

## There's no budget like no budget

### Streven naar onafhankelijkheid

Er is in Nederland structureel te weinig geld voor speelfilms. Eigenzinnige filmmakers als Pim de la Parra, Eddy Terstall en Theo van Gogh kozen daarom voor low of zelfs no budget producties. Hun streven naar onafhankelijkheid en hun verzet tegen het subsidiesysteem inspireerden hen tot bijzondere films.

Een filmmaker denkt liever niet aan geld. Dat heeft hij gemeen met andere kunstenaars. Hij richt bij voorkeur al zijn aandacht en energie op de onderliggende betekenis van zijn verhaal, de symboliek van zijn beeldtaal en de diepere intenties van zijn personages.

Een filmmaker denkt ook liever niet aan die vermaledijde subsidieaanvraag. Het is zijn eer te na om als een bedelaar zijn hand op te houden bij een of ander Filmfonds, waar traag opererende adviescommissies, niet zelden bemand door nukkige collega's, een subjectief oordeel vellen over zijn voorstel.

Maar het laatste waar een filmmaker aan wil denken, zijn bemoeizuchtige producenten en tirannieke omroepbazen. Deze mensen gaan over het geld en menen alleen daarom dat ze ook een stevige vinger in de artistieke pap mogen hebben, tot aan de eindmontage toe.

Zonder producent of omroep kun je in Nederland geen subsidie aanvragen, en zonder de bijdrage van de filmfondsen is er niet voldoende geld voor het maken van een film. Het is deze wurgende, de creativiteit ondermijnende logica die veel speelfilmregisseurs al aanzette tot een anarchistische aanpak: de low budget film.

Dat betekent echter: geen dure sets of stunts, geen historische kostuums of kostbare *special effects*, maar bovendien: geen honoraria voor cast en crew. Filmmakers bewijzen keer op keer dat het kan, en maken met minimale middelen films die artistiek gezien, en soms zelfs ook commercieel, de veel duurdere producties aftroeven. De relatie tussen de hoogte van het budget en de artistieke kwaliteit is nu eenmaal bij geen enkele kunstdiscipline zo ondoordringelijk als bij film.

**Beleende juwelen** Wanneer er één filmmaker is die als de verpersoonlijking van de Nederlandse low budget traditie kan gelden, dan is het Pim de la Parra (1940). Geld of geen geld: De la Parra maakte films. Zijn stijl als producent was vanaf zijn allereerste schreden in het filmvak op z'n zachtst gezegd ongewoon en omstreden. **Megalopolis I** (1963), zijn eerste korte film, financierde hij door de juwelen van zijn kersverse echtgenote Lies te belenen. Terugkopen kon hij ze waarschijnlijk niet, want zijn debuut maakte geen winst, verre van dat. Het paar scheidde overigens pas in 1980.

Zonder producent of omroep kun je in Nederland geen subsidie aanvragen, en zonder de bijdrage van de filmfondsen is er niet voldoende geld voor het maken van een film

De la Parra was een filmgek (een door hemzelf geïntroduceerde term) die het liefst zo snel en zo goedkoop mogelijk films wenste te maken. Elke filmmaker moet per jaar minstens één speelfilm kunnen maken, wil hij zich gelukkig voelen, zo was zijn vaste overtuiging. In de periode 1965-1978, toen hij samen met Wim Verstappen het productiebedrijf Scorpio runde, lukte dat aardig. Het 'dynamische duo', bekend als Pim en Wim, maakte in die roemrijke jaren vijftien lange speelfilms en ongeveer twintig korte films, waarbij ze om en om regie en productie voor hun rekening namen. Soms hadden ze geld, heel veel geld zelfs, zoals na de miljoenenklapper met **Blue movie** (1971), maar vaak was het sappelen geblazen, zoals in 1966 bij hun eerste lange speelfilm **De minder gelukkige terugkeer van Jozef Katús naar het land van Rembrandt**. Dit is nog steeds de langste titel in de Nederlandse filmgeschiedenis en waarschijnlijk ook de goedkoopste Nederlandse speelfilm ooit gemaakt.

