tuin hebben geleid. 'Wat wij niet wisten, was dat Tharsi de oorspronkelijke scenarist, onze ondertussen beruchte Luc Janssen, niet op de hoogte had gebracht van onze samenwerking. Alles werd achter zijn rug gedaan,' aldus De Hert. Moraal: er is aan de verkeerde personen twintig jaar lang subsidie geweigerd. Het meest pittige verwijt over *Lijmen/Het been* betrof de muziek: 'Toen heeft Willem Breuker er zich mee beziggehouden, maar lang heeft dat niet geduurd. Het leek wel hopeloos. Zo hopeloos dat het hele orkest urenlang vruchteloos zat te wachten op een partituur die er uiteindelijk niet kwam. Die mensen zijn zonder een noot te spelen naar huis gegaan. Ruud had achter de schermen zo geknoeid dat er onvoldoende muziek over was om de hele filmtijd te vullen.' De naam van componist Lodewijk de Boer laat hij geheel achterwege, uiteraard vanwege redenen die ik eerder noemde. De Boer werkte ooit samen met Willem Breuker, maar niet bij *Lijmen/Het been*. Daar was het Joan Berkhemer die de arrangementen maakte, en die ook de ingewikkelde partituren schreef voor het Metropole Orkest. De Boer en Berkhemer leverden volgens afspraak vijftig minuten muziek, die met het orkest in twee volle studiodagen werd opgenomen. Er zijn door Berkhemer extra muzikanten ingehuurd, waaronder een accordeonist, en geen enkele muzikant is voortijdig naar huis gegaan. Daarnaast heb ik aan Thijs van Otterloo gevraagd om een nieuw arrangement te schrijven voor Louis Prima's *Sing, sing, sing*, dat eveneens door het Metropole Orkest is uitgevoerd. Precies zoals ik het aan Robbe De Hert had beloofd, is deze muziek gebruikt onder de eindscène met August Borms.

Componist Lodewijk de Boer

Was er dan helemaal niets aan de hand? Waar rook is, is toch vuur? De afwerking liep een half jaar vertraging op, zo wijzen de feiten uit. Wat mij allereerst opviel, was dat dezelfde mensen die tijdens mijn vier jaar lange inspanningen om de film gemaakt te krijgen, en meenden dat dit geen goede zaak was, begonnen te protesteren toen hij iets later in de bioscoop kwam dan aangekondigd. Dit terwijl de film er al jaren eerder had kunnen zijn wanneer zij iets minder dwars hadden gelegen. Een deel van de vertraging werd veroorzaakt door redenen waar Robbe De Hert alleen indirect iets mee te maken had. De opnamen waren enkele tonnen over budget gegaan, meestal door pech en dus buiten de schuld van de regisseur. Daarbij kwam dat er, los van de overschrijdingen, een cashflowprobleem was aan Belgische zijde. Dit risico was voor aanvang bekend maar uit optimisme hadden Michel Houdmont en ik besloten om de opnamen niet uit te stellen. Financieel gezien was uitstellen nog nadeliger geweest. Nadat de tekorten ontstonden heb ik enkele bedragen naar België overgemaakt. Forse bedragen die niet in mijn dekkingsplan zaten, bij elkaar enkele tonnen. Bij een derde verzoek om bij te springen, maakte ik pas op de plaats. Zonder aankondiging liet Houdmont beslag leggen op al mijn tegoeden. Hij verontschuldigde zich bij mij. Het was een noodzakelijke actie ter garantie voor claims in België, zo meende hij, anders kon hij geen kant meer op. De rechter in Nederland stelde hem in het ongelijk. Hij werd veroordeeld om de kosten aan mij te vergoeden, hetgeen ik als een pyrrusoverwinning ervoer, omdat we in hetzelfde schuitje zaten. Houdmont en ik zijn tot een schikking gekomen en spraken af om hierover in het belang van de film niets naar buiten te brengen. Uiteindelijk kwamen zijn financiën weer op orde. Dit type strubbelingen bij coproducties met België is niet uitzonderlijk. In het geval van *Trouble in paradise* ontstond eveneens stagnatie in de cashflow, en bij latere films—niet door De Hert geregisseerd— kwam het eveneens voor, zoals *Blazen tot honderd* en *Suske & Wiske – De duistere diamant*. De problemen waarover de producenten van die films mij vertelden, waren minstens zo groot als wat er zich bij *Lijmen/Het been* afspeelde. Voor De Hert, die gedeeltelijk van het geschil op de hoogte was, was ons stilzwijgen ondraaglijk. Een andere reden voor de uitloop van de afwerking, was dat er een paar maanden langer aan de film is gemonteerd. Vaak wordt er gewerkt met een vastgestelde periode waarbinnen de film klaar moet zijn. Ik vind dit geen goede methode omdat je niet op voorhand kunt weten hoelang een montage duurt. Editor Wim Louwrier werkt heel snel. De hermontage van *Antonia* heeft hij naar eigen zeggen in een weekend verricht. In dit geval deed hij enkele weken over de eerste versie. Die was al meteen goed, maar je zag dat nog niet alle mogelijkheden om de timing te verbeteren, waren benut. Robbe De Hert heeft een langere versie gemonteerd die ik minder goed vond. Vervolgens is er een derde versie gemaakt waarover we allemaal, inclusief De Hert, tevreden waren. Al met al heeft de montage zes maanden geduurd, wat redelijk lang is, maar wat je volgens mij ook aan de film af kunt zien.

