

Kunstenaar en ondernemer

Kunst en beroepssociologische aspecten van de loopbanen van Nederlandse filmregisseurs

Dorothee Verdaasdonk In dit artikel wordt het resultaat geschetst van een onderzoek¹ naar de beroepsuitoefening van Nederlandse filmmakers en naar de voorwaarden waaronder zij een loopbaan konden volgen. In die studie stonden twee onderzoeksvragen centraal: ten eerste werd nagegaan onder welke sociaal-economische omstandigheden het maken van films tot een professie geworden is. Daarnaast is onderzocht hoe filmmakers aan hun activiteiten de kenmerken van een professie geven.

Op grond van eerder onderzoek² op dit terrein werd de volgende hypothese geformuleerd. Wil iemand zijn activiteiten als professional uitoefenen, dat wil zeggen een continue beroepspraktijk realiseren, dan veronderstelt dit een financieringsstructuur, een beroepsopleiding, een beroepsvereniging en de mogelijkheid tot een bepaalde loopbaanontwikkeling. Mijn definitie van iemand die professioneel in de filmsector werkzaam is, luidt: 'Iemand die minstens de helft van zijn tijd als filmregisseur actief is en met het maken van films een inkomen kan verwerven.' Studies uit de beroepsociologie zoals die van Freidson (1970a), Mok (1973) en Van der Krogt (1981) alsmede cultuursociologische onderzoeken van met name Viala (1985) raken aan de door mij geformuleerde hypothese.

Beroepsociologie en professionalisering Professionalisering wordt doorgaans³ gedefinieerd als een proces waarin men controle

weet uit te oefenen over de diensten die worden verricht en de produkten die worden aangeboden. Beroepsbeoefenaren sluiten zich hiervoor aan in een organisatie die regels en kwaliteitsnormen ontwikkelt en vaststelt die gelden voor de toetreding tot het beroep alsmede voor de beroepsuitoefening. Basis voor deze normen is de consensus over de vaardigheden en de kennis die voor de uitoefening voor een beroep onmisbaar zijn. Het is evident dat de beroepsgroep daarnaast invloed wil uitoefenen op de opleiding en scholing van nieuwe beroepsbeoefenaren.

Van der Krogt (1981) en Freidson (1970a) menen dat professionalisering bepaald wordt door het bestaan van een invloedrijke beroepsorganisatie, die de bescherming en controle van de beroepsgroep op zich neemt. Van der Krogt stelt om deze reden de collectieve macht die een beroepsgroep hanteert, centraal. Hij geeft in zijn studie een uitvoerige beschrijving van de

stand van zaken in de beroepsociologie. Hij richt zich daarbij in eerste instantie op het aantonen van een relatie tussen professie en macht. Het gaat daarbij vooral om de vraag op welke manier de beroepsgroep collectieve macht verwerft. Om macht te verwerven dient een beroepsgroep bepaalde strategieën te volgen. Van der Krogt geeft een lange lijst met potentiële strategieën, maar maakt daarbij niet duidelijk welke strategieën in welke situaties aangewend worden en onder welke voorwaarden zij effect hebben. Zijn bestand blijkt primair een cumulatief overzicht van strategieën die, zoals hij aangeeft, door beroepsbeoefenaren van uiteenlopende beroepen worden aangewend: welzijnswerkers, advocaten, artsen en wetenschappers. Niet iedere strategie zal bij alle beroepen toepassing vinden. Uit de studie van Van der Krogt blijkt ook niet of specifieke strategieën kenmerkend zijn voor bepaalde beroepen. Op grond van Van der Krogt's opsomming is het niet mogelijk om de samenhang en het onderlinge gewicht van de strategieën te bepalen. Het is derhalve niet mogelijk om de strategieën als leidraad te nemen voor onderzoek naar professionalisering van het beroep filmmaker.

Freidson heeft een aantal gezaghebbende studies⁴ gepubliceerd over de positie van het artsberoep in de medische wereld. Een aantal aspecten acht hij daarbij van bijzonder belang voor professionalisering. Hij noemt onder meer: de autonomie op technologisch, wetenschappelijk, economisch en politiek terrein. Daarnaast memoreert hij de specifieke taak van het werk, de opleiding, de rekrutering, het vestigingsbeleid, de standaarden van technische knowhow en vaardigheden alsmede de wettelijk vastgestelde (monopolie)positie in het beroepenveld. Deze aspecten hebben vorm gekregen door de aanwezigheid van beroepsorganisaties van artsen en door de

opstelling van de overheid die in samenspraak met de medische stand de gezondheidszorg heeft georganiseerd.

Hier rijst het probleem dat al bij Van der Krogt werd gesignaleerd, namelijk dat de samenhang tussen én het onderscheid in gewicht van deze aspecten niet worden gespecificeerd. Ook hier lijkt het te gaan om een opsomming en niet om een algemeen kader waarbinnen de verschillende aspecten tegenover elkaar kunnen worden afgewogen in het licht van hun betekenis voor de professionalisering. Gelijksoortige uitspraken kunnen worden gedaan over bijvoorbeeld de invloed van financieringsstructuren op een bepaald beroep. Voor Van der Krogt zijn de maatschappelijke voorwaarden waaronder een beroep functioneert een gegeven. In zijn definitie is professionalisering afhankelijk van de behoefte die een samenleving heeft aan produkten of diensten die worden aangeboden. De beroepsbeoefenaar kan daarbij de behoefte stimuleren door te wijzen op het belang en de specificiteit van de diensten en produkten. Er wordt echter geen analyse gegeven van de behoefte of de aard van de produkten en diensten die worden aangeboden.

