

Samenvatting

- De regisseur is de artistiek leider, maar de producent is uiteindelijk de baas.
- De regisseur is onder andere verantwoordelijk voor: **decoupage**, **mise-en-scène** en **spelregie**; en heeft meestal het laatste woord bij alle andere inhoudelijke zaken zoals het **scenario**, het **casten**, de **art direction** en de **montage**.
- Een regisseur moet op de set vooral **overzicht bewaren**, goed **communiceren** en niet bang zijn te **delegeren**.
- Bij elk shot:
 - **Waar** komt het in de film?
 - Weet de **functie**.
 - Ken de **inhoud** (onder andere mise-en-scène).
 - **Spelregie** (regieaanwijzingen).
 - **Continuïteit** in spelregie.
- Spelregie:
 - Steek voldoende tijd in het **repeteren**.
 - Bedenk van tevoren of je de decoupage de acteurs wilt laten volgen, of de acteurs de decoupage.
 - Speel in op acteur: kijk wat er uit de acteur zelf komt en **vul aan**.
 - Wees **volledig** in je communicatie met de acteurs.
 - Geef de acteur zelfvertrouwen door alle **verantwoordelijkheid** op je te nemen, ook die voor zijn fouten. Doe niets voor.
 - Maak samen een **karakteranalyse** door middel van een **karakterdossier** en/of **rolinterviews**.
 - Wek niet alleen aan het karakter maar ook aan de **systeem** van een acteur.
 - Ken het **doel** van je personages in de film, in de scène, in elk shot.
 - Geef een acteur nooit meer dan één doel en één emotie tegelijkertijd.
 - Ken het **wie, wat, waar, waarom** en **wanneer** en ga met de acteur op zoek naar het **hoe**.
 - Verdeel een scène onder in **beats** en ken de **schakelpunten** daartussen.
 - Ken bij elke tekst de **subtekst**.
 - Zorg voor een natuurlijke **interactie** tussen je personages: **acteren is reageren**, denk aan **status** en geef de acteurs (geheime) **visies** op elkaar.
 - Het tegenovergestelde spelen van wat je zou verwachten is vaak spannender.
 - Klein, ingehouden spel ook.
 - Denk aan **Kuleshov**, wees je bewust van wat er niet geacteerd hoeft te worden.
 - Geef acteurs iets te **doen** als ze houderig zijn en stel ze op hun gemak.

over heel!



Scenario en regie documentaire

De titel van dit hoofdstuk roept direct al vragen op. Bij een documentaire zet je toch de camera bij interessante gebeurtenissen neer en dat plak je dan toch achteraf aan elkaar? Als je van tevoren kunt opschrijven wat er in je documentaire zit, is het toch geen documentaire meer?

Het antwoord daarop is ja en nee. Ja, er zijn documentaires die gemaakt worden, deels of volledig, vanuit een exact scenario. Bijvoorbeeld reconstructies van gebeurtenissen of biografieën. Voorbeelden daarvan zien we dagelijks op National Geographic Channel en Discovery Channel. Hoe een dramatisch vliegtuigongeluk heeft kunnen gebeuren, of hoe een moord door de politie werd opgelost. Maar er zijn ook documentaires over bijvoorbeeld het leven van een bekende Nederlandse levensliedzanger, waarbij weinig of niets van tevoren gepland kan worden. En toch is ook daar een 'scenario' voor: het treatment. Hoe zit dat?

Het maken van een documentaire bestaat uit:

1. Een basisidee
2. Research
3. Het plannen van visueel bewijs dat opgenomen moet worden
4. Het visueel bewijs herkennen en opnemen op het moment dat het gebeurt
5. Het opgenomen materiaal selecteren en structureren tot een visueel pleidooi

Zoals je merkt zijn er heel wat stappen vóór we de camera aanzetten. Een documentaire maken is iets anders dan "de camera aanzetten op het moment dat er iets gebeurt dat je wilt laten zien". Wie een voetbalsamenvatting ziet van een wedstrijd waar hij zelf bij is geweest, weet dat die samenvatting vaak een heel ander verhaal lijkt te vertellen dan hij zelf heeft meegemaakt in het stadion. Een camera kijkt anders naar de werkelijkheid. Een camera vergroot details, stuurt onze aandacht en laat vooral heel veel weg. En dat zijn precies de technieken die verhaalvertellers gebruiken.

Een documentaire vertelt een verhaal. En het verhaal wordt niet door de mensen in beeld verteld, maar door de documentairemaker. Het is zijn verhaal.

Op zoek naar de waarheid

Een documentaire vertelt dus een verhaal. Dat kan een verhaal zijn over hoe het is om als Marokkaanse jongere te wonen in Amsterdam West, over hoe pijlstaartroggen overleven in de steeds vuiler wordende Noordzee, of over hoe Pompeji ten onder ging aan de vulkaan Vesuvius.

Dat verhaal vertel je door middel van overtuigende beelden. Visueel bewijs voor jouw verhaal. Jouw taak is het om die beelden te zoeken, op te nemen, te selecteren en achter elkaar te zetten, en zo een waar verhaal te vertellen.

Denk niet dat als je een camera bij werkelijke gebeurtenissen neerzet, je de *waarheid* hebt gefilmd. Er is een groot verschil tussen *waarheid* en *werkelijkheid*. Onder *waarheid* verstaan we datgene, waarvan jij zeker weet dat het waar is. Je kunt het bewijzen of tenminste uiterst aannemelijk maken. Je hebt het uitgezocht. Een *waarheid* is bijvoorbeeld dat de Titanic is gezonken. Je kunt zo'n *waarheid* prima met een computersimulatie of met een reconstructie tonen. Het daadwerkelijke zinken van de Titanic kunnen we echter niet laten zien, want daar zijn geen beelden van. De *werkelijkheid* van de zinkende Titanic kun je niet tonen.

Aan de andere kant kun je heel goed beelden opnemen van een voetballer die tegen een scheidsrechter uitvalt. Daar was je *werkelijk* bij. Dus is het waar? De uitval zelf wel. Maar als zo'n scène in je film komt, staat hij altijd voor meer dan de *werkelijkheid* van dat moment. Plaats zo'n scène in een documentaire over het feit dat geweld op voetbalvelden gewoon aan het worden is, en je schept het idee dat deze man een agressief venje is die zich slecht in kan houden op het veld (en daarbuiten mogelijk ook niet). Maar misschien was deze voetballer gisteren net gedumpt door zijn grote liefde, en is hij normaliter de zachtheid zelve. Misschien is hij er zelf van geschrokken, na alloop zijn excuus aan de scheidsrechter zelve. Misschien gaan aanbieden en hebben ze er een goed glas op gedronken waarna hij binnen drie maanden met de zus van de scheidsrechter kennis maakte en haar twee maanden later ten huwelijk vroeg. Als je alleen de *werkelijke* uitval laat zien, vertel je toch niet de *waarheid* over deze man en de gefilmde situatie. De *werkelijkheid* is de uitval, de *waarheid* is dat de uitval uitzonderlijk was, dat er ongewone omstandigheden waren die verder niets met de man en dus ook niets met de film te maken hebben.

De *werkelijkheid* zijn werkelijke gebeurtenissen en feiten. De *waarheid* is omvattender, en plaatst de *werkelijkheid* in de juiste context. Er bestaat dan ook nooit één *waarheid*. Iedereen heeft zijn eigen *waarheid*. In een documentaire ga je op zoek naar de *jouw*. Een *waarheid* kan zijn dat God bestaat. Een andere kan zijn dat Hij niet bestaat.



Waarheid en werkelijkheid staan los van elkaar, net als waarheid en geloofwaardigheid.

geloofwaardigheid

Zelfs al heb je een opname van iemand die volledig de *waarheid* vertelt, in je film kan hij overkomen als leugenaar doordat beelden in omringende scènes (Kuleshov rust nooit, ook niet bij documentaires) hem tegen lijken te spreken, of gewoon doordat hij zich tijdens de opnames ongemakkelijk voelde. Het probleem is daarnaast, dat het publiek het verschil tussen *werkelijkheid* en *waarheid* niet altijd ziet. Gebruik een verborgen camera, waarbij je nauwelijks kan zien wat er gebeurt, en het publiek vindt dat het er allemaal 'echt' uitziet en is bereid te geloven wat de voice-over over de beelden vertelt; zelfs al wordt er gelogen dan het een lieve lust is. Licht je de locatie voor een interview prachtig uit, zet je een dure camera op een goed statief en interview een professioneel, dan denkt het publiek eerder dat de situatie gemanipuleerd is, omdat het 'niet de *werkelijkheid*' lijkt, omdat het er gelikt uitziet. Dit is echter niet een reden om lekker te gaan filmen om zo je geloofwaardigheid te vergroten. Het is wel een reden

om na te denken over wat de *waarheid* is, wat geloofwaardigheid is, en over het verschil daartussen.

integriteit

Het gevaar dat je materiaal in je film gebruikt dat niet de *waarheid* vertelt, is groter dan je denkt. De uitval van de voetballer is filmisch misschien dynamiet. Wat een prachtig shot, wat een agressiviteit! Zo'n shot wil je in je film, het illustreert perfect de zinloze agressie op de voetbalvelden. Dat is het moment waarop je integriteit in het spel komt. Als je weet dat het shot je helpt om je verhaal te vertellen, maar dat het niet conform de *waarheid* is, dan gebruik je het niet. Want je beschadigt er mensen mee. Als je twijfelt of het shot de *waarheid* vertelt, neem je misschien contact op met de mensen waar het om gaat. Je doet dat overigens niet alleen voor de mensen in je film. Je doet het ook voor de film en jezelf. Je krijgt een volgende keer een stuk moeilijker medewerking van mensen als je je telkens maar weer bij *De Leugen Regeert* moet zitten verantwoorden.

Zelfs als je film een aanklacht is, als je mensen met een verborgen camera betrapt op niet geaccepteerd gedrag, of ze op een andere manier bewust in een kwaad daglicht stelt moet je zorgvuldigheid betrachten. Juist dan.

Wie naar de gemiddelde reportage op televisie kijkt, ziet dat de integriteit van de verslaggever soms ver te zoeken is. Een sensationeel item lijkt belangrijker dan zorgvuldigheid. Wederhoor wordt lang niet altijd toegepast, en 'geen commentaar' wordt opgevat als 'dan zal hij wel wat te verbergen hebben'. Een documentairemaker kan zich dat niet permitteren. Een verslaggever eigenlijk ook niet.

Je hebt een ongeschreven en onuitgesproken contract met het publiek dat je hen de *waarheid* verteld zoals jij die oprecht kent, en dat je ze niet manipuleert of voor de gek houdt. Daarom is het bijvoorbeeld gewoonte om het duidelijk te maken als een scène is nagespeeld (reconstructie van een gebeurtenis).

Documentairegenres

Er zijn in hoofdzaak drie verschillende documentairegenres.