Zevenduizend gulden beweerden ze zelf in de media, al komt een begroting in De la Parra's archief in het Filmmuseum tot een bedrag van 23 duizend gulden. Hun creativiteit werd niet alleen in de films gestopt, maar ook in de boekhouding.

**De minder gelukkige terugkeer...** is een onvervalste Nederlandse low budget film, gemaakt in een tijd dat het gemiddelde filmbudget zo rond driehonderdduizend gulden lag. De film werd in zwart-wit gedraaid op de onbelichte restrollen van een vorige productie. De meeste acteurs waren collega-filmers die voor nop meededen, en er werd al over straat lopend gefilmd, met ter plekke verzonnen dialogen en voorbijgangers die als in een documentaire verbaasd opkijken. Binnen een paar weken opgenomen, gemonteerd en uitgebracht was de film het schoolvoorbeeld van wat De la Parra altijd voor ogen zou blijven staan. Film maken hoefde helemaal geen dure, moeizame en tijdrovende bezigheid te zijn. Het moest net zoiets doodnormaals zijn als het schrijven van een boek.

Na een aantal flops en intermenselijke tegenslagen ging het roemruchte Scorpio in 1978 failliet. De wegen van Pim en Wim scheidden zich en ze zouden nooit meer samenwerken aan een film.

**Eenmanguerrilla** Oude tijden herleefden kortstondig toen De la Parra eind jaren tachtig, na lange jaren van afwezigheid, met hernieuwde energie 'een eenmanguerrilla tegen het Nederlandse filmestablishment' (Ippel 1991) startte. Hij mobiliseerde met flair en overtuigingskracht een hele generatie jonge filmmakers, die door de toen heersende malaise in de Nederlandse filmwereld nergens aan de bak kwam. Georganiseerd in coöperatieve verenigingen, luisterend naar bij iedere film wisselende, exotische namen als Fly By Night Films en Weak Yogi Productions, produceerden zij aan de lopende band zogeheten no budget **minimal movies**. Tussen 1988 en 1994 ontstonden op die manier weer vijftien – tamelijk obscure – films, met nu alweer vergeten titels als **Het phoenix mysterie** en **Van Gogh's ear**. De voornaamste kenmerken van een **minimal movie** waren, kort samengevat: geen honoraria voor cast en crew, geen uitgewerkt scenario, wel veel improvisatie maar weer zo min mogelijk opname- en montagedagen. De financiering kwam standaard pas achteraf

De la Parra startte eind jaren tachtig, na lange jaren van afwezigheid, met hernieuwde energie een eenmanguerrilla tegen het Nederlandse filmestablishment

tot stand. Het levensmotto van De la Parra in die jaren: **‘There’s no budget like “no budget”**’.

Kwalitatief hoogstaand was het allemaal niet, afgezien misschien van de twee films **How to survive a broken heart** en **The best thing in life** van De la Parra’s protégé Paul Ruven. De kortstondig opvlammende **minimal movie**-beweging werkte wel als een katalyserende kweekvijver, waar talenten als Erik de Bruyn en Alejandro Agresti goed in konden gedijen en later in hun carrière de vruchten van plukten.

De la Parra zelf hield er in 1994 definitief mee op, na de zoveelste mislukte poging om de financiering van weer een nieuw initiatief – een eigen filmwerkplaats in Rotterdam – rond te krijgen.

Uit het **director’s statement** dat hij in 1994 op verzoek van het Rotterdamse Filmfestival schreef, spreekt een door het Nederlandse productieklimaat en subsidiesysteem gebroken man. Hij eindigt deze als afscheidsbrief opgeschreven tekst met een pathetische oproep: ‘Met een beetje pijn, maar zonder verdriet, draag ik het fakkeltje dat ik hielp branden over aan alle dappere geesten in filmland Nederland.’