Freidson komt met een vergelijkbare visie op de beroepspraktijk van de arts. Hij stelt dat een arts diensten aanbiedt om zichzelf en zijn gezin te onderhouden. Een arts is afhankelijk van patinten of collega's die om zijn diensten vragen of daarvan gebruik maken. Zowel Freidson als Van der Krogt erkent dat de beroepsuitoefening in een bepaalde sociale omgeving dient plaats te vinden. De invloed van deze sociale omgeving op de organisatie van de beroepsuitoefening, op de aard van de produkten en diensten die worden aangeboden alsmede op de financiële mogelijkheden en loopbanen die tot stand worden gebracht, worden niet bediscussieerd.

Kunstsociologie en professionalisering

salons, academies en de mecenas

Alain Viala (1985) besteedt veel aandacht aan de financieringsinstanties die in de zeventiende eeuw voor de auteurs aanwezig waren. In het cliëntelisme was een auteur als leraar, historiograaf of bibliothecaris in dienst van een aristocraat. In zijn vrije tijd werkte hij aan zijn literaire oeuvre. Hij kon zijn literaire talent ook ten behoeve van zijn patroon inzetten en wel in de vorm van pamfletten, politieke of stichtelijke werken waarin de opvattingen van de patroon werden weergegeven.

De relaties van de patroon konden er op hun beurt toe bijdragen dat de sociale positie van de schrijver verbeterd werd. Dat impliceerde dan weer dat de afhankelijkheid van het cliëntelisme afnam. De schrijver zou deze onafhankelijkheid kunnen verwerven door geld voor diens literaire oeuvre te ontvangen en wel door de verkoop van boeken. Door de kwaliteit van zijn werk kon de schrijver een jaargeld ontvangen van een mecenas: een andere vorm van ondersteuning aan auteurs. Een mecenas kende een jaargeld toe aan een schrijver die hij als kunstenaar wilde eren. Er bestond echter geen verplichting om zo'n jaargeld over een reeks van jaren uit te keren. De auteur hoefde hiervoor geen specifieke taken te verrichten, maar door lofdichten op de mecenas probeerde hij diens gunst te behouden. Een nieuwe situatie ontstond toen de staat zich opwierp als mecenas, waarbij overigens hetzelfde principe voor de uitvoering werd gevolgd. Ook in die situatie was geen sprake van een structureel jaarinkomen waarop een kunstenaar kon rekenen. De kunstenaar was geheel afhankelijk van de welwillendheid van de staat die, net als de mecenas, geen verantwoording verschuldigd was voor de uitkering van een eventueel jaargeld. Zo gaf Lodewijk XIV, in navolging van Richelieu, vanaf 1664 uit de staatskas een

jaargeld aan tweeënzestig kunstenaars onder wie dertig schrijvers. Voor een schrijver was het jaargeld van een mecenas van groot belang. Hij werd daarmee immers openlijk door de politieke macht als kunstenaar erkend.

Het cliëntelisme en het mecenaat hebben een lange traditie in de Europese geschiedenis. In de zeventiende eeuw was er een belangrijke groei van de literaire markt. Het zijn echter alleen toneelschrijvers die, door de verkoop van hun stukken, soms in hun levensonderhoud konden voorzien. Daarnaast waren er nog twee andere instanties die een rol speelden bij de reputatie en de loopbanen die een auteur kon verwerven: de *salons* en de *academies*. Hoewel deze instellingen geen financiële ondersteuning verschaften, konden zij statusverhogend werken. Zij waren van belang omdat zij de kansen op nieuwe financiële ondersteuning vergrootten.

Salons waren het trefpunt van aristocraten, intellectuelen, filosofen, de rijke bourgeoisie en kunstenaars. Hier kon een beginnende auteur sociale contacten aanknopen en zich op de hoogte stellen van actuele en belangrijke ontwikkelingen in het literaire veld of op andere culturele terreinen.

De academie concentreerde zich daarentegen op een specifieke kunstvorm. Zij was een gezaghebbende organisatie van specialisten of deskundigen. Literatoren bediscussieerden en ontwikkelden in de academies normen voor literaire teksten. Het waardeoordeel van de academies bleek ook van invloed voor andere literaire instanties zoals bijvoorbeeld het mecenaat.

In de salons, waar zeer uiteenlopende vragen op intellectueel, filosofisch of artistiek gebied werden bediscussieerd, kwam men vaak niet verder dan tot een globale consensus. Derhalve bezat de salon een lagere status dan de academie.

In de zeventiende eeuw werd het auteursrecht voor de inkomensverwerving steeds belangrijker. Auteurs die van hun schrijverschap moesten leven, hadden een grote belangstelling voor de wettelijke vastlegging van het auteursrecht en de controle op de naleving daarvan. In die periode bedongen auteurs voor het eerst op grote schaal een percentage van de inkomsten van uitgevers en boekhandels. Vooral succesvolle schrijvers met een groot publiek lukte het om lucratieve afspraken met uitgevers te maken.

De salons voerden een auteur in de literaire wereld in. Veelvuldig optreden van een auteur in bepaalde salons leidde tot legitimering van het auteurschap. Dit gaf een auteur vaak de kans om werk te krijgen in het cliëntelisme. Uiteraard kan men de salons en de academies niet opvatten als een beroepsvereniging avant la lettre. Het doel was immers niet om de maatschappelijke en financiële belangen van de auteurs te beschermen en hun belangen gezamenlijk te ondersteunen.