- **Reconstructie.** Hieronder vallen de biografieën, films over de geschiedenis van iets of iemand en films over specifieke gebeurtenissen in het verleden. Reportages over het verleden, zou je ze kunnen noemen. De uitkomst van de film is meestal al bekend bij het publiek, het gaat vaak eerder over "hoe heeft het zover kunnen komen". Films over vliegtuigcrashes, de moord op Kennedy, of het leven en de dood van Julius Caesar.
- **Gedragstudie.** Een nare naam voor een mooi soort documentaire. De toeschouwer kijkt naar mensen of dieren, meestal in hun natuurlijke habitat, en leert daarbij iets over het hoe en waarom van hun gedrag of mag daar zelf conclusies over trekken. Typische voorbeelden zijn natuurfilms, films over geweld bij het amateurvoetbal en een film over de laatste boer binnen de ring van Rotterdam. Soms worden

zulke films ook wel een *slice of life* genoemd, een stukje uit het leven van Er hoeven geen verwachtingen over de afloop te zijn, maar het kan wel. Bijvoorbeeld als je een presidentskandidaat volgt tijdens zijn verkiezingscampagne; dit werkt toe naar een afloop waarin hij wint of verliest.

Zoektocht. De toeschouwer gaat met de documentairemaker mee op zoek naar iets. De documentairemaker is een actieve, zichtbare (hoorbare), zoekende partij, die op zoek is naar bijvoorbeeld naar de oorzaak van het vele dodelijke geweld in Amerika (BOWLING FOR COLUMBINE). Of de documentairemaker volgt iemand op diens zoektocht, bijvoorbeeld een Japanse professor, geobsedeerd zoekend naar de hersenen van Einstein (EINSTEIN'S BRAIN). De uitkomst is onzeker: wordt de zoektocht succesvol of niet?

Uiteraard kunnen deze genres in elkaar overlopen (zo is BOWLING FOR COLUMBINE deels een gedragstudie) en zijn er subgenres aan te wijzen. Je kunt een zoektocht naar de vraag 'hoe heeft het zover kunnen komen' van een historische gebeurtenis filmen, waarin je eerst de zoektocht filmt, en later diverse reconstructies maakt om de zoektocht te illustreren. Om de zaken echter helder te houden, gaan we verder van deze 3 genre genres uit.

Cross-over Je kunt ook een film maken over een komende gebeurtenis. Bijvoorbeeld over een nieke bijeenkomst van inheemse Indianen in Iowa. Echter, ook daar ga je niet heen met een camera om die aan te zetten, om vervolgens in de montagekamer de beelden d omweg aan elkaar te plakken. Dat kun je hooguit een reportage noemen, en zelfs dat zal het niet echt worden. Wat is het verhaal dat jij over die bijeenkomst wil vertellen? Welke invalshoek kies je? Als het een film wordt over wat de bijeenkomst voor de inheemse volkeren betekent, dan is het een gedragstudiedocumentaire. Als je op zoek wilt naar het antwoord op de vraag: 'waarom wil de staat Iowa niet meewerken aan deze bijeenkomst', is het misschien een zoektochtdocumentaire. Of misschien wil je allebei. Dan vertel je twee verhalen in één documentaire.

Cross-over Binnen de documentaire, zeker de reconstructiedocumentaire, is het al sinds het begin gebruikelijk om historische feiten na te spelen. Dat is een prima middel om de waarheid visueel aanschouwelijk te maken. Als je zo'n dramatische reconstructie maakt voor een documentaire, dan volgt die ook vrijwel alle wetten van het fictie filmen, aangezien je dan met een script en met acteurs werkt.

De grens tussen fictie en documentaire is sinds de jaren negentig steeds verder aan het vervagen. Diverse *mockumentaries*, zoals Kurzool van Lodewijk Crijns (over spijbelende jongeren), DARK SIDE OF THE MOON door William Karel (waarin wordt ontvouwd dat de mens nooit werkelijk op de maan is geweest) en C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS van Benoît Poelvoorde (waarin een documentaireploeg een huurmoordenaar volgt) deden de kijker in meer of mindere mate geloven dat wat ze zagen echt was,

terwijl het allemaal in scène was gezet.⁹⁴ Dit soort films moeten de spontaneiteit van de werkelijkheid uitstralen, dus ze worden meestal alleen globaal gescript. Acteurs krijgen te horen wat er in de scène moet gebeuren maar mogen de dialoog daarbij zelf improviseren.

Tegenwoordig worden er steeds meer fictiefilms gemaakt gebaseerd op ware feiten, ware personen en met gebruik van documentaire beelden, maar toch fictief. Dit heet ook wel *facitie*. Klassieke voorbeelden daarvan zijn de fraaie complottheorieën JFK van Oliver Stone over de moord op Kennedy, en 06/05, over de moord op Pim Fortuyn, de laatste film van Theo van Gogh. Je pakt factiefilms aan zoals elke andere fictiefilm.

Visueel bewijs

Goede beelden krijg je niet zo maar. Je moet op het juiste moment op de juiste plaats voor het juiste shot zijn – ook al weet je vaak niet van tevoren wat er gaat gebeuren. Toeval kun je niet plannen, denk je dan. Maar die prachtige momenten, juist ook de toevallige, komen vrijwel altijd voort uit een strakke planning. Je bent niet voor niets met een camera op die plek. Toevallige trefters dwing je af. Als je weet wanneer je waar moet zijn om visueel bewijs voor je documentaire te verzamelen, wordt de kans op toevalstrefters ook aanzienlijk groter. Bovendien moet je weten wat geweldige beelden voor je film zijn, en wat niet. Je moet niet alleen op de juiste plek op het juiste moment zijn voor de juiste gebeurtenis, je moet die gebeurtenis ook als dusdanig kunnen herkennen.

Wat je niet wilt, is zonder een goede planning gaan draaien. Je zult dan in de montage merken dat je precies de beelden mist die je nodig hebt, dat interviews om de hete brei heen draaien en dat je geen lijn of structuur in je film kunt maken. Hoe minder je weet over wat je tegen zult komen tijdens het draaien, hoe belangrijker de voorbereiding en de planning is.

De term *visueel bewijs* is al een paar keer gevallen. Een documentaire is een film. Een film vertelt zijn verhaal primair met beelden. Sommige verhalen zijn moeilijk of niet met beelden te vertellen, maar uitstekend met woorden. Bijvoorbeeld over de literaire kwaliteiten van Abdelkader Benali. Die verhalen zijn het niet minder waard om verteld te worden. Bijvoorbeeld in een boek, in een tijdschrift of op een website. Maar niet in een documentaire.

Als je een filmpje maakt over uitbuiting van arbeiders in de fabrieken van een grote sportschoenenfabrikant, dan kun je aan de ene kant een mensenrechtenactivist interviewen die uitlegt dat iemand die de schoenen in de fabriek in China in elkaar zet per paar schoenen maar 30 cent verdient, terwijl dezelfde schoenen in de winkel 80 euro kosten. Vervolgens laat je iemand van het prestigieuze merk aan het woord die zegt dat 30 cent best veel is in China en dat die fabriek veel voor de lokale economie

94. Bij de eerder genoemde documentaire EINSTEIN'S BRAIN is de verwarring nog steeds compleet: is dit een echte documentaire, een nepdocumentaire, of een echte documentaire die zich heeft vermomd als nepdocumentaire, ofwel een nep-nepdocumentaire?

betekent maar dat de fabriek niet hun eigendom is, en dat ze dus ook niet over de arbeidsomstandigheden gaan. Kortom, zoals je zo vaak op televisie ziet – in de minder goede reportages. Als je een documentaire maakt, ontdek je er niet aan om naar China af te reizen en zelf de arbeidsomstandigheden en de mate van armoede vast te stellen en te filmen. Je moet het probleem laten zien. Als je vervolgens laat zien hoe mager iedereen in de straten van het stadje is en hoe bij een dokterspraktijk in de buurt de vele zieke arbeiders dagelijks langskomen, dan ben je begonnen een aaneenschakeling van visueel bewijs te maken.

Beelden zijn veel krachtiger dan woorden. Als je een beeld laat zien van een vrouw die er als een prostituee uitziet, dan kun je wel zeggen dat dit een verkleefde is, en dat ze in het dagelijks leven een non is, maar het publiek zal haar alleen als prostituee zien. (Als je haar daarnaast ook als non laat zien, wordt het interessant.) Het beeld wint het bijna altijd van het woord. Je moet daarom uitgaan van het beeld. Een ander gevaar van woorden is dat ze vaak ook beelden oproepen – die in de weg kunnen gaan zitten bij de beelden die je werkelijk laat zien, en andersom.

Denk ook niet dat je een niet goed gerepresenteerde waarheid wel weer kunt recht breken. Als je de agressieve voetballer toont, kun je de voice-over wel “deze man is normaliter de zachtheid zelf” laten zeggen, maar dat helpt zo goed als niets. Het beeld is veel sterker. We hebben immers zelf gezien dat hij agressief is. Probeer maar eens zo'n beeld uit het hoofd van het publiek te praten...

Als je bij jezelf merkt, dat je bezig bent ‘plaatjes’ te zoeken om iets wat je wilt vertellen te illustreren, dan moeten onmiddellijk alle alarmbellen in je hoofd afgaan. De beelden in een documentaire moeten het verhaal vertellen. Niet illustreren. Je beelden moeten uiteindelijk een krachtig en dramatisch statement maken.

Interviews

Interviews zijn een essentieel middel om informatie te vergaren tijdens de research voor een documentaire. Ze helpen je in je jacht op visueel bewijs. Ze zijn echter een minder ideaal middel om informatie door te geven aan het publiek, aangezien die informatie dan niet visueel wordt gebracht.

Interviews in een documentaire zijn eigenlijk alleen interessant als de manier waarop iets verteld wordt, of het feit dat het überhaupt verteld wordt, belangrijker is dan wat er gezegd wordt. Bijvoorbeeld als een betrouwbare expert zijn mening over een zaak moet geven – het is belangrijk dat het door een expert wordt verteld. Of als het om de dromen, gedachtes of gevoelens van de geïnterviewde gaat. Het kan geweldig zijn om te zien hoe iemand 50 jaar naar dato met tranen in zijn ogen vertelt over zijn huwelijksdag. Een Amerikaanse ex-minister die toegeeft dat Bush heel goed wist dat er geen chemische wapens in Irak waren, laat je natuurlijk graag aan het woord – het feit dat hij dat zegt zou natuurlijk uniek zijn. Een andere reden om iemand te interviewen is dat je gedeeltes van het interview als vertellende voice-over wilt gebruiken, zodat het verhaal verteld wordt door een betrokkene in plaats van een algemene, neutrale stem.

Pratende hoofden zijn verder weinig interessant om naar te kijken. Zeker als die hoofden praten over wat er gebeurd is, of over hoe mensen zich gedragen. Show, don't

tell. Bij een gedragstudiedocumentaire zijn interviews eerder hinderlijk dan nodig. Een voetbalhoogan die vertelt over hoe graag hij trainen sloop is niet half zo interessant als het hem gewoon te zien doen. En daar komen we bij het fundamentele probleem van het interview: het feit dat je iemand laat praten in een film, wordt al snel belangrijker dan wat hij zegt. “Waarom zegt die hoogan dat hij iets sloop? Waarom krijg ik dat niet gewoon te zien? Dan zal er dus wel iets aan de hand zijn. Waarschijnlijk is hij helemaal niet zo dapper.” Als dat inderdaad zo is, is dat natuurlijk prachtig, zeker als je ook beelden hebt van zo'n slooppartij waarbij hij helemaal niet mee blijft te durven doen. Mits dat hoort bij wat je wilt vertellen. En mits je die jongen recht in de ogen kan kijken nadat hij de documentaire heeft gezien...



Het 'interviewdilemma': het feit dat iemand iets zegt of hoe iemand iets zegt is meestal belangrijker dan wat hij zegt. Het beeld is belangrijker dan het woord.