Zijn tegendraadse werkwijze en bevlogen idealisme werden in de jaren negentig inderdaad opgepikt. Regisseurs als Eddy Terstall (**Hufters en Hofdames**), Theo van Gogh (**o6**) en Robert Jan Westdijk (**Zusje**) kozen, zelfs met meer succes dan hun excentrieke voorganger, voor een **minimal movie**-achtige benadering. Er was opeens sprake van een hausse aan low budget films, die artistiek gezien tot de verbeelding spraken en op festivals in binnen- en buitenland de Nederlandse film weer een goed aanzien gaven. ‘Low budget wordt big business’ kopte **HP/De Tijd** in 1996 niet zonder ironie, niet wetende dat slechts luttele jaren later film in Nederland écht **big business** zou worden.

**Provomentaliteit** Pim de la Parra en Wim Verstappen waren kinderen van de provotijd. Op een voor die tijd gepaste wijze zorgden deze twee overmoedige, publiciteitsgeile brancieschoppers voor rumoer in het gezapige Nederlandse filmwereldje. Ze troffen midden jaren zestig een filmklimaat aan dat zo zieltoegend en oubollig was, dat alleen al het maken van een speelfilm revolutionair was. Zo’n vijftien jaar lang laptten Pim en Wim vervolgens op ludieke wijze alle geldende filmwetten aan hun laars en namen ze een loopje met de voltallige Nederlandse filmelite. Hun voorbeeld was zogenaamd de **Nouvelle vague**-stijl van Godard en Truffaut, maar ook daar gaven ze hun eigen draai aan.

Hun eerste provocatieve daad was de oprichting van het filmbiad **Skoop**, waarin ze met vileine betogen het falen van de oude garde filmjournalisten aan de kaak stelden. ‘De kritiek is ziek’ klonk het uitdagend in het allereerste, tien pagina’s lange stuk van de hand van collega Nicolai van der Heyde.

Tegenstribbelende ambtenaren werden door Pim en Wim desnoods **en plein public** belachelijk gemaakt. Het telefoongesprek waarin de dienstdoende ambtenaar van het ministerie van CRM op al te omslachtige wijze een subsidieaanvraag afwees, werd heimelijk opgenomen en vertoond als voorfilmpje in het bijzijn van de betreffende, totaal verblufte, overheidsdienaar.

Met de voor die tijd tekenende tegendraadsheid typte De la Parra jarenlang boven elke brief die hij verstuurde de slagzin: ‘196. wordt een belangrijk filmjaar voor

Vijftien jaar lang laptten Pim en Wim op ludieke wijze alle geldende filmwetten aan hun laars en namen een loopje met de voltallige Nederlandse filmelite

Nederland’, waarbij hij het cijfer achter de zes elk jaar met pen invulde.

De la Parra was de snel pratende, overactieve en enthousiasmerende ritselaar die, geboren en getogen in Suriname, zijn afkeer voor de Nederlandse regel- en bedilzucht niet onder stoelen of banken stak. Verstappen was de meer introverte intellectueel die in vlammende volzinnen zijn gelijk haalde, bijvoorbeeld toen **Blue Movie** aanvankelijk als pornografisch door de Filmkeuring werd afgewezen. Legendarisch is de wijze waarop hij Vestdijks essay **De toekomst der religie** ‘interpreteerde’ en aantoonde dat seks, net als religie, een uitdrukking is van ‘diepliggende menselijke behoeften’.

Achteraf gezien ging het Pim en Wim meer om de kwantiteit dan om de kwaliteit. De la Parra proclameerde in die tijd steevast: ‘Het maakt niet uit wat je filmt en hoe je filmt, als je maar filmt. Beter tien slechte films dan een film niet gemaakt.’ (Beerekamp 1985) Wie ze nu terugziet, verbaast zich erover hoe ongelooflijk slecht ze waren.