De belangrijkste posities in het literaire leven van die periode werden bekleed door aristocraten en de rijke bourgeoisie die financieel niet afhankelijk waren van de revenuen van het auteurschap. De broodschrijver probeerde zijn beroepsuitoefening af te bakenen ten opzichte van de positie van de vaak invloedrijke amateurs. Dit lukte maar zelden, gezien de grote invloed die amateurschrijvers - meestal aristocraten - op het literaire leven in die periode hadden.

cursus honorum en het succestraject

Viala onderscheidt twee typen loopbanen voor de zeventiende-eeuwse Franse auteur: de *cursus honorum* en het *succestraject*. Beide typen loopbanen waren verbonden met de instanties en groepen die beslissend bleken voor de reputatie van een auteur. Een auteur die tot de

academie werd toegelaten en de cursus honorum volgde, verwierf in gradaties en meestal op lange termijn een reputatie binnen deze instantie. Het succestraject wijst op een snelle carrière van een auteur die met een of twee bestsellers voor het gewone publiek, meestal een toneelstuk, zijn literaire reputatie bij het Parijse publiek vestigde. Een dergelijk snel succes trok in de regel ook de aandacht van de salons en de academies.

Viala wijst erop dat een auteur door zijn carrièreontwikkeling geen verandering van de literaire wereld tot stand bracht. Integendeel, hij gebruikte de bestaande mogelijkheden om een traject te kunnen volgen.

Wanneer het aantal beroepsbeoefenaren groeit, blijkt het nodig om voor zoveel mogelijk van hen inkomen en continuïteit te waarborgen en ervoor zorg te dragen dat niet allen gebruik maken van dezelfde financieringsinstanties. Dit zou immers de economische positie van de gehele groep bedreigen. Zodra een beroepsgroep zich een relatief autonome status verwerft, treedt er een differentiatie op met betrekking tot de te realiseren loopbanen. Viala laat zien dat bij enkele zeventiende-eeuwse schrijvers een wisseling van het ene traject naar het andere optrad. Reden hiervoor was het verlies aan status en reputatie bij een publiek waarvoor de auteur in eerste instantie schreef. Een succesauteur kon aan het einde van zijn loopbaan in het cliëntelisme terecht komen, een academieauteur kon door wijziging van de literaire norm in conflict raken met zijn collega's en moest daarna de academie verlaten. Een toneelschrijver kon, na verlies aan populariteit, met andere genres proberen de gunst terug te winnen.

Viala maakt aannemelijk dat de afkomst van een schrijver - de sociale achtergrond - samenhangt met het traject dat hij aflegde. Aristocraten en rijke bourgeoisie kozen voor de

cursum honorum, arme aristocraten en *petit bourgeoisie* probeerden met een bestseller het succesraject te volgen. Aan het succesraject waren veel risico's verbonden, men moest immers met een of twee werken grote bijval proberen te verwerven.

Het lidmaatschap van een academie bevestigde de reputatie van een schrijver, maar betekende geen financiële ondersteuning. Auteurs die niet in staat waren het succesraject te volgen, probeerden via het cliëntelisme het lidmaatschap van een academie te verwerven. Een lidmaatschap kon een beter loopbaanpatroon, een lucratievere baan binnen het cliëntelisme, of een jaargeld van een mecenas opleveren.

Informatie over de loopbaan die men kon volgen, over de dominante thema's en reputaties van gevestigde auteurs verkreeg men meestal in de salons. Men zou in dit verband kunnen spreken van een informeel circuit. Viala doet de suggestie dat het type loopbaan samenhang met het soort werk dat men produceerde. In het succesraject worden vooral toneelstukken geschreven. In de cursus honorum schreef men vooral in literaire genres bestemd voor een kleiner publiek, zoals historiografie en epiek. Geen enkele auteur uit deze laatste groep hoefde van zijn literaire werk te leven. Poëzie was vooral geliefd in de salons, maar gold als een minder prestigieus genre dat vooral door schrijvers binnen het cliëntelisme werd beoefend.

In tegenstelling tot de eerder vermelde studies in de beroepensociologie wijst Viala er nadrukkelijk op dat de ontwikkeling van financieringsstructuren onlosmakelijk verbonden is met de vorming van een beroepsstand. Een zeer belangrijk resultaat van Viala's studie is daarnaast dat hij aantoonde dat er een relatie bestaat tussen instanties die een waardeoordeel uitspreken over het talent van

een auteur en die soms ook financiële ondersteuning bieden, het type produkt dat een auteur realiseert en het loopbaantraject.

De financieringsstructuren voor Nederlandse filmregisseurs

In mijn onderzoek heb ik aangetoond dat Viala's bevindingen ook relevant zijn voor Nederlandse filmregisseurs die tussen 1960 en 1983 probeerden geld te krijgen van verschillende financieringsinstanties.⁵ Elk van deze financieringsinstanties richtte zich op een bepaald type film. Wat de loopbaanontwikkeling van Nederlandse filmmakers betreft is het relevant om na te gaan in hoeverre het een groep filmregisseurs is gelukt continuïteit te verwerven in hun beroepsuitoefening, waardoor zij in hun levensonderhoud konden voorzien. Uit het verdere betoog zal blijken dat het type film dat een filmregisseur realiseerde de kansen beïnvloedde om een actieve en continue loopbaan te volgen. Een ander belangrijk punt in het onderzoek is de vraag óf en in hoeverre de sociale achtergrond van invloed was op de rekrutering van filmmakers. Het beroep van filmregisseur is vol risico's: in de praktijk blijkt het moeilijk om over een langere tijdsperiode voldoende financiële middelen te verkrijgen om continue films te kunnen maken. Een filmregisseur is ondernemer én kunstenaar.

Pas vanaf 1960 - alle nu nog functionerende financieringsinstanties waren inmiddels opgericht - was er in Nederland voor filmmakers een situatie ontstaan waarin drie typen film gerealiseerd konden worden: de bioscoopfilm, de kunstzinnige film en de opdrachtfilm. Voor ieder type film bestond een afzonderlijke financiering.

Financiële ondersteuning voor bioscoopfilms komt van het Productiefonds voor Nederlandse films dat tot 1984 gelden kreeg uit het

kunstenbudget van de rijksoverheid en van de Nederlandse Bioscoopbond. Na 1984 wordt het Productiefonds geheel betaald door de rijksoverheid.