Vertrouw dus niet te veel of helemaal niet op interviews als je visueel bewijs. Een goede documentaire is zoveel meer dan *talking heads*. Een publiek weet ook nooit of iemand de waarheid spreekt. Beelden kunnen natuurlijk ook liegen, maar het publiek vertrouwt nu eenmaal een onafhankelijke documentairemaker meer om de waarheid te 'spreken' dan betrokkenen. Beelden komen betrouwbaarder over.

Als een interview onvermijdelijk of wenselijk is, bedenk dan wat je wilt laten zien. Je hoeft immers niet de hele poos de spreker in beeld te laten. Soms stel je vast dat je juist de geïnterviewde wilt laten zien, omdat het feit dat hij praat, of de manier waarop hij praat, belangrijker is dan de informatie die hij geeft. Anders ga je daarnaast ook op zoek naar beelden die de vermoedelijke tekst (in een voorgesprek krijg je daar een idee van) van de geïnterviewde kunnen aanvullen. 'Aanvullen' betekent hier dat de beelden méér zijn dan een illustratie van het gezegde. Zoek naar beelden die nieuwe informatie geven, die de gesproken woorden een context kunnen geven, inzichtelijk kunnen maken of kunnen verrijken. Met een beetje geluk kun je daardoor het interview in de montagekamer ook nog eens flink inkorten. Soms moet je ook juist op zoek naar beelden die wat de geïnterviewde waarschijnlijk zal zeggen tegenspreken (als je wilt laten zien dat iemand niet de waarheid spreekt of de waarheid niet kent).

voice-over

De meeste bezwaren van interviews gelden ook voor de voice-over. Een voice-over is een heel legitiem middel in een documentaire, maar is ook heel dominant en voorkomt vaak dat de kijker zelf conclusies trekt. Dat doet de voice-over immers al. Als er veel uitgelegd moet worden om de materie inzichtelijk te maken, dan ontkomt je er misschien niet aan. Het is ook zeer afhankelijk van de stijl van je documentaire. Een voice-over is al snel belerend. Wil je dat?

Het grote gevaar van de voice-over is dat je geneigd wordt om hem als primaire bron van informatie te gaan gebruiken voor je publiek. Je krijgt dan dus een praatje waar je plaatjes bij zoekt. Dat moet je vermijden. Een voice-over gebruikt je om de beelden te helpen duiden en te helpen verklaren. Maak geen plaatjes bij een praatje. Maak plaatjes. En maak dan later misschien een aanvullend praatje.

Het is overigens best mogelijk om een voice-over al te schrijven voordat je met de opnames begint. Dat gebeurt bij heel sterk gescripte documentaires, waarin een uitgebreid scenario wordt geschreven waarin de tekst en de beelden al van tevoren vastgelegd worden. Zeker bij reconstructiedocumentaires gebeurt dit vaak. Echter, het gevaar van 'plaatje bij een praatje' wordt wel groot als je deze aanpak kiest – al hoeft dat in principe niet. Wat een nog grotere valkuil is bij dergelijke documentaires is dat de uiteindelijke gevonden beelden niet goed aansluiten bij de van tevoren bedachte voice-over. Ze kunnen hem zelfs vrij makkelijk tegenspreken. De voice-over vertelt van de hartelijkheid tussen voetballers vlak voor de wedstrijd, maar de beelden laten stilzwijgende mannen zien die zich aan het omkleeden zijn, zonder veel contact. Als dat gebeurt is de voice-over, en dus de documentaire, zijn geloofwaardigheid kwijt.

Goed, na op heel veel gevaren van de voice-over gewezen te hebben: hoe schrijf je een voice-over? Wat moet je vertellen en wat niet?



***Een voice-over geeft alle informatie die mist in de beelden.
En verder absoluut niets.***

De voice-over schrijf je dus idealiter pas als de laatste versie van de montage klaar is! De voice-overschrijver – of dat nu de regisseur is of een tekstschrijver – dient een rondje aan de crew te geven voor elke zin die hij schrijft die informatie geeft die ook al in beeld te zien is. Laat weten dat je serieus bent over een beperkte voice-over.

Verder dient de tekst iets eenvoudiger te zijn dan een geschreven tekst, waarbij iedereen immers zelf zijn leestempo kan bepalen en eventueel zinnen na kan lezen als men even afgeleid was. Gebruik minder lange zinnen en eenvoudige zinconstructies, want het publiek wordt continu afgeleid – door de beelden. Maar dit pleidooi voor eenvoud geldt alleen wat betreft de zinsbouw, niet wat betreft de inhoud. Onderschat je publiek nooit. Laat ze zelf denken en conclusies trekken.

Het schrijven van een documentaire

Waar wil je een documentaire over maken? Op het moment dat je dat besluit, weet je waarschijnlijk nog niet heel veel over je onderwerp. Twee dingen moet je echter wel weten. Ten eerste dat je heel graag deze documentaire wilt maken, en ten tweede: wat wil je gaan weten?

uitgangspunt

Een goed uitgangspunt kun je in 100 woorden of minder formuleren, op een manier waarmee je jezelf en mogelijke producenten kunt prikkelen. Lukt je dat niet, dan is de kans groot dat de documentaire ook niet helder wordt, omdat je te veel ideeën hebt waardoor je documentaire geen duidelijke richting krijgt. Een uitgangspunt zou kunnen zijn:

“Een documentaire over sociaal verkeersgedrag. Zet gewone, volwassen mensen achter een autostoel, en plots zijn het net kleuters. Voordringen, ongeduld afreageren

op anderen, schelden en vloeken... het is doodnormaal. Waarom is een paar kilometer snelheid zo belangrijk voor mensen dat ze, als pubers, tot moedwillige sabotage van verkeerscamera's overgaan? Ik wil voorbeelden van duidelijk sociaal en gevaarlijk rijgedrag laten zien, en de gewone mensen daarachter tonen. Ik wil slachtoffers tonen van waar het misging. En ik wil op zoek bij verkeersdeskundigen, sociologen en psychologen naar een oorzaak van het gedrag. Helpen maatregelen? Is er iets tegen te doen?”

In zo'n statement komt je fascinatie naar voren (“hoe kan dat toch, dat kinderlijke gedrag?”), en een richting waarin je documentaire wilt sturen (“op zoek naar oorzaken van dit gedrag bij de mensen zelf, psychologen en verkeersdeskundigen”). Ook wordt er een beetje van de te verwachten vorm in gegoten (“tonen van kinderlijk, sociaal gedrag en de gewone mens daarachter”) en een soort conclusie (antwoord op de vraag “is er iets tegen te doen?”). Met andere woorden, zo'n statement is de insteek waar je jouw verhaal op baseert. Elke zin moet beelden oproepen die als visueel bewijs kunnen dienen en/of richtingen aangeven die je als maker op kunt gaan.

Zo'n uitgangspunt gaat niet alleen over het onderwerp, maar ook over hoe je het wilt vertellen. In het eerdere voorbeeld over de sportschoenenfabriek kun je droog de feiten filmen, dan vertel je het verhaal over het onrecht. Je hebt dan waarschijnlijk een heel kort filmpje. Je kunt ook het verhaal vertellen van het dagelijks leven van een van de arbeiders. Of het verhaal van de lokale arts die al jaren tevergeefs een gevecht tegen de uitbuiting in de fabriek voert, maar niet wenst te stoppen. Of het verhaal van een paar sportschoenen waarbij je duidelijke portretten maakt van alle mensen door wiens handen de schoenen gaan van fabriek tot klant. Bijvoorbeeld de arme arbeider, de net zo arme controleur, de ook niet zo rijke fabrieksdirecteur, de lader van het container-schip tot en met de inmiddels relatief steenrijke klant. Overigens kan het goed zijn dat je zo'n vorm pas bedenkt als je bezig bent met de research, en soms zelfs pas bij het draaien (maar dan heb je niet genoeg research gedaan).

loets je uitgangspunt

De beste test om te kijken of idee visueel genoeg is om er een documentaire over te maken, is door een lijst van ideale scènes op te schrijven die je in je documentaire zou willen hebben. Misschien heb je nog geen research gedaan, en denk je dat je ideeën nog niet volledig zijn en dat je dus nog niet weet wat ideale scènes zijn. Maar daar gaat het niet om. Het gaat erom dat je kijkt of je concept werkt. Als je niet een volledige lijst van hypothetische scènes kunt maken waaruit je documentaire bestaat, dan zou dat in theorie aan een gebrek aan research kunnen liggen, maar de kans is veel groter dat je idee niet goed genoeg is. Bovendien is een hypothetische scènelijst een bijzonder goed begin van het denken over de vorm om je documentaire in te gieten en de beelden die je nodig zult hebben. En dat helpt weer tijdens de opnames: je herkent de beelden die je goed kunt gebruiken eerder, omdat je er al over hebt nagedacht.

Vanuit zo'n lijst kun je het idee verder ontwikkelen. (Het lijstje zelf is verder waardeeloos, hou er niet aan vast.) Je zult waarschijnlijk eerst een vorm bedenken, een genre, al kun je dat idee later aanpassen als je in de researchfase op andere ideeën wordt gebracht. Dat is natuurlijk altijd mogelijk, niets staat vast totdat de documentaire afgemonteerd is. Je kunt altijd een stap terug doen als daar aanleiding toe is.

Zodra je je ideeën gaat uitwerken, komt er de nodige research bij kijken. Research waardoor je meer te weten komt over je onderwerp, maar ook over je film en de vorm die hij moet gaan krijgen. Veel van wat jij leert, ziet en meemaakt, wil je het publiek straks ook laten leren, zien en meemaken.



Research gaat niet alleen om de conclusies die er uitkomen, maar ook om de zoektocht naar die conclusies.

Je doet research op dezelfde manier als een schrijver voor een artikel in een tijdschrift. Je zorgt dat je alle feiten op een rijtje krijgt: wie, waar, wat, wanneer, waarom en hoe. Je gaat naar de plekken toe die van belang zijn. Je zoekt uit welke mensen ertoe doen en gaat met ze praten. Hier komt (op zijn minst) een lijst uit met feiten die in je documentaire belicht moeten worden, en een lijst met mensen, plaatsen en gebeurtenissen die je wilt filmen.

Tijdens de research krijg je nieuwe inzichten, en het is misschien zelfs mogelijk dat je de insteek waar je mee begon, overboord zet voor een andere insteek. Het kan bijvoorbeeld zo zijn dat ik tijdens de research over het associële rijgedrag zo onder de indruk raak van de verhalen van de slachtoffers van ongelukken die veroorzaakt zijn door roekeloos gedrag, dat ik die verhalen tegenover de verhalen van de mensen die roekeloos rijden wil zetten, als een soort aanklacht die de denkfouten en naïviteit van roekeloze automobilisten aantoon. Het hoe en waarom blijken me misschien toch minder te interesseren.

Maar in principe ga je uit van de basis die je had, en ga je door research op zoek naar de vorm en de inhoud van het verhaal dat je wilt vertellen. Je vraagt je af wat voor soort beelden je nodig hebt, of zou willen hebben. In het geval van het associële rijgedrag is dat niet zo moeilijk: je hoeft de snelweg maar op te gaan met een camera, en je zult al snel beelden hebben. Maar misschien kun je beter samen met professionals de weg op, met de verkeerspolitie. Ga je ongelukken tonen? Dan zul je sowieso met de hulpdiensten mee moeten, en daarvoor moet je natuurlijk toestemming krijgen. Je zult mensen die daar werken vragen naar wat je kunt verwachten te zien, en door welk rijgedrag de meeste ongevallen veroorzaakt worden.