Ook Verstappen moest het jaren later toegeven: ‘Wat wij op gang hebben gebracht voor de Nederlandse film, is belangrijker geweest dan de producten die we afleverden.’ (Hellmann 1985)

**Imagoprobleem** Het tijdperk van de **minimal movie**-beweging en de low budget filmmakers uit de jaren negentig was in veel opzichten een totaal ander dan dat waarin hun provocerende godfathers van zich deden spreken.

Er was echter één pregnante overeenkomst: de Nederlandse film bevond zich in een crisistoestand. Het absolute dieptepunt werd bereikt in 1995, toen slechts zeventien miljoen bioscoopkaartjes verkocht werden. Dat betekende dat de Nederlander gemiddeld een keer per jaar naar de film ging, een laagterecord in Europa. Nog schrijnender was de belangstelling voor producties van vaderlandse bodem. Het marktaandeel van Nederlandse speelfilms bedroeg in 1994 amper vier procent, waarvan het merendeel slechts twee Nederlandse films de moeite waard vond: **Filmpje** (met komiek Paul de Leeuw) en **Flodder 3** (met seksidool Tatjana Simic).

De Nederlandse film kampte in die jaren met een gênant imagoprobleem, en de Nederlandse overheid liet het vooralsnog danig afweten. Voor jonge, getalenteerde filmmakers die niet werkeloos wilden toekijken, was er maar één uitvlucht: de low budget tactiek. En de regisseur die midden jaren negentig het meest in de geest van De la Parra filmde, is zonder meer Eddy Terstall. Ook hij gaf te kennen, net als De la Parra, dat hij gewoon één keer per jaar een film wilde maken, en het liefst in de zomer natuurlijk.

Terstall debuteerde in 1992 met de positief ontvangen, op 16mm gedraaide, lowbudget film **Transit**. Voor zijn tweede film, **Walhalla** (1995), kreeg hij het voor die tijd astronomische bedrag van 1,6 miljoen gulden. Dat kon niet voorkomen dat in het rampjaar 1995 niemand de film wenste te zien; de maker hoefde vervolgens even niet meer aan te kloppen bij het Filmfonds, zoals hij al snel ondervond.

‘Het maakt niet uit wat je filmt en hoe je filmt, als je maar filmt. Beter tien slechte films dan een film niet gemaakt’

Iedere Nederlandse filmmaker krijgt vroeg of laat te maken met een afwijzing van het Filmfonds; daar is geen ontkomen aan

Iedere Nederlandse filmmaker krijgt vroeg of laat te maken met een afwijzing van het Filmfonds. Daar is geen ontkomen aan. Het aantal aanvragen voor een subsidie is namelijk structureel groter dan het beschikbare budget. Dat was veertig jaar geleden al zo, en het is nog steeds zo.

Theo van Gogh (1958) zag zijn bescheiden subsidieaanvraag voor **o6** zelfs tot vijf keer toe afgewezen worden. Hij besloot toen maar om er zelf geld in te steken door middel van een hypotheek op zijn huis en een bankkrediet. Met een budget van 250.000 gulden en een opnametijd van vijf draaidagen (in een studio) was **o6** een ultieme low budget film, in een tijd dat een gemiddelde Nederlandse film toch al snel rond de twee miljoen gulden kostte. En **o6** bleek niet alleen artistiek veruit de meest interessante Nederlandse film van 1994, maar met 44 duizend bezoekers ook nog eens de best bezochte. Desalniettemin bespaarde Van Gogh zich bij zijn volgende film (**Blind date**) de moeite van een aanvraag. Deze onafhankelijke instelling leverde hem toen maar liefst drie Gouden Kalveren op.