De kunstzinnige film wordt tot 100 procent gefinancierd door de rijksoverheid. Tot 1984, na een advies van de Raad voor de Kunst, direct door het ministerie van CRM en vanaf die periode door het Fonds voor de Nederlandse film dat eveneens alleen subsidies krijgt uit het kunstenbudget van de rijksoverheid. De opdrachtfilm wordt door voorlichtingsbudgetten van bedrijven, overheid en andere instanties betaald. Reclamefilms en films gemaakt door en voor een televisieomroep zijn in dit onderzoek niet opgenomen.

Geen van de bovengenoemde financieringsinstanties heeft qua doelstellingen, taakstelling of door de praktische werkwijze blijkt gegeven van een zekere zorg voor de continuïteit van de beroepsuitoefening van filmregisseurs. Zelfs het ministerie heeft altijd vastgehouden aan de in 1947 ingezette beleidslijn een kunstenbeleid en geen kunstenaarsbeleid te voeren. Hoewel Productiefonds, Raad voor de Kunst en de filmmakers zelf in de jaren zeventig⁶ hebben gepleit om het ad hoc beleid per project ter discussie te stellen, heeft men hieraan nooit toegegeven. Exploitatiesubsidies aan produktie maatschappijen of het gelijktijdig ondersteunen van meerdere filmprojecten voor filmmakerscollectieven werden door de overheid stelselmatig afgewezen. De groei en de toename van de activiteiten van de bedrijven en de overheid heeft er in de opdrachtsector toe bijgedragen dat hier wel sprake was van de continue beroepsuitoefening van enkele filmmakers en produktiebedrijven.

Omdat alle drie de financieringsinstanties continu en steeds meer geld aan de drie typen films hebben verstrekt, werd een stijging van het produktievolume in alle drie de sectoren teweeggebracht. Op die manier werd een belangrijke bijdrage geleverd aan de ontwikkeling van het beroep van filmmaker in Nederland.

Dit wordt duidelijk uit de onderstaande tabel.

De beroepsvereniging en de Nederlandse Film- en Televisieacademie

De Nederlandse Beroepsvereniging van Filmmakers en de Nederlandse Film- en Televisieacademie hebben als instituten nooit actief een beleid voorgestaan waarin de continuïteit in de beroepsuitoefening centraal stond. De Beroepsvereniging van Filmmakers, die met name na 1970 geen grote toevloed van nieuwe leden meer kende, ontbrak het aan macht en invloed om voorstellen voor meer gelden voor de filmproductie bij derden, zoals de Nederlandse Bioscoopbond en de overheid, gerealiseerd te krijgen. Ten dele kan de oorzaak voor het minder krachtige optreden worden gevonden in het feit dat de beroepsvereniging alle functies in de filmpraktijk wilde vertegenwoordigen. In de praktijk bracht dat problemen met zich mee; de visie en de eisen van bijvoorbeeld een producent zijn zeer onderscheiden van die van een regisseur of scriptgirl.

Behoudens aandacht voor recente technologische ontwikkelingen als bijvoorbeeld video, is de opleiding aan de Nederlandse Film- en Televisieacademie sedert de oprichting van de vierjarige opleiding in 1965 globaal hetzelfde gebleven. Serieuze pogingen zijn gedaan om door stageplaatsen, medefinanciering van fondsen en televisie bij eindexamenproducties en door extra aandacht voor de documentaire film, de beroepsinteresse

Tabel 1. Aantal geregistreerde films die zijn gerealiseerd tussen 1960 en 1983

	Opdrachtfilms	Bioscoopfilms	Kunstzinnige films*
1960	8	6	14
1961	20	1	12
1962	23	6	12
1963	14	5	24
1964	11	5	24
1965	10	1	26
1966	14	7	35
1967	24	5	34
1968	17	6	19
1969	18	9	17
1970	37	5	34
1971	38	5	29
1972	28	8	28
1973	34	12	24
1974	49	8	40
1975	48	14	24
1976	63	9	23
1977	68	8	42
1978	91	15	25
1979	111	12	47
1980	151	9	34
1981	134	5	40
1982	89	8	31
1983	126	9	21

15 missing values

* Hierbij is ook een klein aantal kunstzinnige films opgenomen dat via andere fondsen tot stand is gekomen maar wel een normale distributie kreeg.

van de studenten zo breed mogelijk te ontwikkelen. Ondanks deze poging heeft de school de keuze voor kunstacademie of voor ambachtsschool, waar de artistieke of de technische vaardigheden centraal staan, nooit gemaakt. De leraren aan de academie het merendeel is niet meer werkzaam in de praktijk hebben ook niet bijgedragen tot een duidelijke oriëntatie op de beroepspraktijk. Samen hebben de beroepsvereniging en de Nederlandse Film- en Televisieacademie ook geen activiteiten ontplooid die de positie van filmmakers en hun werksituatie een grotere continuïteit gaven.

De continuïteit in de beroepsuitoefening van filmmakers

Op basis van gegevens van een computerdatabase met informatie over 2096 Nederlandse films die tussen 1960 en 1983 zijn vervaardigd, ontstaat het volgende beeld. Deze films zijn door in totaal 702 filmregisseurs gerealiseerd. Het gaat hierbij om de drie eerder genoemde genres: de bioscoopfilm, de kunstzinnige film en de opdrachtfilm. Het aantal door mij geregistreerde opdrachtfilms - 1248 - heeft betrekking op ongeveer 50 procent van het totaal aantal gerealiseerde opdrachtfilms. De database blijkt vrijwel compleet voor de twee overige typen films: de

bioscoopfilm en de openbaar vertoonde kunstzinnige film.