“Ik sla nooit.”

Er waren technische problemen. Later met de negatiefmontage – dus nog niet toen het in de Belgische pers werd genoemd – en bij het overspelen van geluid. Volgens sommige medewerkers werd dit veroorzaakt op aanwijzing van Robbe De Hert, als pogingen tot sabotage. Of dit zo is, weet ik niet. Het zou kunnen omdat hij koudwatervrees had, maar in het analoge tijdperk ging er wel vaker iets mis. Bij de Multatuli-verfilming *Max Havelaar* werd het gesneden negatief bij toeval door geluidsman Kees Linthorst in een vuilcontainer gevonden. Het scheelde maar een haar of die film was nog voor de première voorgoed verloren gegaan. En zo zijn er bij meer producties kleine en grote rampen geweest waarbij de regisseur en de producent geen ruzie hadden. Nadat Robbe De Hert akkoord was met de montage heb ik een ‘scratchmix’ gemaakt van het geluid, om de film aan de jury van het Nederlands Film Festival voor te kunnen leggen. Directeur Michiel Berkel vond de film zo goed, dat hij aanbood om hem al op digibeta aan de jury en de pers te vertonen. Later zou de film op 35mm de

slotfilm van dat jaar worden. Robbe De Hert had tot dat moment zelf geen hoge verwachtingen van de film en schrok toen hij hoorde dat de jury in Utrecht de film wilde nomineren voor twee Gouden Kalveren. Dit was niet eerder in zo'n vroeg stadium gebeurd, dankzij de bemoeienis van Berkel. Eén voor Willeke van Ammelrooy als Beste Actrice, en één nominatie voor mij voor Beste Film. Ik vroeg of de nominatie op naam van mij en Houdmont kon worden gezet. Hier kon je een vraagteken bij plaatsen omdat hij een Belg was, en het reglement voorschreef dat de ontvanger van Nederlandse nationaliteit moest zijn. Voor Robbe De Hert was de situatie sneu. Nu bleek dat de film onverwacht waardering oogstte, werden Michel Houdmont en ik in het zonnetje gezet terwijl hij als de belangrijkste man buiten boord viel. Wat vooral wrevel bij De Hert opwekte, was de nonsens over nationaliteiten. In de categorie regisseurs was ook Jean van de Velde genomineerd voor *Lek*, die volgens hem ook een Belg was. Dit mocht dus niet, waarop De Hert er bij mij op aandrong dat ik protest zou aantekenen bij de organisatie. Het sloeg nergens op dat hij geen nominatie mocht krijgen als regisseur en een andere Belg wel. Ik dacht dat de regel niet gold omdat Van de Velde al lang in Nederland woonde, maar volgens mensen die het weten konden, had De Hert gelijk. De kalveren van Van de Velde waren illegaal en eigenlijk moest hij die inleveren, zo werd mij verteld. Desondanks was het uiteraard veel te flauw om hier een punt van te maken. De twee nominaties waren prachtig. Hoewel ik De Hert ook een kalf had gegund en dit voor de film beter zou zijn geweest.