Een grote valkuil is dat je tijdens je research heel veel informatie en inzichten krijgt, die je allemaal in de documentaire wilt gaan stoppen. Met als gevolg dat je documentaire allemaal verhalen door elkaar vertelt die niet meer te ontwarren zijn. Dat is waarom je aan je basisidee moet vasthouden, zodat je goed kunt zien wat je wel en wat je niet echt nodig hebt.

Een andere valkuil die je misschien niet verwacht is dat je van tevoren een te goede band met mensen krijgt die je gaat filmen. Als je iemand die je wilt interviewen, voor een voorgesprek in een bar ontmoet en met drie wijntjes een leuk gesprek hebt waarin hij fantastische dingen zegt over het onderwerp, dan heb je een probleem. Tijdens het interview zelf zullen regisseur en geïnterviewde beide proberen dat mooie, open en eerlijke moment te recreëren, en dat kan niet. Het resultaat zal meestal geforceerd zijn.

Een te goede band breekt ook de *onzichtbare wand* af die er tussen documentairemaker en subject moet zijn (waarover later meer). Doe die wijntjes na afloop van de opnames.

Neem ook een cameraatje mee tijdens je research, zodat je potentiële locaties kunt filmen. Zo kun je tijdens het plannen van je documentaire nog snel even terugkijken naar hoe de locaties eruitzien, maar ook zie je al een beetje het effect van het op beeld zetten van die locatie. Dit is met name van belang voor het licht: heb je, als je straks echt gaat filmen, lampen of hulpmiddelen nodig?

Neem daarnaast een goede geluidsrecorder mee (of een goede microfoon bij een DV-cameraatje) als je interviews met mensen houdt. Het is nauwelijks extra moeite en wie weet kun je de opgenomen teksten van het interview gebruiken bij wijze van voice over in je documentaire. Bovendien kun je na afloop goed luisteren of iemand geschikt is om te interviewen in een documentaire. Sommige mensen raken gespannen zodra er een microfoon aan staat, dat wordt niet beter als er ook nog een crew en een camera bij komt.

Door de research zul je langzaam maar zeker een steeds beter idee krijgen van de inhoud, de vorm, je verhaal, de beelden en de structuur van je documentaire. Een van de eerste vragen die je je moet stellen, misschien zelfs al vóór de research, is: wat voor soort documentaire gaat dit worden?

reconstructed documentaires

Bij reconstructies wil je voorkomen dat je alleen pratende hoofden ziet die vertellen over wat er is gebeurd en hoe we dat moeten interpreteren. Tekst is voor boeken en tijdschriften. Je wilt visueel bewijs. Je kunt op zoek gaan naar historische beelden (film, foto's of tekeningen), als die er zijn. Je kunt gebeurtenissen reconstrueren, bijvoorbeeld door ze na te laten spelen of met een computersimulatie. Je kunt locaties en objecten filmen die met de gebeurtenissen te maken hebben.

Bij reconstructedocumentaires is je grootste uitdaging om het verhaal visueel te vertellen. De valkuil is dat je een tekst maakt die je illustreert met wat beelden. Vooral als het een historische gebeurtenis betreft waarover de voornaamste bronnen tekstueel zijn. Je moet heel goed nadenken over hoe je je verhaal wilt vertellen. Zoek een uitgangspunt in iets visuels of persoonlijks, en bouw vanaf daar verder aan je documentaire. Goede beelden vertellen ons iets dat we nog niet weten.

Omdat je meestal gebeurtenissen reconstrueert waar geen of weinig beelden van zijn, is het meteen duidelijk waarom dit soort documentaires lastig zijn om goed te maken. Op de commerciële televisie scoren dit soort documentaires goed, maar het resultaat is zeer wisselend. De truc die ze daar gebruiken is uitermate simpel en na een aantal keren zelfs irritant: telkens maar weer vragen oproepen (meestal niet eens interessante vragen, maar de voice-over wil ons laten geloven dat ze belangrijk zijn) die pas later beantwoord worden. Bovendien wordt telkens maar weer benadrukt hoe gevaarlijk iets wat er toen ging gebeuren was. Daar zou niets mis mee zijn, als de kijker zichzelf die vragen mocht stellen. Maar nee, de voice-over stelt de vragen letterlijk aan de kijker: "Maar hoe kwam het dan dat er blonde haren in het doucheputje zaten? Dat moest

rechercheur Jenkins uitzoeken. Ga niet weg." Het heeft als voordeel dat zelfs kleine kinderen het hele verhaal nog kunnen volgen, maar, enkele zeer gunstige uitzonderingen daargelaten, het blijft de soap onder de documentaire.

gedragstudiedocumentaires

Dit lijkt misschien de makkelijkste vorm van documentaire om te maken. Je zet de camera aan tijdens bepaald gedrag, en je plakt de beelden aan elkaar. Maar juist bij menselijk gedrag moet je erg goed van tevoren weten waar je naar op zoek bent. Want menselijk gedrag is zo onuitputtelijk, dat als je niet al tijdens de voorbereiding een richting en een doel hebt geformuleerd, je in de montage met een hoeveelheid losse beelden zit die maar met moeite tot een zinvol geheel aan elkaar te smeden zijn. Om het voorbeeld van de sociale automobilist naar voren te halen: als ik deze mensen ga opzoeken, wil ik dan store verhalen horen om ze af te zetten tegen de verhalen van slachtoffers? Of wil ik juist de menselijke kant laten zien, hun dagelijkse leven, de zachtaardigheid buiten de auto? Wil ik vooral laten zien wat ze doen, of ben ik ook geïnteresseerd in wat ze er zelf over denken, hoe ze zichzelf zien? Wil ik van ze weten wat zij denken dat de oorzaak is van hun gedrag? Wil ik ze misschien confronteren met verkeersslachtoffers?

Al deze vragen kun je pas beantwoorden als je weet wat het verhaal is dat je wil vertellen, en vervolgens voldoende research hebt gedaan. Als je weet wat de hoofdlijn van je verhaal in de documentaire wordt, en wat voor vorm hij gaat krijgen, dan weet je naar wat voor soort beelden je op zoek bent. Dat is dus ook de reden dat je (vrijwel) altijd je research doet voordat je met de opnames begint. Zodat jij en de crew tijdens de opnames precies weten waar je in elke scène naar op zoek bent, en hoe je dat het beste kunt filmen.

Wat je een "verhaal wilt vertellen" betekent niet dat de documentaire letterlijk een verhaal moet vertellen, bijvoorbeeld in de vorm van een voice-over. Integendeel. Een verhaal vertellen betekent in het geval van documentaire: je fascinaties visueel maken en structureren.

Zoektochtdocumentaires

Een zoektochtdocumentaire is de research onderdeel van de documentaire zelf. Het meest extreme voorbeeld daarvan zag ik in een korte film (titel onbekend) waarin de maker een boekje in de bus had gevonden waarin iemand aantekeningen, gedachten en tekeningen had gemaakt. De documentaire ging over de zoektocht naar de eigenaar van het boekje. De hele zoektocht, inclusief alle dwaalsporen, werd gefilmd.

Je hebt een duidelijk doel voor ogen. Jij, of iemand die je volgt, wilt ontdekken hoe iets zit, waar iemand is gebleven, of wat het verhaal is achter een frappante of belangrijke gebeurtenis. Het publiek zit als bij een *wodunnit* in spanning: zal de maker (of degene die de maker volgt) zijn doel bereiken?

Meestal zul je een deel van je research wel degelijk van tevoren doen, om een teveel aan dwaalsporen te vermijden. Stiekem kleine reconstructies maken van ontdekkingen die je toevallig zonder camera deed zijn daarom vrij normaal. Maar natuurlijk doe je

niet alle research van tevoren: de documentaire is immers je zoektocht – niet een reconstructie ervan. Wat dat betreft wijkt dit genre duidelijk af van andere documentaires, waar je wel zo veel mogelijk uitzoekt voor je begint te draaien.

De vragen die je bij je zoektocht van tevoren moet beantwoorden zijn: Waar zal mijn zoektocht mij ongeveer heen leiden, valt dat in te schatten? Hoe lang schat ik de zoektocht in, en hoeveel ga ik daarvan laten zien? Hoeveel research doe ik van tevoren? Je kunt natuurlijk zo veel mogelijk research met de camera erbij doen en later de 'saai' stukken eruit knippen. Het gevaar is dan echter dat je eropuit gaat, interviews opneemt met iedereen die er maar wat over te zeggen heeft, en die later als een presentatie aan elkaar monteert. Maar een documentaire is, zoals gezegd, geen presentatie; je vertelt een verhaal. Het verhaal van je zoektocht. Daarom moet je weten wie en wat wel in je verhaal past en wat niet, en hoe je dat visueel kunt brengen. Want googelen, telefoneren en interviewen levert allemaal weinig interessante beelden op. Dat is dan ook de grote uitdaging van zoektochtdocumentaires: kun je de zoektocht visueel maken?

vorm en structuur

Je denkt voor je begint met draaien ook al na over de structuur. Meestal vindt een documentaire pas zijn definitieve vorm in de montagekamer. Maar hoe meer je voorbereidt, hoe meer ideeën je kunt hebben over de film die je gaat maken, dus ook de vorm. In welke fase van het proces je de structuur vastlegt, is afhankelijk van het soort documentaire dat je maakt, maar doe het liever te vroeg dan te laat. Je kunt je ideeën altijd weer loslaten als ze in een latere fase niet blijken te werken. Als je te laat bent zit je met veel onbruikbaar materiaal of een niet boeiende documentaire.

Vorm en structuur bij documentaire zijn net zo divers als mensen. Waar het gros van de speelfilms volgens Hollywoodformules wordt gemaakt, en zelfs korrelige arthouse films meestal nog aan driedigheid en de meeste andere structuurwetten voldoen, is er bij de documentaire geen hoofdstroming die alle andere met zich meesleept. Het eerste wat je als beginnende documentairemaker moet doen om over de vorm en structuur na te kunnen denken, is veel documentaires te zien. En dan niet alleen die op zenders als National Geographic Channel. Het loont om een bezoek aan het jaarlijkse IDFA (International Documentary Filmfestival Amsterdam) te brengen. Neem alle documentaires op televisie op en bekijk de documentaires die je mooi vond nogmaals. Wat werkte? Welke structuur hebben de makers gebruikt? Wat inspireert jou als maker? Bekijk ook documentaires die je slecht vond nog een keer. Welke structuur wordt daar gebruikt? Wat is er slecht aan? Welke valkuilen wil je vermijden?

Waar fictiefilms meestal een duidelijke structuur hebben, zijn documentaires veel vrijer. Toch is een documentaire zonder goede structuur binnen een paar minuten weg gezapt. Structuur is de houvast voor je verhaal. Structuur bij documentaires houdt vooral in dat de kijker weet waar de documentaire naartoe werkt. Bij zoektochtdocumentaires is dat eenvoudig: de documentaire werkt toe naar het einde van de zoektocht: wordt gevonden wat er gezocht wordt? Bij *Bowling for Columbine* weten we dat de film afgelopen is, zodra er een antwoord wordt gevonden op de vraag: hoe komt het dat er in de VS zoveel doden vallen door vuurwapens (en in Canada niet)?