De regisseurs zijn op grond van veranderingen in de filmindustrie - toename of stagnatie van het produktievolume - en de opleidingssituatie - uitbreiding van het curriculum - in vier generaties ingedeeld:

De generatie die voor 1960 reeds films realiseerde (de generatie 0), de generatie die van 1960 tot 1970 als beginnend filmmaker optrad (de eerste generatie), de generatie die tussen 1971 en 1976 haar eerste film realiseerde (de tweede generatie) en de generatie die tussen 1977 en 1983 haar debuut als regisseur maakte (de derde generatie). Het aantal regisseurs dat tot deze generaties behoort is in tabel 2 aangegeven.

Tabel 2. Aantal regisseurs per generatie

0 generatie	72
eerste generatie	238
tweede generatie	146
derde generatie	246
Totaal	702 *

* Van een aantal regisseurs is niet geheel duidelijk tot welke generatie zij behoren.

Uit de analyse van de gegevens blijkt dat bij de verschillende generaties, zoals op basis van de resultaten van Viala's onderzoek was voorspeld, een zekere profilering optrad in de beroepspraktijk. De generatie 0 profileerde zich manifest in de opdrachtsector. De eerste en tweede generatie hebben zich vooral gericht op zowel de bioscoopfilmsector als de sector van de kunstzinnige film. Pas in tweede instantie richtten beide generaties zich op de opdrachtsector. Voor de derde generatie geldt dat men in alle sectoren films probeerde te maken.

In tabel 3 wordt hiervan een overzicht gegeven.

De tabel geeft het aantal regisseurs weer dat tenminste één film heeft gerealiseerd in een van de vermelde categorieën of films in verschillende categorieën heeft vervaardigd.

In welke mate zijn deze regisseurs erin geslaagd om continuïteit in hun beroepsuitoefening te verwerven? Om deze vraag te beantwoorden zijn het aantal films, de tijd die de realisering van de drie typen films gemiddeld kostte alsmede de tijdspanne waarin

Tabel 3. Typen films die zijn gemaakt door alle regisseurs van de vier onderscheiden generaties

Filmtype	0 gen.	eerste gen.	tweede gen.	derde gen.	totaal
of 29	65	57	155	306	
bf 16	10	9	6	41	
kf 4	92	51	56	203	
of + bf	1	1	1	2	5
of + kf	11	45	19	19	94
bf + kf	5	12	5	1	23
of + bf + kf	4	13	2	0	19

of = opdrachtfilm; bf = bioscoopfilm; kf = kunstzinnige film.

de regisseur zijn eerste en zijn laatste film vervaardigde, in aanmerking genomen. De tijd voor het maken van een bioscoopfilm is gemiddeld twee jaar, voor een kunstzinnige film één jaar en voor een opdrachtfilm is gemiddeld een halfjaar nodig. Het blijkt dat slechts 170 van de in totaal 702 regisseurs, voor minstens de helft van hun werktijd films maakten. Vaak zijn er lange perioden waarin men noodgedwongen niet aan een film kon werken. Het maken van opdrachtfilms levert relatief gezien minder incidenteel werk op dan bioscoop of kunstzinnige films. Dit betekent dat filmmakers die hun activiteiten op de opdrachtsector concentreren meer kans hebben op een continue beroepspraktijk.

De positie van een filmmaker die continu wil werken, blijkt vooral in de sector van de kunstzinnige film uitermate slecht. Deze mogelijkheid is, ondanks het grote aantal films - 654 - dat in de vierentwintig jaar is vervaardigd, voor de individuele filmmaker zeer gering. Slechts vijftig van de 325 aanvragers, die minstens een positief advies voor een filmrealisering hebben gekregen, kunnen als professional worden beschouwd.

Opmerkelijk is - en dat geldt overigens ook voor andere financieringsstructuren - dat ook mensen zonder directe antecedenten in het filmvak met succes een beroep op de financierende instanties konden doen. Een specifieke beroepsopleiding op filmgebied, eerdere filmcredits en een lidmaatschap van de beroepsvereniging speelden bij de toewijzing van de financiering geen doorslaggevende rol. Afgestudeerd zijn aan de Nederlandse Film- en Televisieacademie en het lidmaatschap van de beroepsvereniging hebben weinig of geen invloed op de mate van continuïteit van de werkzaamheden van een regisseur. De resultaten van deze analyse zijn in tabel 4 en 5 weergegeven.

Tabel 4. Typen films van continu werkzame regisseurs die wel of niet zijn afgestudeerd aan de Nederlandse Film- en Televisie-academie

Typen film	Wel afgestudeerd	Niet afgestudeerd
of	6	59
bf	1	6
kf	5	21
of + bf	0	0
of + kf	16	21
bf + kf	9	7
of + bf + kf	7	9
totaal	44	123

of = opdrachtfilm; bf = bioscoopfilm; kf = kunstzinnige film

Tabel 5. Typen films van continu werkzame regisseurs die wel of geen lid zijn (geweest) van de beroepsvereniging NBF.

Typen film	Lid	Niet-lid
Of	40	19
bf	2	5
kf	7	19
of + bf	0	0
of + kf	30	7
bf + kf	11	5
of + bf + kf	16	0
totaal	106	55

of = opdrachtfilm; bf = bioscoopfilm; kf = kunstzinnige film

Deze bevindingen staan haaks op de visie van Freidson (1970), Mok (1973) en Van der Krogt (1981) die een beroepsopleiding en het bestaan van een beroepsvereniging immers als essentiële voorwaarden beschouwen voor professionalisering. Volgens mij wijzen bovenstaande onderzoeksresultaten op het verschil tussen een artistiek beroep en een niet-artistiek beroep. Het artistieke karakter van het beroep van regisseur, waarbij talent en creativiteit naast technische vaardigheden vereist zijn, is voor de beroepsuitoefening van groot gewicht. De meeste regisseurs die continu werkzaam willen zijn in de filmsector en

hiermee een inkomen trachten te verwerven, dienen hun talent en creativiteit in te zetten in de diverse filmsectoren.

