

# Programmeurs aan het woord

'Programming philosophies' van Nederlands- en  
Vlaams Limburgse arthouse vertoners

Denise Peters



Programmeurs aan het woord.

‘Programming philosophies’ van Nederlands- en Vlaams Limburgse arthouse vertoners.

Denise Peters

Studentnummer: 3925854

Masterscriptie, herindiening

Film- en Televisiewetenschap

Universiteit Utrecht

Collegejaar: 2013-2014

Begeleidende docente: Ansjé van Beusekom

Vervangende begeleider: André van der Velden

Tweede beoordelaar: Judith Keilbach

Datum: 9 mei 2014

Aantal woorden: 11.363





## Abstract

In this research is examined which ‘programming philosophies’ lie in the choices programmers of arthouse theaters in Dutch- and Flemish Limburg make for their film programming. This is investigated by means of two questions. Firstly, what does the institute of arthouse exhibition look like and how do ‘programming philosophies’ take shape within this institute? Secondly, of what does the habitus consist that influences the ‘programming philosophies’ of arthouse programmers in Dutch and Flemish Limburg, on which their choices are based? To answer these questions interviews with programmers of arthouse theaters, the researches of Anneriken Wehrens, Jarl Ahlkvist and Malte Hagener and theories of Pierre Bourdieu and Stuart Hall are used in order to fathom the ideologies of these programmers. By analyzing their ideologies in accordance with Ahlkvist's ‘programming philosophies’, programmers appear to be important actors who are directly responsible for the production of arthouse theaters and arthouse exhibition as an institute.

At the end of this research is stated that the ‘programming philosophies’ aesthetics, audience, income and industry lie in the choices of arthouse programmers. The personal preferences of each programmer, founded in habitus and taste, give weight to the various factors he or she takes into account while selecting and programming arthouse films. Thereby quality is the absolute frontrunner. Therefore, aesthetics are the most important according to programmers. With this in mind arthouse theaters look for ways to distinguish themselves from mainstream theaters by thriving on their unique properties like quality, education, extraordinary activities and customized services.





## Voorwoord

Dit onderzoek is ontsproten aan een persoonlijke voorliefde voor arthouse cinema en ontzag voor de wijze waarop programmeurs van arthouse vertoners handelen binnen hun vakgebied. Vanaf het moment dat ik als tienjarig meisje voor het eerst met mijn familie naar de bioscoop ging tot aan mijn stages bij DZIGA film // media en ECI Cultuurfabriek. Deze ervaringen hebben geleid tot een grote interesse voor de ontwikkelingen die ten grondslag liggen aan arthouse programmeringen. Nu, vele aanrakingen met film later, heb ik bewondering voor filmmakers en vertoners van bijzondere cinema. Hopelijk is dat terug te zien in dit onderzoek.

Verschillende mensen hebben mij geholpen met het tot stand brengen van dit onderzoek. Ik wil graag alle programmeurs bedanken die bereid waren hun visie met mij te delen: Geert op de Beeck, David Deprez, Andries van Gorkum, Eddie Guldolf, Alain Vankerkom, Immanuel Verhoeven, Mayke Vermeren en in het bijzonder mijn collega's Iris Jansen en Anita Smeets. Ook wil ik alle mensen bedanken die dit stuk hebben doorgelezen en hun kritische noten hebben geplaatst in de kanttekening om me bij te staan mijn onderzoek en daarmee mijn afstuderen tot een goed einde te brengen.

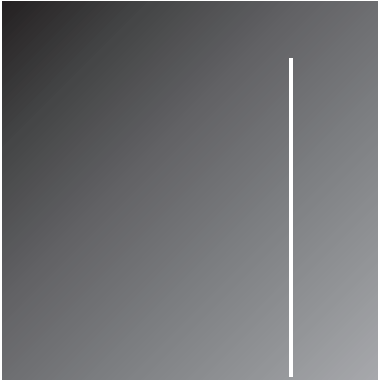


# Inhoudsopgave

Inleiding	10
Methode en werkwijze	12
Opbouw	15
1. Arthouse vertoning als instituut	17
1.1 De ontstaansgeschiedenis van de arthouse vertoning als instituut	17
1.2 Het instituut van de arthouse vertoning als veld en de positie die programmeurs hierin innemen	21
1.3 ‘Frameworks of knowledge’ van programmeurs en publiek	23
1.4 De koers van Ahlqvist als voorbeeld	24
2. ‘Programming philosophies’ van arthouse programmeurs	26
2.1 ‘Programming philosophies’, habitus en smaak	26
2.2 Resultaten: ‘programming philosophies’ van geïnterviewde arthouse programmeurs	28
2.2.1 Esthetiek	29
2.2.2 Publiek	33
2.2.3 Opbrengst	36
2.2.4 Industrie	38
2.3 Het discursieve veld van de arthouse vertoning	40
2.4 De vervaging van de grens tussen arthouse en mainstream vertoning	42