De la Parra verwoordde zijn frustratie over de zoveelste afwijzing eens als volgt: 'Een afwijzing vernedert je niet alleen, het verlamt je gewoon. Het maakt dat je je beroep gaat haten.' (**de Volkskrant 1989**)

Ook Terstall werd op den duur het wachten beu. 'Je kunt gewoon veel slagvaardiger werken als je niet eerst een aanvraag moet indienen. Daar gaan maanden overheen. Bovendien is het gebruik dat je zo'n project met een erkende producent indient. Dat betekent dat je de creatieve zeggenschap over de film verliest, en ik wilde nu wel eens een film maken die er zo uitziet als ik dat wil', verklaarde hij in **HP/De Tijd**. (Eyck, 1996)

Terstalls derde film, **Hufters en Hofdames**, was een low budget product in de waarste zin des woords. De financiële middelen kwamen volgens het **Filmjaarboek 1997** 'van de kippenboer en het café om de hoek', de benodigde apparatuur leende Terstall bij kennissen en de onervaren acteurs ronselde hij in zijn Jordanees kroeg 'De kat in de wijngaert', die tevens als productiekantoor fungeerde. De film werd opgenomen in zestien dagen, waarbij werkdagen van achttien uur geen uitzondering waren. Niemand van de jonge cast en crew werd betaald en Terstall nam de film uiteindelijk op met het onwaarschijnlijk lage budget van veertigduizend gulden, de afwerkingssubsidie van 180.000 gulden die het Filmfonds pas na voltooiing uitkeerde niet meegerekend. Alhoewel de publieke belangstelling uiteindelijk wat tegenviel – slechts 23.000 mensen, het merendeel Amsterdammers, zagen de film in 1997 –, was **Hufters en Hofdames** een van de leukste en spraakmakendste films van de jaren negentig.

**Onoplosbaar dilemma** Op de vraag hoeveel het nu kost om in Nederland een speelfilm te maken, zou je kunnen antwoorden met: ergens tussen de negentienduizend en veertien miljoen euro, respectievelijk het budget van **Hufters en Hofdames** en **The discovery of Heaven** (Jeroen Krabbé, 2001), om maar twee recente films te noemen. Het antwoord op de vraag welke van deze twee films de

beste is, is moeilijker te geven. Mijn persoonlijke voorkeur gaat uit naar Terstalls low budget film, die in creativiteit, originaliteit en acteerprestaties Krabbés brave boekverfilming verre overtreft.

Het is een open deur om, zoals Theo van Gogh ooit deed, te stellen dat de hoogte van het budget niet bepalend is voor de kwaliteit van een film. Toch ziet de maker van een artistiek geslaagde, en misschien zelfs commercieel succesvolle low budget film, zich voor een onoplosbaar dilemma geplaatst: zou zijn film met meer geld niet nog beter zijn geworden?

Terstall dacht van wel. 'Mijn films zouden logischerwijs beter zijn geweest wanneer ik meer geld had gehad', zei hij in een interview met *De Filmkrant* in 1998.

Ook de makers van **Zusje**, die andere low budget kraker uit de jaren negentig, dachten er zo over. In haar sympathieke boekje **Het maken van Zusje** schrijft geleendheidsproducente Clea de Koning: 'Ik vermeld hier niet uit welk bedrag het vennootschapskapitaal bestaat. Dat het hier om een low budget film gaat, zal inmiddels wel duidelijk zijn. Hoe low, dat doet er niet toe. We willen niet vastgepind worden op het idee dat je voor dat bedrag een speelfilm kunt maken. Dat kan namelijk niet: zonder de forse sponsoring en het uitblijven van betaling van salarissen was **Zusje** er niet geweest.'

In beide gevallen weerspreken de feiten de woorden van de makers zelf. Terstalls duurste film, **Walhalla**, was artistiek en commercieel een regelrechte flop, en ook **Rent-a-friend**, de film die hij na twee jaar leuren bij het fonds eindelijk kon maken voor twee miljoen gulden, overtuigde minder dan de twee low budget 'tussendoortjes' **Babylon** en **De boekverfilming** die hij in de tussentijd schoot.

Ook Westdijk beschikte bij zijn tweede film, **Siberia**, over een beduidend groter budget dan bij **Zusje**. De recensies waren echter veel minder lovend en de recette bedroeg de helft van wat **Zusje** had opgebracht.