Deze kwestie speelde nog voordat de 35mm-versie met geluidsmix voor de bioscoop moest worden gemaakt. Het was een zeer uitzonderlijke situatie, gecoacht door directeur Michiel Berkel, waardoor de nominaties al bekend waren en de jury de voorlopige versie op video had gezien, terwijl de film nog niet helemaal klaar was. De geluidsmix moest nog plaatsvinden. Robbe De Hert en ik hadden tot dan toe nergens een meningsverschil over. Toen hij naar Amsterdam kwam voor de eindmix hadden we elkaar lange tijd niet gezien, en stond ik op het punt naar New York te vertrekken waar ik uitgenodigd was voor een seminar van The Actors Studio. Ik zou niet bij de mixage aanwezig zijn en voor het vertrek nog een laatste bespreking voeren met De Hert. Er bestond bij aanvang al wrevel. Bij hem over de kalveren, bij mij over zijn uitlatingen in de Vlaamse kranten. Ik had artwork klaarliggen voor het affiche dat ontworpen zou worden door Piet Schreuders. Eerder had ik De Hert in de korte tekenfilm *Harry Rents a Room* de stem in laten spreken van de terroriserende huisbaas, en het geschilderde affiche van Hisko Hulsing voor die film vond ik zo mooi, dat ik hem vroeg dit ook voor *Lijmen/Het been* te doen. De Hert vond het

Affiche van *Lijmen/Het been* met artwork van Hisko Hulsing en ontwerp door Piet Schreuders

schilderij maar niks. 'Een HBO-affiche,' zei hij misprijzend. Ik zei dat het geschilderd was in de traditie van Robert McGinnis, en vroeg welke HBO-film hij in vredesnaam bedoelde. '*High Road To China*,' zei De Hert. Maar dat was helemaal geen HBO-film. Ik sprak hem daarna aan op de

publicatie in *De gazet van Antwerpen*, waarin hij verkeerd zou zijn geciteerd. Volgens Auwera, zei ik, heb je tegen hem exact hetzelfde verteld. 'Ge verstaat er helemaal niks van,' aldus De Hert. 'De Ferre zat naast me bij dat interview.' Vervolgens uitte hij zijn onvrede over de kalveren, en hoe de organisatoren in Utrecht 'zich als runderen gedroegen, door een Belgische regisseur te diskwalificeren.' Een grote schande was het, en ik was geen knip voor de neus waard dat ik dit liet gebeuren. Om zijn betoog kracht bij te zetten hief hij de kruk omhoog waarop hij leunde, en zwiepte die enkele keren vlak langs mijn gezicht. In een interview met Harry Hosman in *de Volkskrant* heeft De Hert gezegd: 'Ik vind het leuk mensen in het café uit te dagen die ik niet aankan. Ik sla nooit, ik krijg slaag.' Op dat moment had ik die uitspraak nog niet gelezen, maar het gemep met zijn kruk maakte duidelijk dat ik van doen had met een straatvechtertje. Ik rukte de kruk uit zijn handen, en hiervan schrok De Hert dermate, dat hij een heenkomen zocht en wegkroop onder een mengtafel waar hij niet meer onder vandaan wilde komen. Omdat er buiten een chauffeur op mij stond te wachten moest ik hem achterlaten zonder gedag te zeggen. Het voorval duurde bij elkaar hooguit tien minuten.