Als je een documentaire maakt over een historische gebeurtenis, zit daar meestal een climax in waar je naartoe werkt: als het gaat over de bouw van een brug is het het moment dat die brug af is (of instort door een constructiefout); als het over Theo van Gogh gaat, dan is het waarschijnlijk de brute moord; als het over het Watergateschandaal gaat, dan is het waarschijnlijk het aftreden van Richard Nixon.

Net als bij een speelfilm hebben we als documentairemaker graag een duidelijk begin, midden en een einde. Het begin is je *introdactie*, waarin het onderwerp duidelijk wordt, de hoofdpersonen en de sfeer en vorm van de documentaire worden geïntroduceerd en waarin vooral ook vragen worden *opgevoerd*. Dat vragen oproepen kan uiteraard door een voice-over, maar ook bijvoorbeeld door een *vreemde of indringende gebeurtenis*: Hoe heeft dit zo kunnen komen? Waarom doet die man dat? Hoe loopt dit af? Het publiek is je documentaire ingeleid en wil blijven kijken omdat het met een aantal vragen zit die het graag beantwoord wil zien. Daarom kun je ook het beste de vragen vroeg oproepen. Probeer in het begin niet te veel informatie te geven. Het gaat juist om vragen oproepen, niet om informatie. Voorkom een introductie die als boodschap heeft: "dit moet je weten *voor je naar deze documentaire kunt kijken*". Geef ze wat ze minimaal nodig hebben. De rest van de informatie komt wel gedurende het vervolg van de documentaire, op het moment dat het nodig is.

Het middendeel, net als bij drama het langste deel, zou je de *doorwerking* kunnen noemen. Hierin presenteert je het visueel bewijs. Je laat de diverse kanten van het onderwerp zien, bijvoorbeeld het verhaal van de Chinese fabrieksarbeider en dat van de fabrieksdirecteur, of het verhaal van de Rotterdamse boer binnen de moderne samenleving. Je mag als maker best een kant kiezen (bijvoorbeeld die van de fabrieksarbeider), maar je moet de andere kanten ook serieus nemen, anders wordt het een propagandafilm. In het middendeel gaat het om het centrale dramatische conflict, waarover later meer.

Het einde van de film is de *climax* met mogelijk een *epiloog*. In de climax wordt duidelijk welke kant van het verhaal 'gewonnen' heeft. Het is het punt waar naartoe gewerkt wordt, waarin alle vragen beantwoord worden, waarin we weten hoe het afloopt. Zelfs als je documentaire over verschillen van mening gaat die niet opgelost worden, moet je als kijker het gevoel hebben dat het verhaal is afgelopen: 'en ze ruzieden nog lang en gelukkig door'. De epiloog kan, net als bij drama, een resolutie zijn waarin je nog even heel kort laat zien hoe het 'en ze leefden nog lang en gelukkig' er dan uitziet, hoe alles wat we in de documentaire hebben gezien, de betrokkenen heeft beïnvloed (hoewel je dat meestal beter aan de fantasie van de kijker over kan laten). Losse eindjes (kleine vragen die nog beantwoord moeten worden) knoopt je nog even snel aan elkaar. Maar een epiloog kan ook iets heel anders zijn. Bijvoorbeeld een collage van alle mensen die we op de weg van Chinese schoenenfabriek tot Nederlandse klant hebben ontmoet. Het zijn de beelden waarmee je het publiek naar huis stuurt.

Je kunt overigens ook een documentaire in 'hoofdstukken' opdelen. Die indeling kan naar fases in een gebeurtenis zijn (ontgroening, eerste colleges, studievertraging, afstuderen), maar ook naar verschillende partijen in een conflict, of naar verschillende invalshoeken op steeds dezelfde gebeurtenis. De documentaire over de reizende sportschoenen kan worden ingedeeld in evenveel hoofdstukken als geportretteerde

personen. In de 'gedragstudiedocumentaire' 26 Bathrooms van Peter Greenaway geeft hij een kijkje in 26 zeer Engelse badkamers – wat doen mensen daar, wat vind je daar – waarbij elke badkamer voorafgegaan wordt door een letter van het alfabet. Deze kunstmatige structuur is uitermate effectief, als kijker weet je precies waar je bent in de film en waar de film naar toewerkt: de Z. Op dezelfde manier ben je vrij om je documentaire op te delen in hoofdstukken met verschillende kleuren. Je kunt elk hoofdstuk zijn eigen dramatische conflict geven, of ze in conflict laten zijn met elkaar (bijvoorbeeld arm na rijk).

Tijdens het monteren zul je ook nog andere vormen van structuur vinden, die los staan van de 'hoofdstructuur'. Je zult elementen vinden, die je telkens kunt laten terugkeren. Soms zul je zelfs *running gags* ontdekken. Elementen die terugkeren werken vaak erg sterk. Het geeft niet alleen herkenning en structuur, maar je kijkt elke keer net wat anders tegen terugkerende elementen, omdat je als kijker steeds meer weet over het onderwerp. Waar beelden eerst nog vragen oproepen, kun je ze later steeds beter (of anders!) duiden.

dramatisch conflict

Om te voorkomen dat je documentaire zo plat wordt als een PowerPoint-presentatie, een openvolging van beelden die braaf je verhaal vertellen, gebruik je het eerste middel dat we ook van drama kennen: het dramatisch conflict (zie pagina 147). Het voordeel van de documentaire boven de speelfilm is, dat het conflict veel subtieler en minder uitgesproken kan zijn, dat je eventueel meerdere conflicten tegelijk kunt behandelen en dat het allemaal niet zo gestructureerd hoeft. Over het algemeen geldt: hoe subtieler het dramatisch conflict, hoe subtieler de documentaire, en hoe kleiner de doelgroep.

Zodra er een conflict is, is er een vraag die het publiek beantwoord wil zien: hoe loopt dit conflict af? Hoe is dit zo gekomen? Wie heeft of krijgt er gelijk? Waarom gedragen mensen zich zo? Of zelfs: wie wint er?

Bij conflict kun je denken aan standpunten van verschillende mensen in de film, die je door middel van (visuele) argumenten en tegenargumenten laat zien. Je zet bijvoorbeeld het verhaal van de fabrieksdirecteur die zegt dat het zonder fabriek allemaal ellendig zou zijn tegen dat van de fabrieksarbeider die het al ellendig heeft: wie heeft er gelijk? Maar je kunt ook beelden laten zien die in conflict zijn met de verwachtingen, vooroordelen of de bekende wereld van het publiek zelf. Bijvoorbeeld dat de Chinese fabrieksdirecteur die zijn mensen onderbetaalt ondertussen een amateurtoneelstuk van Romeo en Julia regisseert met dezelfde fabrieksarbeiders als spelers.

Zoals we weten komt dramatisch conflict meestal voort uit de hindernissen die mensen hebben bij het bereiken van hun doel. Dat doel kan weer van alles zijn: niet uitgebuut worden, geld verdienen, overleven, de wereld verbeteren of met rust gelaten te worden. Als je de laatste boer binnen de Rotterdamse ring volgt, dan wil je zien wat de hindernissen zijn waar hij in het dagelijks leven mee te maken heeft, en die hij moet overwinnen. Zonder hindernissen zie je de boer alleen maar zijn werk doen. Dat kan iets poëtisch hebben als het een ouderwetse boer is, maar toch wordt het al gauw saai. Die hindernissen kunnen klein of groot zijn. Hoe groter, hoe duidelijker je verhaal. Hoe

kleiner, hoe subtieler. De boer kan ondragelijke last van zijn rug hebben, maar toch doorgaan. Het kan zijn dat hij de moderne wereld niet meer begrijpt. Het kan ook zijn dat hij zijn leven onveranderd blijft leiden zoals hij dat al vijftig jaar doet, terwijl hij en het publiek weten dat hij binnenkort weg moet voor een nieuwbouwwijk. Het conflict zit hem dan in zijn doel (doorgaan zoals altijd) waarbij de hindernis zijn gebrek aan realisme is – en een nieuwbouwwijk, natuurlijk.

Als je een film hebt die naar een climax opbouwt waarvan de uitkomst onzeker is, zoals een zoektochtdocumentaire of als het voortbestaan van de schoenenfabriek op het spel staat, heb je het makkelijk. Je hoeft met de beelden die je hebt de kijker slechts af en toe naar de ene, en dan naar de andere mogelijke uitkomst te doen neigen om hem tussen hoop en vrees te laten leven en dus te boeien. Bij de zoektocht in EINSTEIN'S BRAIN zijn het de afwisselende doodlopende en nieuwe sporen die je niet alleen steeds doen afvragen of hij de hersens zal vinden, maar ook of ze er überhaupt nog wel zijn. Als je een documentaire maakt waarin het de vraag is of de laatste Rotterdamse boer wel kan voortbestaan in de oprukkende verstedelijking, dan kun je hoopvollere en minder hoopvolle momenten met elkaar afwisselen.

Het dramatisch conflict dat je nodig hebt kan heel subtiel door middel van beelden verteld worden. Het hoeven geen ruzies of uitwisselingen van argumenten te worden. Je kunt beelden tonen van de fabrieksdirecteur die in zijn Mercedes aankomt op dure Italiaanse merkschoenen, en pal daarop beelden van de Chinese arbeiders die te voet binnenkomen in armoedige kleren (maar met gloednieuwe sportschoenen aan), en je hebt het klassenverschil al duidelijk neergezet. Maar ook als we de arme Chinese fabrieksarbeider met een gloednieuw mobieltje zien bellen, zit er conflict in je beeld.

scenario

De meeste documentaires kennen geen scenario, althans niet voordat er gedraaid wordt. Alleen reconstructedocumentaires (in opdracht) en bedrijfsfilms worden soms tot op de letter van tevoren uitgewerkt om de opdrachtgever of de omroep te laten zien hoe de film gaat worden.

Bij een scenario schrijf je volledig uit hoe de documentaire eruit komt te zien, inclusief een eventuele voice-over⁹⁵. Bij elke scène schrijf je zo gedetailleerd mogelijk wat en wie er opgenomen moet worden, hoe dat opgenomen moet worden en wat er gezegd gaat worden. Als je acteurs gebruikt om gebeurtenissen na te spelen, dan schrijf je dialogen. Als je subjecten in hun dagelijkse leven filmt, interviewt of gebeurtenissen na laat spelen, dan geef je ruwweg de handeling en de tekst aan, zodat ze het in hun eigen woorden kunnen doen.

In feite schrijf je de ideale shotlist nog een keer, maar nu nadat je alle research hebt gedaan.

95. Een handige lay-out is daarbij om met twee kolommen te werken: links de beelden, rechts geluiden en de voice-over die je tegelijkertijd hoort.

De montage hoeft dan alleen maar het scenario te volgen en de documentaire is dan in principe klaar. In principe, want in de praktijk blijkt, net als bij speelfilms, dat de film meestal na de montage toch heel anders is geworden dan in het scenario staat.

treatment

De meeste andere documentaires doen het met een treatment. Een treatment is een uitgebreide uitleg van de documentaire die je wilt maken, nadat je (bijna) alle benodigde research hebt gedaan. Er staat in:

1. Doel: wat je wilt laten zien met deze film (waarom maak je hem);
2. Insteek: wat jouw insteek is (hoe maak je hem); en
3. Inhoud: wat de inhoud van de film wordt (welke beelden ga je zoeken).