Filmmakers zijn natuurlijk huiverig om toe te geven dat ze met een lager budget best uit de voeten kunnen. Voordat je het weet passen politici en filmfondsen hun beleid erop aan, zoals ook gebeurde toen midden jaren negentig toenmalig VVD-leider Frits Bolkestein, met het low budget succes in zijn achterhoofd, het onzalige plan presenteerde om veertig filmmakers elk slechts honderdduizend gulden te geven. De terechte reactie van de beroepsvereniging van filmmakers luidde dat low budget films alleen mogelijk zijn bij de gratie van een voor de rest commercieel ingestelde filmindustrie.

**Rebellie** Er zal altijd wel een sfeer van jongensboekachtige rebellie blijven hangen rond low budget films. En het zal ook altijd wel een klein mysterie blijven waarom sommige van dit soort films zo'n ongrijpbare kwaliteit en aantrekkingskracht hebben.

De inherente kleinschaligheid van de productie, de onbaatzuchtige instelling van cast en crew en de financiële onafhankelijkheid creëren een klimaat waarin sommige regisseurs optimaal blijken te gedijen.

Low budget films zijn  
alleen mogelijk bij de  
gratie van een voor de  
rest commercieel  
ingestelde filmindustrie

Door zijn bijna onbeperkte bewegingsvrijheid kan een low budget filmer makkelijker zijn stempel drukken op alle onderdelen van het productieproces. Het werken met onervaren, vaak bevriende acteurs zorgt voor een meer natuurlijke vorm van acteren; het filmen op locaties roept een ongeunstelde sfeer op en in de vrije keuze van muziek, kleding en andere accessoires kan de maker dicht bij zijn eigen belevingswereld blijven, waardoor de film een grote mate van authenticiteit uitstraalt. Het is het aloude ideaal van de filmmaker als auteur dat de low budget filmer per definitie dichter kan benaderen dan zijn overbetaalde, maar van alle kanten ingesnoerde collega.

Als regisseur overtuigde Pim de la Parra niet, maar iedere low budget regisseur zou zich een producent toewensen als hij. Een filmproducent denkt in de eerste plaats aan geld. Dat is zijn taak en daarmee ontnemt hij de regisseur een hoop kopzorgen. De la Parra, toch een van de productiefste Nederlandse speelfilmproducenten ooit, interesseerde zich nauwelijks voor de financiën. Met de voor hem zo typerende tegendraadse opstandigheid beweerde hij (Linthorst 1989): 'Mijn belangrijkste eigenschap als producent is dat het me niet kan schelen hoeveel geld er gewonnen of verloren wordt. Als die film maar gemaakt wordt.'

**François Stienen** is freelance journalist, essayist en tekstschrijver. Hij publiceerde over film, theater, literatuur en beeldende kunst, voor onder andere de GPD, Vrij Nederland, Carp, de Groene Amsterdammer, De Filmkrant, Vernissage, Boekman en Jonas. Hij is samensteller en coauteur van *Feit-Fictie-Fake* (1998), een bundel essays over de documentaire, en redacteur van Stichting Het Nederlands Scenario. Hij werkt momenteel aan een boek over locaties van Nederlandse speelfilms.

#### Literatuur

- Beerekamp, H. (et al.) (red.) (1985) **Het Nederlands Jaarboek Film**. Weesp: Het Wereldvenster.
- Beerekamp, H., H. Peters en G. Tamsma (red.) (1998) **Filmjaarboek 1997: alle in 1997 in Nederland uitgebrachte bioscoopfilms**. Amsterdam: International Theatre & Film Books.
- Eyck, J. van (1996) 'Film op krediet'. In: **HP/De Tijd**, 4 november.
- Hellmann, P. (1985) 'De elf drukke jaren van Pim de la Parra en Wim Verstappen'. In: **NRC Handelsblad**, 20 september.
- Ippel, M. (1991) 'Minimale middelen'. In: **Skoop**, jrg. 26, nr. 10, 16-20.