Te letterlijk

'Met bodyguards naar de première van je eigen film gaan omdat je je bedreigd voelt. […] De Belgische filmmaker Robbe De Hert liet zich eind september op het Nederlands Filmfestival escorteren door twee stevige heren, omdat hij bang was om door Ruud den Drijver, de producent van de film, in elkaar te worden geslagen,' schreef een krant. Bij terugkomst uit New York lag er inderdaad een fax klaar waarin De Hert eiste dat hij voortaan alleen nog in aanwezigheid van beveiligers met mij zou spreken, 'op kosten van de productie'. Hij was aan de luxe gewend om met bodyguards naar een première te gaan als toyboy van de Belgische prins (zie vorige aflevering). In dit geval ging het niet om professionele beveiligers maar om twee 'Jerommekes' die als Antwerpse nachtclubportiers werkzaam waren. Twee fans van 'de Robbe' die zich met oprechte bezorgdheid over hem ontfermden. Bij binnenkomst werd ik vorsend aangekeken en zag ik het wantrouwen op hun gezichten wegebben. Ik bood ze iets te drinken aan, hetgeen de ene bodyguard afsloeg omdat hij nog moest rijden en de andere vergezelde me naar de bar, uiteraard veiligheidshalve, waar hij dankbaar een whisky-cola aannam. De Hert vond het geen verbetering. Al bij de eerste keer dat hij zijn kruk in mijn richting zwaaide trok de andere Jerommeke die uit zijn handen. Tijdens de talkshow vroeg NPO-journaliste Mieke van der Weij goed door. 'Het is een klassieker van de Vlaamse literatuur,' begon ze, waarop De Hert corrigeerde: 'Nee, het is een klassieker van de Vlaamse literatuur voor de Nederlanders. Wij vinden het helemaal geen leuk boek.' Recht op de man af vroeg ze hem: 'Waarom heb je het boek dan willen verfilmen?' De Hert: 'Voor het geld.'

Eén van de laatste obstakels was de oplevering van *Lijmen/Het been* aan het Nederlands Filmfonds. 'Mede naar aanleiding van het gesprek dat door u en Robbe de Hert is gevoerd met de Adviescommissie, zijn wij tot de conclusie gekomen dat dit scenario een goede verfilming van het werk van Elsschot zou kunnen opleveren,' luidde de motivatie om de subsidie toe te kennen. Maar van dat gesprek waren geen notulen gemaakt, laat staan dat duidelijk was waarom het een goede film kon opleveren. Eerdere adviezen bevatten daarnaast klinkklare nonsens. Er was geen referentie op grond waarvan bij oplevering kon worden vastgesteld of het scenario juist was verfilmd. Om dit euvel te omzeilen had Barbara Stroink een kersvers afgestudeerde dramaturge uitgenodigd, die de film zou vergelijken met de roman van Willem Elsschot. De wetenschapster had een vel vol met aantekeningen, die er meestal op neerkwamen dat er volgens haar veel te sterk was afgeweken van het boek. Dit vond ik amusant, omdat in het advies over mijn eerdere scenario stond dat het te letterlijk het boek volgde. Terwijl de dramaturge volhield dat er tussen 'te letterlijk het boek' en 'te ver afgeweken van het boek' nog wel enige nuance lag, en mijn reactie daarom overdreven bot was, zocht Stroink de

Ruud den Drijver en Willeke van Ammelrooy met het Gouden Kalf voor *Lijmen/Het been.*
Foto Marco Bakker

oude adviesteksten op. Met het schaamrood op de kaken las ze hardop voor: 'Het scenario zou meer moeten afwijken van het boek.' Ik had exact geleverd wat er door het Filmfonds gevraagd was. 'Het staat er inderdaad,' concludeerde Stroink. 'En het is een mooie film geworden.' Hier sloot de wetenschapster zich bij aan. 'Inderdaad, het wijkt hier en daar sterk af van het boek, maar het is een mooie film geworden.' Zo kwam het toch nog goed. Waarbij niet vergeten mag worden dat het Filmfonds meteen enthousiast was over mijn eerste versie van het scenario, en daarmee het startsein voor het project had gegeven.

Bij de prijsuitreiking in Utrecht kreeg Willeke van Ammelrooy zoals verwacht het Gouden Kalf voor haar rol en werd mijn nominatie helaas niet verzilverd. In België volgden nominaties voor de Joseph Plateauprijs voor het scenario, de film, en de regie. Van de kring van Belgische filmjournalisten kreeg *Lijmen/Het been* de André Cavensprijs voor de Beste Film van het Jaar. Ik kwam de voorzitter van de Waalse critici, Stephan Streker, tegen in Israël. Hij vertelde dat het voor het eerst in hun geschiedenis was dat een Nederlandstalige film de prijs kreeg toegekend door de Franstalige journalisten. Het was een unaniem besluit geweest. Uiteindelijk zou *Lijmen/Het been* ruim honderdduizend bioscoopbezoekers trekken, hetgeen lager is dan De Herts debuut *De Witte van Zichem*, maar een fatsoenlijk resultaat mag worden genoemd voor een literatuurverfilming die als 'moeilijk' wordt beschouwd.