Je kunt heel goed deze drie hoofdstukken aanhouden, maar dat hoeft niet.

1. *Doel van de film*: Wat is het verhaal dat je wilt vertellen? Welke vragen roep je op aan het begin van de film? Wat komen de kijkers te weten? Waarom moet deze documentaire gemaakt worden? Wat voegt het toe aan wat er al is en wat we al weten? Waarom zou deze film waardevol zijn? En waarom moet jij deze documentaire maken, en niet iemand anders?

2. *Insteek van de maker*: Welke vorm wil je de film geven? Wat is het uitgangspunt van je verhaal? Hoe lang wordt de film? Wat voor montagesstijl, wat voor camerawerk? Welke structuur?

3. *Inhoud van de film*: Wat voor soort beelden wil je maken? Waar denk je die te gaan maken? Welke mensen ga je interviewen, als je interviews gebruikt? Over het algemeen staat er geen vastomlijnde volgorde van scènes in. Het is een globaal 'boodschappenlijstje' van scènes die gefilmd moeten worden.

Hoe het treatment eruitziet, en of het treatment nu drie of vijftig pagina's lang is, maakt niet uit, als je er maar een planning uit kunt destilleren (zie hoofdstuk productie), en het verhaal er zo volledig mogelijk in staat omschreven. Sommige makers vinden dat ook een uitgebreide shotlist en de planning voor de opnames bij het treatment horen.

Een treatment of scenario is uiteraard onderdeel van de communicatie met je crew, maar ook met de producent en eventuele geldschieters. En het is de basis voor je planning, waarover meer in het hoofdstuk productie.

De kijker mag straks geen informatie missen. Je kunt niet een film afleveren waar 'je nog wat bij moet uitleggen'. Je film moet natuurlijk een volledig verhaal vertellen. Het treatment of het scenario helpt daarbij. Door je ideeën vast te leggen in een treatment word je gedwongen alle keuzes te maken die je vóór de opnames moet maken. Een veel voorkomende beginnersfout is namelijk dat de maker wil afwachten wat hij tijdens het draaien tegenkomt. Maar in de montagekamer is het meestal te laat om die keuzes nog te maken, omdat bij een ander verhaal ook andere beelden horen. Een treatment

dwingt je zo volledig mogelijk na te denken over de informatie en het soort beelden die je nodig hebt.

Uiteraard bestaat de kans dat je tijdens de opnames besluit andere keuzes te maken, en de documentaire een andere richting in te doen slaan. Bij zoektochtdocumentaires is dat normaal, en daarom zal een treatment meestal slechts het begin van de zoektocht omschrijven. Bij andere documentairegenres betekent het dat er niet voldoende research is gedaan, en moet je bij jezelf nagaan of de beelden die je hebt geschoten nog wel passen in het nieuwe verhaal dat je wilt vertellen, en wat er in het treatment, en dus de planning, anders wordt.

Opnames

voorbereiding

Als je naar een locatie gaat om te filmen, moet je je huiswerk hebben gedaan. Niet alleen moet de hele crew ervoor zorgen dat alle apparatuur gebruiksklaar is, dat er voldoende accu's, tapes en reserveonderdelen zijn. Je moet vooral ook weten:

- Waarom gaan we naar deze locatie?
- Wat is het soort beelden (visueel bewijs) dat ik hoop te vinden?
- Wat verwacht ik van de crew?

Communiceer van tevoren uitgebreid met de crew over wat je hoopt te bereiken. Met name de cameraman moet goed weten wat wel en wat niet van belang is om te filmen – en hoe. Misschien maak je een documentaire over een autistisch jongetje. Je gaat op bezoek bij een peuterspeelplaats waar hij dagelijks komt. Als je wilt laten zien dat hij niet tot samenspelen in staat is, dan moet de cameraman dat weten. Misschien filmt hij anders prachtige close-ups van het jongetje dat geconcentreerd aan het tekenen is. Prachtige beelden, maar voor een andere documentaire, die gaat over de artistieke kwaliteiten van een autist. Deze gaat over zijn geïsoleerdheid. In een totaal met een pan zie je wel dat hij als enige aan de ene kant van de zaal zit, terwijl de rest van de peuters aan de andere kant van de groep aan het ravotten is.

In het voorbeeld van de sportschoenen die van fabrieksarbeider in China tot klant in Nederland reizen, wil je bij elk portret een shot van de schoenen in de handen van de geportretteerde, een duidelijke beeld van zijn dagelijks werk, en daarnaast van zijn leefomgeving (gezin, huis) om zijn economische én sociale welvaart te tonen, en wellicht een standaardlijst van vragen die je wilt stellen ("wat is je toekomstdroom", "kun jij deze sportschoenen zelf betalen", "vind je ze mooi") waarmee je een portret wilt maken. Door steeds dezelfde vragen te stellen, kun je goed de verschillen tussen de geportretteerden zien. Je kunt de cameraman vragen om tijdens de gesprekken een aantal mooie, heel close shots te draaien om het echt portretten te laten zijn.

filmen voor de montagekamer

De grootste fout die je kunt maken is in euforie te raken zodra je een unieke, onverwachte gebeurtenis gefilmd hebt, en te denken dat nu je film geweldig gaat worden.

Soms word je zo geabsorbeerd door wat zich voor de camera afspeelt, dat je vergeet dat een film pas echt gemaakt wordt in de montagekamer. Unieke shots zijn onbruikbaar als ze niet in een geheel passen. Het gaat niet om het opnemen van mooie of unieke shots – al wil je die wel hebben – het gaat om het maken van shots waarmee je straks je verhaal kunt vertellen. Je filmt dus voor de montagekamer.

Weersta dus de neiging om elk shot zo mooi mogelijk te maken, om zo mooi mogelijke situaties te filmen, of ze misschien zelfs uit te lokken. Weet waarom je aan het filmen bent, waarnaar je op zoek bent, en wat je straks wel en niet kunt gebruiken in de montagekamer. Je bent bezig een documentaire te maken. Niet shots.

Tijdens, voor en na het opnemen van scènes moet je je dus afvragen wat voor shots je nog meer nodig hebt om je beelden tot een scène te kunnen samenvoegen. De shots die je niet kunt plannen worden meestal omgeven door shots die je – al is het ter plekke – wel kunt plannen. Belangrijke details in de scène die je hebt gefilmd, wil je ook nog een keer extra in close-up. Je hebt meestal sfeerbeelden en –geluiden nodig, en establishing shots. Hoe ga je het subject introduceren? Hoe introduceer je de locatie? In je hoofd maak je diverse mogelijke decoupages waarin de ongeplande shots verwerkt kunnen worden. Als je dat doet, en ook nog wat cutaways maakt, zul je in de montagekamer heel wat minder vaak onprettig verrast worden.

Overweeg ook om een paar shots te maken waarop de crew te zien is. Door de crew te laten zien, laat je ook de werkelijke situatie zien: er wordt een film gemaakt. Je laat zien dat de mensen gefilmd worden, en dus niet helemaal in hun natuurlijke doen zijn. Waardoor je misschien een eerlijker plaatje van het geheel krijgt. Bovendien heb je als voordeel dat als de microfoon of de geluidsman in beeld komt, je het shot indien nodig, toch nog kunt gebruiken. Je kunt de 'crewshots' altijd achterwege laten als ze niet nodig blijken.

de onzichtbare wand

Wie documentaires en reportages wil opnemen, met name bij gedragstudiedocumentaires, moet onzichtbaar kunnen zijn. De subjecten (de gefilmde mensen) moeten zo veel mogelijk zichzelf zijn. Je moet hoe dan ook voorkomen dat je subjecten slechte amateuracteurs worden die de crew proberen te behagen.

Stel je voor dat er een documentaire over je gemaakt wordt. Je doet je dagelijkse werk, namelijk een functioneringsgesprek met een werknemer. Er staat een cameraman die je filmt. Hij kijkt duidelijk ontevreden, en vraagt of je wat naar links wil verzetten, en gaat omstandig een plant achter je uit beeld halen. "Zo, sorry, hoor, maar het zag er niet uit." Je begint dus maar opnieuw. Nu vraagt de cameraman of je haar niet beter kunt kammen. De geluidsman roept dat de batterij van zijn microfoon vervangen moet worden, en nu we toch gestopt zijn, of je wat harder kunt praten. Hoe natuurlijk kunnen jij en je werknemer nu nog het gesprek afmaken?

De crew moet daarom achter een 'onzichtbare wand' zitten. Ze mogen nooit op de voorgrond treden. De enige die contact heeft met de subjecten, is de regisseur, en alleen als dat nodig is. Ze doen alles om zo min mogelijk af te leiden. Een goede

cameraman neemt een minder mooi kader of een te donker shot voor lief, als hij dat niet kan veranderen zonder inbreuk te maken op de integriteit van de subjecten.



Niemand van de crew communiceert met de gefilmde mensen, behalve de regisseur als dat echt nodig is.

Bij een documentaire zijn altijd de mensen achter de camera de professionals. De mensen voor de camera zijn altijd amateurs. Het is geen vak, documentairesubject. Laat ze doen wat ze altijd doen, laat ze zijn wie ze zijn. Val ze nooit lastig met technische details of waarom een shot niet gelukt is. Als een shot mistukt is, dan is het mistukt. Volgende keer beter. De crew mag niet in discussie gaan met de regisseur, want de regisseur moet geconcentreerd zijn op wat zich vóór de camera afspeelt.



De crew beheerst de techniek zodanig professioneel, dat ze altijd klaar zijn om te filmen zijn en regisseur en subjecten niet afleiden met technische problemen.

Als je een mogelijkheid gemist hebt, of een shot mistukt is, zet je er direct overheen. Wees alleen bezig met wat er komt. De teleurstelling die je misschien hebt over dat eenmalig prachtige shot dat je net niet hebt omdat je een tape aan het verwisselen was, helpt niemand. Integendeel. Het kan alleen maar je subjecten beïnvloeden. Hou ook de crew in toom, die soms zonder woorden al uitstraalt: "hier zijn de professionals, hier zijn wij, de interessante mensen met prachtige apparatuur". Maar echte professionals zijn onzichtbaar.⁹⁶

omgaan met de mensen die je filmt

Een subject is van nature onzeker, want hij doet dit voor het eerst.⁹⁷ Bovendien staan er (toekomstige) ogen op hem gericht. Als een shot over moet, denkt hij dan al snel dat hij iets niet goed heeft gedaan. Dat is de menselijke natuur. Hou daar rekening mee. Een subject kan in feite ook niets fout doen, want hij wordt alleen gevraagd zichzelf te zijn. Het enige wat mis kan gaan is dat hij zich ongemakkelijk voelt en zich daardoor onnatuurlijk gaat gedragen. En de verantwoordelijkheid daarvoor ligt bij de regisseur. Hij hebt besloten dat de persoon in kwestie degene is die je wilt filmen. Jij hebt hem of haar gevraagd zichzelf te zijn. Het is geen professional. Wat er ook fout gaat, het is jouw verantwoordelijkheid.

Als regisseur kun je nooit vragen: 'wees jezelf'. Het feit dat er een camera op hen gericht staat, maakt dat iemand zich bekeken voelt. Hij zal zich misschien beter gaan voordoen dan hij is. Maar maak je geen zorgen. Langer dan een uur houdt iemand zo'n rol niet vol. Zijn ware ik komt uiteindelijk wel naar boven. Het is jouw taak om een

16. Om echt onzichtbaar te zijn kun je een verborgen camera overwegen. De nadelen daarvan zijn echter erg groot; de kleinste is misschien nog wel dat alles er meestal als een homevideo uit gaat zien. Verborgen camera's zijn alleen effectief bij undercover operaties.