Conclusie	45
Aanbevelingen	46
Bibliografie	48
Bijlagen	55
B.1 Filmvertoning in Nederland en Vlaanderen	55
B.1.1 Nederlandse filmvertoning	58
B.1.2 Vlaamse filmvertoning	61
B.2 Topicijst	64
B.3 Het discursieve veld van de commerciële radio volgens Ahlkvist	66
B.4 Overzicht programmeringen	67
B.5 Interviews	78
ECI Cultuurfabriek, Iris Jansen en Anita Smeets	78
Limburgs Film Circuit, Andries van Gorkum	93
Lumière Cinema, David Deprez	108
Filmhuis De Spiegel, Immanuel Verhoeven	125
Cultuurcentrum Achterolmen, Alain Vankerkom	126
C-mine, Eddie Guldolf	139
Filmhuis Mechelen, Geert op de Beeck	157
Zebracinema, Mayke Vermeren	171



## Inleiding

Nederlandse en Vlaamse vertoners van arthouse cinema staan onder druk. Vanaf de jaren tachtig tot op heden blijkt uit filmkranten en -tijdschriften zoals *De Filmkrant*, *Skrien* en *Filmmagie* dat arthouse vertoners moeten vechten voor hun bestaansrecht. Of ze nu de strijd aangaan met nieuwe media, de kredietcrisis of met vertoners uit de commerciële hoek, arthouse vertoners staan telkens weer voor nieuwe uitdagingen om hun plek binnen het veld van de filmvertoning te behouden.<sup>1</sup> Daaruit blijkt dat enkel een onderscheidende programmering voor hen niet meer volstaat.<sup>2</sup>

In 2007 richtte Anneriken Wehrens haar afstudeeronderzoek op het onderscheid tussen arthouse en mainstream cinema en het daarbij behorende discours.<sup>3</sup> Zij geeft aan dat binnen de huidige filmcultuur in Nederland sprake is van vervaging tussen markt en subsidie. De sectoren van profit en non-profit filmvertoning zijn volgens haar dusdanig naar elkaar toegegroeid dat ze niet duidelijk meer van elkaar te onderscheiden zijn. Wehrens concludeerde dat de classificaties arthouse en mainstream cinema aan verandering onderhevig zijn, maar dat het discours waarin de twee tegenover elkaar staan onveranderd blijft. Daarom voldoet de onderverdeling in deze culturele classificaties niet meer.<sup>4</sup> “Het zijn in die zin ideologische classificaties die we als waarheid aannemen. Hierbij moeten we echter uitkijken dat ons begrip van de filmcultuur niet wordt beperkt door onze eigen tradities.”<sup>5</sup> Wehrens toont met haar onderzoek aan dat er een spanningsveld bestaat

---

<sup>1</sup> Mart Dominicus, “Van filmhuis naar arthouse” *Skrien* 152 (januari/februari 1987): 4-6.  
Helene Weijel, “Een toekomst voor de filmhuizen?” *De Filmkrant* 76 (februari 1988): 15.  
Zie bijlage B.1 Filmvertoning in Nederland en Vlaanderen.

<sup>2</sup> Julie Decabooter en Ivo de Kock, “Is er nog leven in arthouses? (SLOT) Een toekomst voor de plek waar we verhalen delen” *Filmmagie* 591 (januari 2009): 40-45.  
Zie bijlage B.1 Filmvertoning in Nederland en Vlaanderen.

<sup>3</sup> Anneriken Wehrens, *Tussen kunst en commercie. ‘Artcinema’ en ‘mainstream’ cinema als cultureel/economische constructen* (Utrecht: Masterthesis Film- en Televisiewetenschap, Universiteit Utrecht, 2007), Inleiding, Conclusie.