Het werk van Willem Elsschot blijft deel uitmaken van de Nederlandse literatuurlijsten. In 2002 koos de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde *Lijmen* op de elfde plaats, en Elsschot werd verkozen tot de belangrijkste Belgische schrijver.

De laatste jaren waren Robbe De Hert en ik weer 'on speaking terms' en ik heb medewerking verleend aan zijn tribute tijdens het filmfestival in Blankenberge. Nooit heb ik mezelf de vraag gesteld of het achteraf niet beter was geweest om een andere regisseur te kiezen. Ik geloof niet dat het tot een beter resultaat zou hebben geleid. Er werd een film tot stand gebracht die nog steeds opvalt in de Belgische en Nederlandse filmgeschiedenis. *Lijmen/Het been* behoort tot de weinige bioscoopfilms waarin beide taalgebieden, vertegenwoordigd in het Nederlands, Vlaams en Waals, symbiotisch zijn verenigd. Vooral dit laatste is de grote verdienste van regisseur Robbe De Hert.

—Ruud den Drijver

BEVAN AMBROSE

wherever he may be

door
Thomas Leeflang

Bevan Ambrose met Thomas Leeflang voor studio Irene in Bussum (dec.1962)

IN DE huidige televisiebranche is het een voortdurend va-et-vien. Dat is vooral onder anonieme medewerkers het geval, regisseurs, cameramensen, schakeltechnici, editors, belichters, enzovoorts. Degenen met naamsbekendheid, de performers, de 'sterren' ze blijken meestal honkvast en ontwikkelen zich het liefst tot een niet te missen A-merk. Aan hen die voor deze groep bevoorrechten op de achtergrond onmisbaar werk verrichten, wordt zelden of nooit aandacht geschonken. Dat blijkt altijd al zo te zijn geweest.

In gedachten is het december 1962. De locatie: *'t Brinkje* in Bussum, nationaal bekend als 'het televisiecafé van ome Kees Duller' om de hoek van studio Vitus. Aan een tafeltje bij het raam zit de dertigjarige Bevan Amrose, een Engelsman uit Henley-on-Thames in het graafschap Oxfordshire die drie jaar eerder bij de tv-tak van de NCRV in dienst is getreden als regisseur en multifunctioneel inzetbare kracht. Van HCK-regie tot het filmen op 16mm van een 'inlasje' ten behoeve van een programma.
In die tijd is zijn formele aanspreektitel 'mister Ambrose' al snel zoals te onzent te doen gebruikelijk het amicale 'Hi Bev' geworden en groeide hij uit tot een gewaardeerd collega en hooggeprezen vakman. En als Brit pur sang is hij dik bevriend met het huishondje Teddy van 't Brinkje dat steevast gezellig onder zijn stoel komt liggen als die vriendelijke Engelse meneer aanwezig is.
Ambrose studeerde cum laude af aan het *British Film Institute* in het vak Filmmontage; hij was eindredacteur van het destijds toonaangevende blad *Cine World*; hij maakte voor de *Film Section* van *The Central Agricultural Council* documentaires die hem naar Hong Kong, Singapore, Columbia en Calcutta voerden. In zijn cv staan verder onder meer drie van zijn in Engeland bekroonde korte tv-films: *Holland in a nutshell*, *Interrupted Journey* en *Gamba Malacca*, diverse reclamespots en 'interludes' voor de BBC. Hoe is Bevan Ambrose bij de NCRV terechtgekomen? Eigenlijk door toedoen van zijn vrouw, 'the lady of the house' Jopie, toen zij samen in Engeland woonden. Al is het bijna zestig jaar geleden, ondergetekende weet het zich nog te herinneren wat hij me er over vertelde. Luister even mee. Bevan: 'Familie van mijn vrouw stuurde me vijf radio- en televisiegidsen, een van elke omroep. Daar heb ik dagenlang in zitten bladeren, ik snapte helemaal niks van dat Hollandse zuilensysteem. Nog steeds heb ik er moeite mee. Omdat ik de NCRV-gids overzichtelijk vond, solliciteerde ik bij de NCRV omdat we in Nederland wilden gaan wonen. Je ziet, dat is gelukt. We wonen in Hilversum, ik heb een brommer en het hier werken bevalt me goed.'