17. Als hij wel zeker is, dan is dat of een houding die hij zich aanmeet, of hij heeft camera-ervaring. Het komt maar zeer zelden voor dat iemand zich werkelijk niks van een camera aantrekt.

subject op zijn gemak te stellen. Je kunt hem bijvoorbeeld iets vragen te doen, wat hij altijd doet. Hou je instructies zo simpel mogelijk en corrigeer niet. Als je vraagt of hij wat langzamer wil lopen, wordt hij in één keer weer zelfbewust, want hij mag niet lopen zoals hij normaliter loopt. Als hij te snel loopt, is dat jouw probleem. In het ergste geval kun je die beelden niet gebruiken. Je kunt wel iemand laten reageren op iets onverwachts, dat jij misschien in scène hebt gezet. Dan krijg je bijna altijd waarachtig gedrag. Ga ervan uit dat een subject zich natuurlijker gedraagt naarmate je langer bij hem bent.

Als je bij iemand komt filmen in zijn dagelijks leven, geldt de regel van de onzichtbare wand nog veel sterker. Hoe intiemer de situatie (bijvoorbeeld als je huiselijke situaties filmt), hoe sterker dat geldt. Je probeert zo min mogelijk inbreuk te maken op de situatie die je filmt. Dat doe je door zo onopvallend mogelijk te zijn. Niet alleen als de camera aanstaat. Zodra de camera uit staat, iedereen gezellig koffie met elkaar drinkt en grapjes maakt, dan komt er een enorme lading op de momenten dat de camera aan staat. Je kunt dus afspreken met de mensen die je filmt, en met de crew, dat de crew er "niet is". Je kunt dat ver doorvoeren, en als je een eerlijk portret van iemands leven maakt, is het te adviseren dat inderdaad te doen. Zo kun je de volgende afspraken maken:

- Als de crew er is, communiceren de subjecten en de crew niet met elkaar.
- Als de crew aankomt, gaan de subjecten gewoon door met wat ze bezig zijn te doen en reageren niet op de aankomst.
- Er wordt niet gezamenlijk gegeten of koffie gedronken.
- Na afloop van een opnamedag gaat de crew zonder plichtplegingen weg.
- Pas na afloop van de draaiperiode ga je lekker samen uit eten en feesten.

Dat is lastig. Stel dat je aankomt, en de man des huizes heeft een prachtige appeltaart gebakken die hij net aan het aansnijden is. Moet je gastvrijheid weigeren? Als je serieus bent over het filmen van natuurlijk gedrag: ja. Want als je dit accepteert, is er een grens overschreden en plotseling is het onduidelijk geworden waar die onzichtbare wand loopt. Voor je het weet geven mensen je allerlei 'goede tips', die meestal als doel hebben om je mooiere plaatjes of unieke gebeurtenissen te laten filmen. Maar dat zijn zelden de beelden waar jij naar op zoek bent.

Als iemand maar in één of in een paar scènes voorkomt, of als de situatie een stuk minder intiem is, dan hoeft en kun je je natuurlijk niet zo extreem onzichtbaar opstellen. Toch is dan het adagium: u vertelt ons waar u uw activiteiten normaliter doet, en u gaat ze doen. Wij zoeken wel uit hoe we dat moeten filmen en we spreken u weer na afloop van de opnames.

Een bijzondere situatie is het werken met kinderen. Voor kinderen is zo'n crew nieuw en spannend en dus kunnen ze slecht doen of er een onzichtbare wand is. Ze zullen telkens even kijken wat er nou allemaal gebeurt. Zorg er daarom voor dat de crew niet interessanter is dan wat ze aan het doen zijn. Leg uit wat jullie doen en vooral wat de rol van het kind daarin is. Maak ze met de crew en de apparatuur vertrouwd. Een kind is nieuwsgierig, maar gaat weer verder met waar hij mee bezig is zodra zijn nieuwsgierigheid bevredigd is.

Als een belangrijk shot mislukt is, deelt de cameraman dat kort en stil mee aan de regisseur. De regisseur kan dan, in uitzonderlijke gevallen, vragen aan het subject om datgene wat hij deed of zei nogmaals te doen of zeggen, op het gevaar af dat het er de tweede keer gekunsteld eruit ziet. Als een subject iets moet over doen, maak je altijd duidelijk dat het niet aan hem ligt!

Je moet ook bereid zijn je preconcepties los te laten. Soms doen mensen andere dingen dan je verwacht had. Je kunt ze niet dwingen anders te zijn dan ze zijn, of andere dingen te zeggen dan ze zeggen. Als wat ze doen of zeggen niet klopt met de waarheid die jij over wilt brengen, dan moet je of jouw beeld van de waarheid heroverwegen, of op zoek gaan naar andere beelden die de waarheid beter bevestigen. Vraag nooit dingen te doen die ze normaliter nooit zouden doen!

Wees eerlijk ten opzichte van de mensen die meewerken aan je film. Geef duidelijk aan hoe lang de opnames kunnen duren, en dat het kan uitlopen. Maak duidelijk dat het later best confronterend kan zijn om jezelf in een film terug te zien, en dat je in een film soms anders overkomt dan je zelf denkt. Probeer niet in het begin medewerking te krijgen door zaken positiever voor te stellen dan ze zijn, want dan is de kans groter dat je die medewerking in een later stadium verliest. En dan is al je werk voor niets.

Interviews

Als je interviews gebruikt in je documentaire, dan weet je waarom. Je hebt je afgevraagd of je de informatie niet effectiever via een korte voice-over kunt geven of nog beter: via beelden. En je hebt je dat nog een keer afgevraagd, omdat je weet dat het een lastige vraag is die je te snel met "nee" beantwoordt. Je hebt je afgevraagd waarom je deze man of vrouw interviewt en geen ander. Je hebt je beseft dat het feit dat je iemand in beeld wilt laten spreken belangrijker is dan de informatie die hij gaat geven. Als je dat allemaal hebt gedaan, dan kun je mooie interviews gaan maken.

Een goed interview krijg je door mensen zo ver te krijgen dat ze graag en uit zichzelf vertellen. Dat is iets anders dan dat ze graag praten. Ga met een camera en microfoon de straat op en vraag een willekeurige voorbijganger zijn mening over iets waar hij geen verstand van heeft, en de kans is groot dat je er een van hem krijgt. Niet dat die mening ertoe doet, of doordacht of interessant is (veel journalisten schijnen te denken van wel), maar je krijgt hem.

Voor een documentaire wil je een verhaal horen dat er wel toe doet. Dat krijg je niet door scherpe vragen. Dat krijg je niet door meningen voor te leggen die jij denkt dat de geïnterviewde heeft. Als ze het gevoel krijgen dat jij als interviewer de touwtjes in handen hebt, klappen ze meestal dicht. Ook geïnterviewden zijn meestal amateurs: het is allemaal nieuw voor hen. Als je wilt dat ze hun verhaal vertellen, dan moet je ze daartoe stimuleren. De eerste en belangrijkste stap daarin is mensen op hun gemak te stellen. Dat is een reden waarom het goed is mensen te interviewen op vertrouwde locaties en tijdens routinematige bezigheden – ook als het je alleen om hun woorden te doen is. Door een handeling worden ze afgeleid van het feit dat er een camera op ze gericht staat. Je kunt interviewen tijdens het autorijden, bijvoorbeeld, of als ze de was in de machine stoppen. Het is natuurlijk helemaal mooi als die bezigheid en die locatie

iets over je verhaal zeggen. Als je een directeur van een kinderdagverblijf interviewt, doe je dat het liefste in het kinderdagverblijf en niet bij haar thuis of op zo'n saai kantoor.

voorbereiding

Een goed interview begint met een goede voorbereiding. Niet iedereen is geschikt om een interview te geven. Sommige mensen zijn te zelfbewust of vinden het te eng, waardoor er niets of juist te veel uitkomt. Sommige mensen schieten direct en altijd in de verdediging. En sommige mensen zijn domweg te saai. Daarom is het goed in de voorbereiding met een audiotape een aantal kandidaten op te nemen. Begin met een informeel gesprek en begin daarna over het onderwerp. Je kunt thuis alles terugluisteren en in alle rust besluiten wie het meest geschikt is.

Als je weet met wie je gaat praten, zorg er dan voor dat je heel goed weet waar jullie het over gaan hebben. Vind uit wat je nog niet weet over het onderwerp. Denk niet dat, als je maar goed doorvraagt, je vanzelf ook een goed interview krijgt. Je moet het gesprek kunnen sturen. Google. Ga naar de bibliotheek. Doe een voorgesprek als je denkt dat dat nuttig is. Praat met collega's of vrienden van de geïnterviewde over het onderwerp. Zij kunnen je vaak een andere invalshoek op of informatie over het onderwerp geven, die anders in het interview niet naar boven zou komen. Als hulpmiddel kan de geïnterviewde een lijst met nuttige vragen die je zou kunnen stellen voor je maken, maar sta altijd boven zo'n lijst, en maak duidelijk dat je je waarschijnlijk slechts deels aan de lijst zal houden. En bovenal: weet waarom je deze man of vrouw interviewt.

Vertel de geïnterviewde duidelijk waarom en voor wie (welke doelgroep of opdrachtgever) je de documentaire maakt en wat je insteek is. Leg uit dat je maar een klein gedeelte gaat gebruiken, maar dat het in de montage pas mogelijk is te zeggen welk gedeelte precies. Vaak wordt er uit een half uur interview maar één minuut gebruikt. Als de geïnterviewde dat niet weet, zal hij zich met dat ene minuutje niet serieus genomen voelen.

Soms maak je een interview in een 'vijandige' situatie, bijvoorbeeld als je documentaire een aanklacht is tegen een sportschoenenfabriek en je de directeur interviewt. Geef openheid van zaken. Geef aan wat andere partijen gezegd hebben, liefst ruim van tevoren, zodat hij een weerwoord kan geven. Je kunt iemand ook overvallen, zoals Michael Moore dat graag met zijn tegenstanders doet, maar je geeft zo iemand dan niet een eerlijke kans vergeleken met de anderen in je film. En weersta ook de verleiding om achteraf alleen die stukjes uit het interview te gebruiken die je makkelijk kunt weerleggen. Een goede aanklacht neemt zijn aangeklaagde serieus.

Omdat een interview niet valt onder de categorie 'natuurlijk gedrag' – integendeel zelfs – kun je de geïnterviewde best een beetje betrekken bij de voorbereidingen voor zover hij zinnige input kan geven. Dat voorkomt dat hij al te veel het gevoel heeft dat hij in zijn huis overvallen wordt door een filmcrew en dat hij moet wachten tot al die drukke mensen klaar zijn en hij plotseling zijn 'grote show' moet geven. De cameraman of de regisseur kan aan de geïnterviewde vragen waar hij het liefste zou zitten, of overleggen welke achtergrond het meeste over hem zou zeggen. De geluidsman doet de geïnterviewde een dassetmicrofoon op, en legt er even kort wat over uit. Je kunt van

tevooren wat vraagjes stellen. Interviews licht je meestal degelijk uit. Leg uit dat dat een half uurtje duurt, zodat hij even iets anders kan gaan doen. Zorg dat je in dat half uurtje helemaal klaar bent, en dat er verse videotape in de camera zit en het geluid en licht goed zijn afgesteld.