Talent en creativiteit zijn moeilijk te meten. Het zou relevant zijn om uit te zoeken of - en mijn resultaten geven aanleiding voor deze hypothese - filmregisseurs wier talent is opgemerkt door bijvoorbeeld het winnen van prijzen op festivals of het krijgen van positieve kritieken in een bepaalde sector, ook worden gevraagd voor het produceren van films in andere sectoren. De toetreding tot een artistiek beroep staat in principe open voor iedereen. Een beroepsopleiding is niet noodzakelijk om het beroep van filmregisseur uit te oefenen. Opdrachtgevers en andere financiers, met name het ministerie van CRM en de adviescommissies van de Raad voor de Kunst, zagen in de praktijk geen aanleiding om afgestudeerden van de Nederlandse Film- en Televisieacademie of anderszins opgeleiden eerder kansen te geven dan autodidacten. De verwachte kwaliteit van het filmproject staat voorop bij de toekenning van gelden. Voor de techniek van het filmen kan een regisseur specialisten inhuren. Hoewel uit interviews bleek dat opleiding door veel regisseurs wel degelijk als belangrijk werd ervaren, wordt de absolute noodzaak hiervan in mijn onderzoek niet aangetoond. De beroepsvereniging blijkt in de praktijk ook slechts een betrekkelijk kleine groep filmmakers te vertegenwoordigen. De Nederlandse filmmakers van direct na de Tweede Wereldoorlog hadden nog wel het idee dat een beroepsvereniging noodzakelijk was voor professionalisering. In die tijd waren ook uitsluitend regisseurs lid van de beroepsvereniging. De uitbreiding van de beroepsvereniging tot een platvorm waar alle functies in de filmsector vertegenwoordigd waren, heeft er mogelijk toe geleid dat de regisseurs zich minder betrokken voelden bij het beleid van de beroepsvereniging. De vereniging richtte zich niet meer specifiek op

kwesties die met het beroep van filmregisseur te maken hadden. Het ontstaan van het Genootschap van Speelfilmmakers en van de Stichting Holland Animation Film die beide een verschillende type regisseurs vertegenwoordigen, lijkt dit te bevestigen. Door haar minder centrale positie in het beroepsveld is de Nederlandse Beroepsvereniging van Film-makers ook niet de gesprekspartner bij uitstek voor de overheid of andere financierende instanties.

Een andere belangrijke karakteristiek van het kunstenaarsberoep is de eenmaligheid van het optreden als regisseur. Veel regisseurs blijken slechts één film te maken. De motieven kunnen zeer uiteenlopend zijn. Slechte kritieken en ontevredenheid van opdrachtgevers kunnen een filmmaker ervan overtuigen dat hij weinig kans heeft om financiers voor nieuwe projecten te interesseren. Door de ervaring opgedaan bij het maken van een film kan hij ondervinden dat zijn talent in de filmindustrie op een ander terrein ligt. Hij manifesteert zich dan in het vervolg als bijvoorbeeld producent, cameraman of editor. Overigens is dit niet specifiek voor de film, ook in andere kunstsectoren - de literatuur en de musical - blijkt dat, ondanks intensieve training en scholing om een professionele prestatie te leveren, een eenmalig optreden veelvuldig voorkomt.

Het profiel en de filmcarrière van filmregisseurs

Een filmregisseur is én ondernemer én kunstenaar. Het kunstenaarschap vergt een grote kennis van de ontwikkeling en de actuele situatie in de betreffende sector. Het verwerven van kennis van en het vertrouwd raken met artistieke activiteiten dient al in een vroege levensfase aangeleerd te worden. Het beroep van filmregisseur is risicovol. Het is een vrij beroep en een kunstenaarsberoep. Onzeker is of het

produkt - de film - voldoende geld oplevert voor een bestaan. De sociale achtergrond, het milieu en de scholing zijn daarbij van bijzonder belang. Dit blijkt uit tachtig interviews met Nederlandse filmregisseurs die een zekere continuïteit in hun beroepsuitoefening lieten zien. Op grond van de verkregen gegevens is onderzocht in hoeverre deze regisseurs het ouderlijk milieu, de opleiding, deelname aan culturele activiteiten, lezen van kranten en kijken naar televisie-uitzendingen et cetera van belang achten voor de continuïteit van de beroepspraktijk. Daarnaast werd in de interviews geïnformeerd naar het lidmaatschap van de beroepsvereniging, de eventuele beroepsopleiding aan de Nederlandse Film- en Televisieacademie en de mogelijke nevenwerkzaamheden.

Uit de interviews blijkt dat een ouderlijk milieu met een vader als ondernemer of werkzaam in een vrij beroep meer voorkomt (61 procent) dan een vader die in loondienst werkzaam was. Het grootste deel van de vierentachtig regisseurs (74 procent) is in de randstad of een van de grote provinciesteden opgegroeid. Een middelbare of hogere schoolopleiding blijkt gebruikelijk. Vanaf 1960 gaat een groot aantal regisseurs naar de Nederlandse Film- en Televisieacademie. Een aantal filmmakers verlaat voor het eindexamen de academie, maar werkt vervolgens toch als regisseur. Ook de interesse voor kranten, tijdschriften en culturele activiteiten is vrij groot, hoewel menigeen het betreurt dat zijn tijdsbudget te gering is om alles te kunnen volgen.

Op grond van dit algemene beeld is vervolgens nagegaan of filmmakers die voor het merendeel een van de drie typen films realiseerden, over specifieke eigenschappen beschikten.