Als uitstekend geschoold Brits film- en televisievakman werd aan het oordeel van een man van zijn statuur over wat de Nederlandse tv zoals te bieden had in 't Gooi vanzelfsprekend grote waarde gehecht.

Ambrose filmt een ‘interlude’ (december 1962).

Behalve dat collega’s van alle omroepen vaak bij hem langs gingen om hem om advies te vragen, sprak hij in bovengenoemd trefpunt ’t Brinkje als het zo uitkwam ruimhartig zijn waardering uit voor het werk van z’n Hollandse beroepsgenoten. Over Leen Timp bijvoorbeeld. ‘Hoogst verdienstelijk. Wat Leen Timp samen met Pierre Jansen doet is van hoge klasse. *Kunstgrepen* is een perfect programma. Net als *Kijk op Kunst* van Joost Tholens, echt subliem. Heel verzorgd, elk shot verraad Tholens’ BBC-opleiding. Er worden ook bewonderenswaardige documentaires gemaakt door bijvoorbeeld Kees van Langeraad, Fred Hagenaar en Dick van Bommel. *Het besluit* en *Balans van een gezin* zijn films die het verdienen om na één keer via tv uitgezonden te zijn geweest meerdere keren te worden vertoond in het land. Van Langeraad, Hagenaar en Van Bommel zijn in wezen echt cineasten, wat ze aan *live* televisie laten zien, is minder interessant.’

Een authentieke man, Bevan Ambrose. Hij deed z’n filmwerk ten behoeve van televisie met een accuratesse en een gemak van iemand die slechts minder dan de helft van z’n intelligentie gebruikte. Bijna obsessief was hij tien tot twaalf uur per dag in de weer, aan delegeren had hij een hekel, hij ruïneerde er uiteindelijk zijn huwelijk mee. Voor al de zesentwintig delen omvattende Britse tv-serie *V for Victory* over de memoires van Sir Winston Churchill stelde Bevan Ambrose om maar iets te noemen nieuwe ‘sound tracks’ samen. Aan het originele ‘optische’ geluid van de op 16mm film aangeleverde serie kon volgens Ambrose nog wel iets worden verbeterd. Negen maanden werkte hij in het Technisch Filmcentrum van de NTS *De Ambachtschool* in Bussum aan geheel nieuwe muziek- en effectbanden en stelde qua beeld en geluid een stuwende *leader* samen uit archiefmateriaal ondersteund door een pakkende *tune* overgenomen van een Britse grammofoonplaat. Tegelijkertijd introduceerde hij binnen de Nederlandse tv korte pauzefilms naar voorbeeld van de ‘interludes’ die hij maakte voor de BBC. Allemaal in z’n eentje.

Ineens was de nijvere Bevan Ambrose verdwenen, het moet ergens in de jaren zeventig zijn geweest. In m’n documentatie is die exacte periode niet terug te vinden. Aanvankelijk viel het niet meteen op in de immer drukbevolkte *Ambachtschool* in Bussum waar al de zendgemachtigden hun toen nog op 16mm-film gedraaide documentaires, interviews, *telerecordings* en wat al niet meer samenstelde in ruim twintig montagekamers op even zovele Steenbeck montagetafels. Allemaal in zwart/wit, de kleur van vroeger.

Of hem ontslag was aangezegd door de NCRV of dat hij zelf naar de UK wilde terugkeren, helemaal duidelijk is het nooit geworden.