- Kastelein, R.R. (1997) 'Eddy Terstall: Werken met een vriendenclub'. In: **de Filmkrant**, nr. 176, 6.
- Kleijer, P. (1998) 'Eddy Terstall: Hup, meteen beginnen'. In: **de Filmkrant**, nr. 193, 7.
- Koning, C. de (1996) **Het maken van Zusje**. Amsterdam: De Harmonie.
- Linthorst, G. (1989) 'Voor De la Parra heeft film meer met liefde dan met geld te maken'. In: **de Volkskrant**, 12 oktober.

## Wim Verstappen

### Column

# Laat de filmmaker delen in de opbrengst

Een van de grootste problemen om tot succesfilms te komen is ongetwijfeld dat er, in Nederland althans, geen geld mee te verdienen valt. Film- en tv-makers moeten hun brood verdienen aan de productie zelf. Is de film een succes, dan moeten er wonderen gebeuren willen de makers daar een cent wijzer van worden. Het ligt voor de hand dat deze makers hun energie dan ook niet richten op het behalen van commercieel succes, maar op het binnenhalen van zo veel mogelijk geld uit het productiebudget. Dat is de enige kans die het systeem hen biedt om te overleven. De gevolgen zijn ernaar.

In Hollywood gaat het heel anders. De medewerkers aan de film krijgen een net salaris voor het werk wat zij doen, maar belangrijker is dat ze meedelen in de opbrengst. Een scenarioschrijver krijgt voor een made-for-tv-film een helemaal niet zo exorbitant bedrag. Maar als de film het op de eerste coast-to-coast vertoning op tv een beetje aardig doet, wordt die binnen een paar maanden nog twee, drie keer herhaald en krijgt de scenarist nog eens dezelfde gage uitbetaald die hij al voor het schrijven had. Kijk, dat tikt aan. En zo gaat het door. Van elke vertoning van zijn film ziet de scenarist weer geld. Dat opent heel andere perspectieven.

Hetzelfde geldt in Hollywood voor iedereen die in de filmindustrie werkt. De schrijver, de regisseur en de acteurs krijgen een cheque telkens als hun films op televisie zijn of op video verkocht worden. Het honorarium dekt alleen

de exploitatie uit de eerste vertoningen. De vakbonden (de Guilds) zien er nauwkeurig op toe dat er ook echt betaald wordt. Cameramensen, editors, figuranten krijgen geen cash geld, dat wordt in hun ziekenfondsen en pensioenverzekeringen gestort.

Alle medewerkers hebben er daar dus groot belang bij dat de film of de tv-serie een succes wordt. Maar hier? Het zal ze een zorg zijn. Natuurlijk werken ze hard om tot een mooi product te komen, maar het systeem zit zo in elkaar dat ze hun tijd beter aan wat anders kunnen besteden.

De Amerikaanse producent is een kleine twintig procent van alle opbrengsten van zijn film kwijt aan dit soort betalingen. In Nederland heeft de producent bijna geen opbrengsten. Als de publieke omroep een film mee financiert, kan hij de film nergens anders meer in Nederland op televisie of kabel kwijt. Voor herhalingen krijgt hij geen cent. Mocht er geld binnenkomen uit bioscoopvertoningen of uit verkopen aan het buitenland, dan staan de diverse culturele fondsen die de film meegefinancierd hebben klaar om hun aandeel te incasseren. Aan de ene kant heel begrijpelijk, aan de andere kant funest.

Oh, en wat doen ze hun best, vooral bij de publieke omroep, om ervoor te zorgen dat er met een film waar ze geld in hebben zitten niks meer gebeuren kan! En mocht er desondanks toch nog iets mee gebeuren, dan zorgen ze dat de mensen die aan de film gewerkt hebben er vooral geen cent van zien. Zo bevatten omroep-