De regisseur van de bioscoopfilm - het meest risicovolle filmgenre vanwege de lange

produktietijd en de hoge kosten - is voor 88 procent afkomstig uit de middenstand of het vrije beroep. Hij is sterker dan de anderen van huis uit gewend aan een flexibel en risicovol bestaan. De middelbare schoolopleiding is voor alle regisseurs uitgangspunt, terwijl 75 procent afgestudeerd is aan de Nederlandse Film- en Televisieacademie of deze in ieder geval een of twee jaar heeft bezocht. De meesten zijn hun carrière tussen 1956 en 1966 begonnen, het maken van een kunstzinnige filmbetekende vaak het begin van hun carrière. Nevenwerkzaamheden buiten de film worden nauwelijks verricht, wat ook te maken heeft met het arbeidsintensieve karakter van de bioscoopfilm. Het schrijven van scenario's en het produceren werd voor de helft door de regisseur wel eens zelf verricht. Het lidmaatschap van de beroepsvereniging, het zitting nemen in adviescommissies et cetera zijn voor deze categorie filmmakers lastig en kosten in het algemeen te veel tijd. Bovendien achtte men het nut ervan te gering. Alle bioscoopfilmregisseurs houden zich op de hoogte van de kunstuitingen, lezen kranten en opiniebladen. Daarnaast probeerde men ook films voor de televisie te maken. Twee bioscoopfilmregisseurs verdienden ook regelmatig geld met reclamefilms.

De vader van de filmmaker van vooral kunstzinnige films is voor 19 procent in het onderwijs werkzaam. 81,3 procent heeft een middelbare opleiding, terwijl 31,2 procent op een kunstacademie in Nederland of in het buitenland heeft gezeten. Meer dan de helft van deze regisseurs is afkomstig uit de tweede generatie en begint zijn carrière als filmregisseur tussen 1970 en 1979. De meesten van hen maken ook regelmatig opdrachtfilms, bioscoopfilms en televisiefilms. Hun activiteiten buiten het regisseren in het filmvak omvatten productie, camera, montage,

scenario et cetera. Voorts werden ook beroepswerkzaamheden buiten de filmsector aangepakt zoals het schrijven van recensies, werken in vrijetijds- en creativiteitscentra en het lesgeven op kunstacademies. Het lidmaatschap van de beroepsvereniging valt hoger uit en ook het zitting nemen in adviescommissies werd door regisseurs van kunstzinnige films veelvuldig gedaan.

Iets meer dan 40 procent van de opdrachtfilmregisseurs leerde het vak in de praktijk. Meer dan de helft van de opdrachtfilmregisseurs concentreerde zich geheel op dit type film, slechts een klein aantal vervaardigde ook regelmatig bioscoopfilms. De meeste opdrachtfilmregisseurs zijn naast regisseur ook producent en/of cameraman, vaak doen zij zelf de montage. De lidmaatschapsgraad bij dit type regisseur is zeer hoog, 90 procent. Daarnaast neemt men ook regelmatig zitting in adviescommissies. Minder dan de andere regisseurs nam men uitgebreid kennis van kunstuitingen. Wel werd de actualiteit via krant en televisie regelmatig gevolgd. Uit het bovenstaande blijkt dat er voor elk van de drie typen regisseurs sprake is van een eigen profiel alsmede een specifieke loopbaanontwikkeling.

Slotbeschouwing

Geven bovenstaande bevindingen aanleiding om aandacht te vragen voor aspecten die in het algemeen binnen de beroepsociologie worden verwaarloosd? En, in het verlengde hiervan, levert dit gegevens op die meer in het bijzonder van belang zijn voor de kennis van het beroep van filmmaker?

In de beroepsociologie wordt de continuïteit in de beroepsuitoefening als een van de voornaamste kenmerken beschouwd en daarnaast het vermogen om voldoende inkomen te verwerven. Voor filmmakers en in vergelijkbare mate voor de meeste beoefenaren

van een artistiek beroep - schrijvers en beeldende kunstenaars - is een fulltime beroepsuitoefening over een langere periode zeldzaam. Bovendien zijn de honoraria die voor de werkzaamheden worden betaald in de regel onvoldoende om gedurende langere tijd in het levensonderhoud te voorzien. Het financiële aspect van de continuïteit is derhalve van centraal belang. De bestaande financieringsstructuren, het Productiefonds, de post Korte, culturele en kunstzinnige film en de opdrachtfilmsector, zijn van grote invloed geweest voor de wijze waarop Nederlandse regisseurs hun beroep hebben uitgeoefend en op de mate waarin zij continu werkzaam hebben kunnen zijn. De sociale achtergrond, het milieu, de scholing en de wijze waarop mensen deze weten te benutten, geven vorm aan de beroepspraktijk en aan de loopbanen. Deze bevindingen pleiten ervoor dat onderzoek naar de financieringsstructuren in de beroepsociologie een centrale plaats krijgt. Verklaringen van een beroepsactiviteit die alleen de maatschappelijke behoefte in aanmerking nemen, zijn onbevredigend. De manier waarop een dienst wordt uitgeoefend of een produkt wordt gemaakt is niet louter afhankelijk van de behoefte in termen van vraag en aanbod. Onderzoek naar produkten en diensten betekent niet alleen onderzoek naar de marktsituatie, maar er dient gelet te worden op het samenspel tussen overheid en privéfinanciers. Naast een aanvullende of corrigerende functie kan een overheidssubsidie ook produktbepalend zijn zoals uit de subsidiëring van de kunstzinnige film blijkt.