Het laatste teken van leven van hem lag op een gegeven moment op mijn deurmat: Bevan Ambrose had een boek in m’n brievenbus geschoven met op de titelpagina slechts zijn ‘Nederlandse’ voornaam: Bev. Titel van het boek: *The Liveliest Art – a history of the movies.* Het was zijn stukgelezen exemplaar. En dat terwijl we elkaar slechts oppervlakkig hebben gekend: hij NCRV-man, ik NTS-filmtechnicus. Ik noteer dit niet zonder bewogenheid.

—Thomas Leeflang

De volgende Cinematic Celebreties
zijn toegetreden tot het Pantheon der Zevende Kunst:

IN MEMORIAM

13 november
PHILIP VOSS (84)

Brits toneel, film en tv-acteur was oa te zien in de *Doctor Who*-series, *Octopussy, Frankenstein & the Monster From Hell, Lord of the Rings*

15 november
SOUMITRA CHATTERJEE (85)

Indiaas acteur, werkte met regisseur Satyajit Ray in 14 films.

18 november
MARGUERITE RAY (89)

Amerikaans actrice bekend van tv-soaps en cinema. Oa in: *The Young & the Restless, Sanford & Son. Cheech & Chong, Next Movie*

18 november
MICHEL ROBIN (90)

Frans acteur, oude rot in het filmvak met bijrollen in 60 films. Was oa te zien in *Les Fabuleux Destin d'Amelie*

KARL DALL (97)

Duits acteur, 'The Man with the Hanging Eye'. Speelde oa in de eerste *Winnetou*-verfilming met Lex Barker

23 november
ABBY DALTON (88)

Amerikaans actrice had een mooie line-up aan B-pictures op haar naam: *Viking Women, Rock All night, Girl on the Loose*. Later gastrollen in tv-westerns als: *Rawhide, Maverick* en *Have Gun Will Travel.*

26 november
DARIA NICOLODI (70)

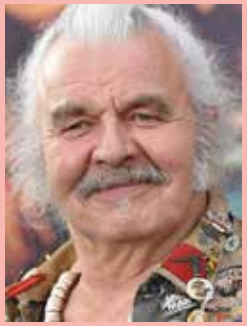
Italiaans actrice en scenariste. Ze was niet alleen een markante verschijning binnen de door mannen gedomineerde Italiaanse genre-cinema, maar was ook de muze en geliefde van de grootmeester van de Giallo: Dario Argento.
Films: (als Scream Queen) *Profondo Rosso, Inferno, Tenebrae, Phenomena/ Opera*

28 november
DAVID PROWSE (85)

Brits acteur en body-builder Deze reus van 1.98 was de man in het zwarte costuum van Darth Vader en verscheen in talloze genre-films waaronder diverse *Frankenstein*-versies, *The People that Time Forgot, The Hitchikers Guide to the Galaxy. Jabberwocky.*

30 november
BETTY (ANN) BOBBIT (81)

Amerikaans, Australisch actrice voor het stevige werk: *Prisoner* (tv) en *Crocodile Dundee (*film).



1 december
HUGH KEAYS-BYRNE (73)

Brits-Australisch acteur en regisseur.
Vooral bekend van zijn schurkenrollen. Toe Cutter in *Mad Max* en Immortal Joe in *Mad Max: Fury Road*

IN MEMORIAM

2 december
WARREN BERLINGER (83)

Amerikaans film en tv-acteur. Was oa te zien in *Cannonbal Run, The Long goodbye*

3 december
JUTTA LAMPE (83)

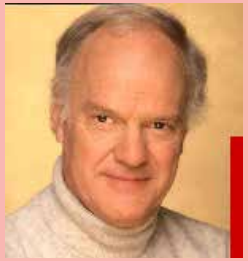
Duitse toneel- en filmactrice. Bekendste films: *Sommergäste (*1976} onder regie van haar man Peter Stein en *Die Bleierne Zeit* (1981).

4 december
FRANCOIS LETTERIER (91)

Frans cineast, acteur en scenarioschrijver.
Meest bekend als de hoofdrolspeler in Robert Bressons *Een ter dood veroordeelde ontsnapt* uit 1956

4 december
PAMELA TIFFIN (78)

Amerikaans actrice, sexy starlet met bijzondere films op haar conto, waaronder *One Two Three van Billy Wilder* (1961), *The Pleasure seekers* (1964) en *Harper* (1966).