Van tevoren heb je de crew goed uitgelegd hoe je het interview wilt opnemen: wat voor kaders wil je, wanneer wil je wisselen van kader, wat voor cutaways wil je in ieder geval, et cetera. Als een cameraman ervaren is in interviews opnemen, check dan of zijn idee van een goede coverage dezelfde is als het jouwe. Weet of je de vragen mogelijk ook in de film wilt laten zien. Zo ja, dan is de reactie van de geïnterviewde op de vraag van belang om te filmen. Zo nee, dan kan de cameraman goed van kader wisselen tijdens de vragen.

de opnames

Zodra het interview begint, is de onzichtbare wand er weer tussen geïnterviewde en de crew, op de regisseur/interviewer na. Als de geïnterviewde niet op zijn gemak is, stel je eerst een aantal niet relevante vragen die zijdelings met het onderwerp te maken hebben. Als de geïnterviewde echt niet op zijn gemak is, kun je zelfs over het weer beginnen en net zo lang over koetjes en kaljes praten (terwijl de camera – al dan niet schijnbaar – loopt!) tot hij enigszins gewend raakt aan de camera en wat meer ontspannen wordt.

Sommige interviewers willen zichzelf niet in de film horen en laten daarom de geïnterviewde de vraag herhalen. ("Of ik vaker varkens slacht?" of "Ja, ik slacht vaker varkens".) Doe dat niet. Het is onnatuurlijk, en dus zit het een goed gesprek in de weg. Het ziet er ook nog eens raar uit. Als je per se wilt dat jouw vragen niet in de documentaire terechtkomen, dan moet je open vragen stellen, zodat je antwoorden krijgt die te gebruiken zijn zonder de vragen te weten. Geen vragen dus met veel informatie waar de geïnterviewde alleen maar "ja" of "nee" op hoeft te antwoorden, zoals je zo vaak in sportinterviews ziet, waar de interviewer meestal meer vertrouwen heeft in zijn eigen formuleringsvermogen dan in dat van een spierbunzel. Het is de bedoeling dat de geïnterviewde iets vertelt, niet de interviewer.

Open vragen stellen is sowieso het beste wat je kunt doen. "Hoe zie jij deze zaak?" "Wat gebeurde er toen?" "Waarom heeft hij dat volgens jou gedaan?" "Je vertelde net over je scheiding. Mag ik daar wat over vragen? Waarom is het misgelopen?" Probeer geen informatie die jij wilt horen uit ze te krijgen, maar laat ze uit zichzelf vertellen over wat ze weten of wat ze aan het hart gaat. Je hebt van tevoren bedacht waar je naar op zoek bent. Maar als je bepaalde statements uit iemand probeert te 'trekken' zal een geïnterviewde al snel ongemakkelijk en dus ongelooftwaardig overkomen. Door mensen vrijuit te laten praten en vervolgens goede vragen te stellen, krijg je wat je wilt. Bedenk dat je minstens 95% van het interview toch niet gaat gebruiken.

Goede vragen stellen is belangrijk, maar het bedenken van die vragen is weer een valkuil. Als je te veel bezig bent met bedenken welke vraag je hierna gaat stellen, vergeet je te luisteren. En goed luisteren is een absolute vereiste voor een interviewer. Het gaat tenslotte om materiaal voor je documentaire. Als je niet luistert, mis je de kans om dóór te vragen als iemand een interessant onderwerp aanroert. Daarnaast is

goed luisteren de enige manier om iemand te stimuleren om te vertellen. Luister dus. De volgende vraag kun je bedenken als de geïnterviewde is uitgesproken. Dan valt er misschien een stilte, maar die stiltes zijn vaak uitermate nuttig. De cameraman kan van kader wisselen. De geïnterviewde krijgt even een kans om na te denken over wat hij net heeft gezegd. Regelmatig bedenkt hij dan een betere manier om te zeggen wat hij net heeft gezegd (vaak een soort kernachtige samenvatting, erg bruikbaar), of hij bedenkt aanvullende informatie. Stiltes zijn een krachtig wapen van de interviewer.

na afloop

- Vraag altijd of je nog iets bent vergeten te vragen en of de geïnterviewde nog iets kwijt wil. En sta er open voor als daar nog een enorm verhaal uitkomt.
- Vraag vervolgens terwijl de camera loopt toestemming om het interview voor de documentaire te gebruiken.
- Vraag of de geïnterviewde zijn naam en titel wil opschrijven of laat het hem in beeld spellen.
- Vraag toestemming om alles te filmen wat er op de locatie is, waar hij het over heeft gehad en waarvan je denkt dat het belangrijk kan zijn. En film dat natuurlijk.

Wellicht wil je een paar shots van de geïnterviewde laten zien in zijn dagelijkse bezigheden, of met bezigheden die illustreren waar hij het over heeft gehad. Film dit altijd na afloop van het interview, nooit van tevoren. Niet alleen omdat je na afloop een beter idee hebt over welke beelden je moet hebben, maar bovendien vraag je de geïnterviewde bij dit soort opnames om te 'acteren' waardoor hij minder op zijn gemak zal zijn. Als je dat vóór het interview doet zal hij tijdens het gesprek nog steeds in dat ongemakkelijke 'acteergevoel' zitten.

Reconstructies

Als je opdrachtfilms of reconstructiedocumentaires maakt, dan werk je vaak met een scenario of een behoorlijk gedetailleerd treatment. Stel je maakt een film over wat de gevolgen voor machinisten zijn als mensen zich onder een trein werpen. Uiteraard ga je hier geen 'natuurlijk gedrag' filmen. Je maakt een reconstructie.

De belangrijkste overweging die je moet maken is of je acteurs gebruikt of niet. Soms is de keuze vrij eenvoudig: je kunt een acteur moeilijk een trein laten besturen. Maar ook als er geen al te praktische bezwaren tegen zijn om acteurs te gebruiken, moet je je afvragen of je werkt met flexibele acteurs die niet *the real thing* zijn, of met mensen die wel *the real thing* zijn, maar niet kunnen acteren. Een kok op een oceaanstomer heeft zoveel vaardigheden die je wel kunt laten imiteren, maar het zal waarschijnlijk nooit echt worden. En aangezien de doelgroep van zo'n film, zeker bij opdrachtdocumentaires, meestal bestaat uit de mensen waar het over gaat, kun je vaak toch beter kiezen voor blanco's (niet-acteurs). Als er echter flink wat gevraagd wordt van de acteurs, dan kies je professionele acteurs. Je kunt acteurs en blanco's ook door elkaar gebruiken.

Als je blanco's gebruikt, hou dan audities. Geen audities zoals bij een fictiefilm. Dit is een documentaire en daarbij hoort vanzelfsprekendheid, en dus zo min mogelijk poeha. Vraag een groep kandidaten bij elkaar, en laat ze voor de groep (en een klein cameraatje) het moeilijkste doen wat ze in de film ook moeten doen. Als ze dat voor een groep collega's of vrienden goed kunnen, dan is de kans groot dat het voor een camera ook wel lukt.

Meer over het regisseren van acteurs op pagina 197 en over het werken met blanco's op 219. De belangrijkste regel is natuurlijk: blanco's zijn geen acteurs. Behandel ze dus ook niet zo. Net als geïnterviewden en subjecten kunnen zij niets fout doen. Als wat ze doen niet precies is wat jij voor ogen hebt, is het jouw probleem dat je gaat oplossen.

Als je reconstructies maakt, dan wil je dat de omgeving er natuurlijk uitziet. Laat daarom ook mensen in de achtergrond zitten, lopen, werken zoals altijd. Soms kun je het een beetje regisseren, zodat het er overtuigender uitziet. De werkelijkheid mag je manipuleren, de waarheid niet.

De uitdagingen van een documentaire

Het maken van een documentaire is een grote uitdaging waarin je steeds met teleurstellingen en verrassingen geconfronteerd wordt.

Het volhouden van de onzichtbare wand is misschien nog de grootste uitdaging. Het is onnatuurlijk niet te communiceren met mensen met wie je in dezelfde kamer bent. Als cameraman is het moeilijk te accepteren dat je wat je in beeld hebt niet mag beïnvloeden, zelfs al mistuk je shot als je dat niet doet. Als je gewend bent met professionele acteurs te werken, het beeld volledig onder controle te hebben en bovendien als een van de belangrijkste mensen op de set te worden gezien, is dat onverteerbaar. Daarom is het soms een hele opgave om je crew in toom te houden, alleen al omdat ze het goed willen doen.

Een andere grote uitdaging is omgaan met teleurstellingen. Iedere documentairemaker kent het fenomeen: op het moment dat je de camera uitzet, doen of zeggen mensen net de interessantste dingen. Laat je er niet door uit het veld slaan. Als je aan het inpakken was, pak je gewoon verder in. Weersta de verleiding het shot te willen hebben dat je niet hebt. Je hebt het niet. Je hebt andere beelden (of krijgt die nog). Daar ga je het mee doen. Heb er vrede mee, het hoort er nu eenmaal bij. Laat niets merken.



Weet dat je een aantal mooie momenten net zult missen en accepteer dat bij voorbaat.

Daarnaast heb je als documentairemaker geduld nodig. Zeker bij gedragstudiedocumentaires moet je bereid zijn uren en uren te filmen met een deadline voor ogen terwijl er niets interessants gebeurt. Je moet vertrouwen en optimisme hebben: het soort beelden dat je nodig hebt, komt. Ondertussen glimlach je, en blijf je draaien. Laat

nooit merken dat je teleurgesteld bent, want daardoor wordt de kans alleen maar kleiner dat je krijgt waar je naar op zoek bent.

Het echte werk

De opnames zitten erop. Je hebt al het visuele bewijs verzameld dat je wilde verzamelen. Het echte werk begint nu pas: de montage (zie hoofdstuk (montage)).

Samenvatting

- In een documentaire ben je op zoek naar de *waarheid*, niet naar de *werkelijkheid*. Wees daarbij *integer*.
- Er zijn drie documentairegenres: de *reconstructie*, de *gedragstudie* en de *zoektocht*.
- In een documentaire vertel je jouw *verhaal* door middel van *visueel bewijs*.
- Eerst maak je een *opzet* die je een uitgangspunt geeft om verder te zoeken.
- Door middel van *research* kom je voldoende te weten om te weten wat je nodig hebt om je verhaal te vertellen en hoe je je documentaire kunt maken.
- Je denkt van tevoren ook na over *vorm* en *structuur*.
- Je schrijft een *treatment* of een *scenario* dat een handleiding is voor het maken van je documentaire.
- De motor van een documentaire is het *dramatisch conflict*.
- Als je gaat filmen moet je de subjecten zo min mogelijk afleiden en intimideren. Daarom moet er een *onzichtbare wand* tussen crew en subjecten zitten.
- Voor je gaat filmen moet je precies weten naar wat voor soort beelden je op zoek bent, zodat je ze herkent en op de juiste manier filmt.
- Je filmt voor de montagekamer, weet wat je straks nodig hebt en neem dat op.
- Je stelt subjecten, ook bij interviews, altijd zoveel mogelijk op hun *gemak*, door bijvoorbeeld locatiekeuze en een alledaagse handeling.
- Weet en accepteer dat je mooie momenten net zult missen.