Gezien de resultaten van mijn onderzoek en de daaruit voortvloeiende kritiek op Van der Krogt en Freidson dient meer aandacht besteed te worden aan de vraag wie de totstandkoming van het produkt betaalt, welke eisen de financiers aan een produkt stellen en hoe de

wisselwerking is tussen produkt, financiering en de afname van het produkt. Daarnaast dient te worden onderzocht of, en zo ja op welke manier, er bij de verschillende beroepsgroepen een wisselwerking ontstaat tussen sociale factoren en de beschikbare financieringsstructuren. Ondanks het feit dat de meeste filmmakers zich in een van de drie onderscheiden filmtypen hebben gespecialiseerd, hebben de meesten van hen een grote flexibiliteit moeten ontwikkelen binnen hun beroep. Zij proberen andere typen films te maken of andere taken binnen de filmsector te vervullen om voldoende geld te verdienen voor hun levensonderhoud. Deze flexibiliteit, die niet stoelt op omscholing of bijscholing, kenmerkt het beroep van scheppend kunstenaar. Multi-inzetbaarheid in de groeiende en zich verbredende audiovisuele sector zal in de toekomst steeds meer worden geëist. Hoewel de opleiding tot filmmaker kansen schept, kan niet worden gezegd dat zij in alle of zelfs de meerderheid van de gevallen wezenlijk is voor dit artistieke beroep. Men dient zijn kwaliteit als filmmaker te bewijzen door het produkt. Diploma's spelen bij het succes in een artistiek beroep een geringe rol. De beroepsopleiding en de beroepsvereniging, twee kenmerken die volgens de beroepsociologie belangrijk zijn voor de professionalisering, zijn weliswaar in artistieke beroepen aanwezig, maar de beroepsvereniging heeft onvoldoende impact binnen de beroepsgroep en erbuiten om als spreekbuis voor de beroepsgroep te gelden. Er bestaat in de praktijk onvoldoende consensus over de eisen die binnen het vak worden gesteld, zodat een voltooide beroepsopleiding niet als strikte voorwaarde voor toetreding tot de professie geldt. De meeste filmmakers zijn hoog opgeleid en hebben een milieuvachtergrond die hen van jongs af aanvertrouwd maakte met de risico's van het ondernemerschap of van de vrije beroepsuitoefening. Zij houden zich in sterke

mate op de hoogte van culturele en maatschappelijke ontwikkelingen. Kenmerkend voor het beroep van filmmaker is voorts dat de beoordeling en de reputatie van zijn werk voor een deel stoelt op het laatst geleverde produkt. Een beroepspraktijk waarin iedere prestatie afzonderlijk wordt beoordeeld, is ook bij andere artistiek scheppende beroepen gebruikelijk. De financierende instanties geven geld per project. De Nederlandse overheid, die een belangrijke financier van filmprojecten is, heeft zich dan ook altijd uitgesproken voor een kunstbeleid en niet voor een kunstenaarsbeleid. De overheid dient echter haar taak en functie voor de kunstenaars zodanig op te vatten, dat zij het niveau en de kwaliteit mede helpt te verbeteren. Dat geldt ook voor de productie van de Nederlandse film.

Literatuur

- Brunsmann, P.H. (1972) *Filmstudies, deel 14*. Amsterdam: Dr. E. Boekmanstichting.
- Burg, F. v.d. en J. Kassies (1987) *Kunstenaars van Nederland!*. Amsterdam: Van Gennep.
- Elliot, Ph. (1972) *The sociology of the profession*. Londen: MacMillan.
- Freidson, E. (1970a) *Professional dominance*. New York: Atherton Press inc.
- Freidson, E. (1970b) *Profession of medicine*. New York: Dodd Meed.
- Freidson, E. en J. Lorber (1972) *Medical men and their work*. Chicago/New York: Aldine Atherton Press inc.
- Krogt, Th.P.W.M. van der (1981) *Professionalisering en collectieve macht*. Den Haag: Vuga.
- Mok, A.K. (1973) *Professie en professionalisering*. Amsterdam: SISWO.
- Verdaasdonk, D. (ca. 1983) *De eerste golf*. Utrecht: Westers/ Nederlandse Filmdagen.
- Verdaasdonk, D. (1984) *De brede stroom*. Utrecht: Cambium.
- Verdaasdonk, D. (1985) *Nederland Filmland*. Amsterdam: Joost Nijsen.
- Verdaasdonk, D. (1990) *Beroep: filmregisseur: het verkrijgen van continuïteit in een artistiek beroep*. Zeist: Kerckebosch.
- Viala, A. (1985) *Naissance de l'écrivain*. Parijs: Les Editions du Minuit.
- Watson, B.A. (1961) *Kunst, Künstler und soziale Kontrolle*. Keulen/Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Zijderveld, A.C. (1974) *Institutionalizing*. Meppel: Boom.

Noten

1. Dit onderzoek is uitgevoerd ten behoeve van mijn dissertatie, Verdaasdonk (1990).
2. Ik heb een drietal beschrijvende studies - Verdaasdonk (1983, 1984, 1985) - over de beroepspositie van afgestudeerden aan de Nederlandse Film- en Televisieacademie geschreven.
3. Zie hiervoor de studies van Freidson (1970a), Mok (1973) en Van der Krogt (1981).
4. Freidson (1970a), (1970b), (1972).
5. Verdaasdonk (1990).
6. In adviezen van de Raad voor de Kunst en in brieven van de Beroepsvereniging van Film- en Televisiemakers NBF werd de overheid gevraagd meer structureel filmmakers en produktiemaatschappijen te subsidiëren. Het onderzoek van Brunsmann (1972) wees eveneens op de preciaire situatie van met name filmmakers werkzaam in de sector van de kunstzinnige film en de bioscoopfilm.

Bibliografische gegevens

Verdaasdonk, D. (1990) 'Kunstenaar en ondernemer: kunst en beroepsociologische aspecten van de loopbanen van Nederlandse filmregisseurs'. In: *Boekmancahier*, jrg. 2, nr. 6, 356-368.

Dorothee Verdaasdonk

was in 1990 universitair docent Film en Televisie aan de Rijksuniversiteit Utrecht. In 1990 promoveerde zij op het proefschrift *Beroep filmregisseur: het verkrijgen van continuïteit in een artistiek beroep*.