5 december
DOLF DE VRIES (83)

Nederlands acteur en auteur van succesvolle reisboeken. Speelde oa in een aantal films van Paul Verhoeven: *Turks Fruit, Soldaat van Oranje, De Vierde Man* en Zwartboek

11 december
KIM KI-DUK (59)

Zuid-Koreaans filmregisseur en scenarist van tegendraadse arthouse-films zoals *Bin-Jip* (2004)

7 december
URSUL DE GEER (74)

Nederlands acteur, regisseur en tv-maker. Duikt op in *Spetters* (1980), *De Vierde Man* {1983}, Moord in Extase (1984).

7 december
RUPERT WEBSTER (65)

Brits acteur en gitarist, speelde als jongen in *If* (1968) van Lindsay Anderson

10 december
TOM LISTER JR. (62)

Amerikaans acteur en worstelaar. Heavy black character acteur verscheen oa in *The Fifth Element* (1997) en *The Dark Night* (2008).

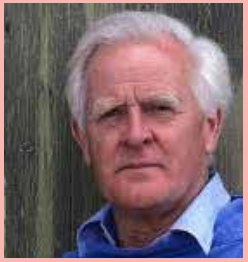
10 december
BARBARA WINDSOR (83)

Brits actrice bekend van haar rollen in de *CarryOn* film-serie en in de tv-soap *Eastenders*.

12 december
ANN REÍNKING (71)

Broadway-choreografe en musical ster. Werkte nauw samen met Bob Fosse. Speelde oa in *Chicago* en *All That Jazz*.

IN MEMORIAM



12 december
JOHN LE CARRE (89

Befaamd Brits auteur van indringende spionage-romans waarvan een groot deel werd verfilmd, niet zelden met bemoeienis van de kritische scribent zelf.
Tien boekverfilmingen en zes series waren het gevolg van zijn zeer productieve leven als kronikeur van een beklemmend en bureaucratisch universum, bevolkt door tragische antihelden opererend in de schemerzone van de contraspionage.
Le Carre (pseudoniem van David Cornwall) had de koude oorlog als medewerker van M15 en M16 van binnenuit bekeken.
Zijn werk is het perfecte antiserum tegen het al te romantische geheim agenten-metier van Ian Fleming en zijn geesteskind James Bond.
Bekendste verfilmingen: *The Spy who came in from the Cold* (1965), *Tinker Tailor Soldier Spy* (1979) met Gary Oldman en de *Smiley*-serie met Alec Guiness.

17 december
JEREMY BULLOCK (75)

Brits acteur, vertolkte het character Boba Fett in de *Star Wars*-films *The Empire Strikes Back* en *Return of the Jedi.*
Had een lange aanloop naar deze galactische gastrollen vanaf zijn bijdrage aan *Summer Holiday* (1963)

18 december
PETER LAMONT (91)

Britse art-director, designer en script-editor.
Deed 18 James Bond-films. Begon als assistent voor Ken Adams.
Won een Oscar voor *Titanic* met Michael Ford.

19 december
DAVID GILER (77)

Scriptschrijver van oa *The Parallax View* (1974) en producer van de *Alien*-films.
Werkte nauw samen met regisseur Walter Hill.

19 december
ROSALIND KNIGHT (87)

Britse theater-, film- en tv-comedienne.
Verscheen oa. in *Carry On Nurse, Carry on Teacher* en *Blue Murder at The Saint Trinians.*

20 december
JACKY MOREL (88)

Vlaams tv-acteur, bekend van *Wij Heren van Zichem, Kapitein Zeppos* en *De Collega's.*

22 december
CLAUDE BRASSEUR (84)

Franse theater-, tv- en filmacteur met meer dan 90 films op zijn palmares.
Was in zijn jonge jaren ook autocoureur en bobsleepiloot.
Zoon van acteur Pierre Brasseur. Won twee keer een César (de Franse Oscar). Werkte oa met: Renoir, Truffaut, Godard, Sautet, Costa Gravas, Philippe Labro, Claude Zidi, Jose Giovanni en Claude Berri.