<sup>4</sup> Wehrens, Inleiding.

<sup>5</sup> Ibidem, Conclusie.

Wehrens baseert zich op *Handreiking Filmtheaters en Cultuurbeleid* uit 2002.

tussen arthouse en mainstream cinema. Er is geen sprake meer van een strikte scheiding tussen commerciële en niet-commerciële filmvertoners, omdat ze beide zowel arthouse als commerciële films vertonen. Hun programmering is om deze reden geen duidelijk onderscheidende factor meer.

Wehrens noemt de classificaties arthouse en mainstream cinema in bovenstaand citaat ideologisch. Als we aannemen dat de classificaties ideologisch zijn, moeten die ideologieën ergens vandaan komen.<sup>6</sup> De mensen wiens ideologieën een belangrijke rol spelen voor de definiëring van arthouse vertoning zijn de programmeurs. De programmeurs die de filmprogrammering samenstellen, handelen vanuit hun eigen denkwijzen en redeneringen. De bewuste keuzes die zij maken, komen voort uit hun dikwijls onbewuste ideologieën. Om op veranderingen in het filmlandschap in te spelen, moeten programmeurs van arthouse vertoners hun handelingen voortdurend aanpassen met als gevolg verschuivingen in de classificaties arthouse en mainstream cinema terwijl het heersende discours onveranderd blijft.

Bij het samenstellen van een filmprogrammering zijn ‘programming philosophies’ die programmastrategieën van programmeurs bepalen van groot belang.<sup>7</sup> In het artikel “Programming philosophies and the rationalization of music radio” richt cultuurwetenschapper Jarl Ahlkvist zich op de programmeurs van commerciële Amerikaanse radiostations.<sup>8</sup> Hij is geïnteresseerd in het discursieve veld dat ten grondslag ligt aan de ‘frameworks of knowledge’ die het gebruik van programmastrategieën door programmeurs bepalen.<sup>9</sup> Ahlkvist onderzoekt de ‘programming philosophies’ waarin deze redeneringen geworteld zijn.<sup>10</sup> “These philosophies underlie the knowledge frameworks that guide programmers toward particular programming strategies.”<sup>11</sup> Met andere woorden, ‘programming philosophies’ zijn richtlijnen van kennis aan de hand waarvan radioprogrammeurs hun activiteiten bepalen.<sup>12</sup> In Ahlkvists onderzoek worden de ‘programming philosophies’ waarin handelingspraktijken van programmeurs gefundeerd zijn, onthuld.<sup>13</sup> Volgens

---

<sup>6</sup> Met ideologieën wordt bedoeld op het geheel van ideeën dat ten grondslag ligt aan iemands filosofische overtuigingen/denkweisen binnen een maatschappelijke en/of sociale context.

<sup>7</sup> Jarl A. Ahlkvist, “Programming philosophies and the rationalization of music radio” *Media, Culture & Society* 23 (2001): 339-358.

<sup>8</sup> Ahlkvist, 345.

<sup>9</sup> Een discursief veld is een andere benaming voor redeneringen. In de praktijk betekent dit dat programmeurs op een bepaalde manier redeneren om zo een volgens hen geschikte programmering tot stand te brengen. De term ‘frameworks of knowledge’ is hier door Ahlkvist ingezet volgens de theorie van Stuart Hall.

Stuart Hall, “Encoding/decoding” in *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, red. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe en Paul Willis (Londen: Hutchinson, 1980): 128-138.

<sup>10</sup> Ahlkvist, 342.

<sup>11</sup> Ibidem, 339.

<sup>12</sup> Met ‘richtlijnen van kennis’ doelt Ahlkvist op de culturele bagage of, in termen van Pierre Bourdieu, het cultureel kapitaal.

David Swartz, *Culture and Power. The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), 73-82.

Pierre Bourdieu en Loïc J. D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology* (Cambridge: Polity Press, 1992), 119.

<sup>13</sup> Ahlkvist, 342.

Ahlkvist is het van belang de sociale contexten in cultuur empirisch te onderzoeken.<sup>14</sup> Omdat het onderzoek van Ahlkvist een belangrijke richtlijn is voor dit onderzoek, is in navolging van Ahlkvist gekozen voor een gelijkaardige werkwijze. Net als Ahlkvists radioprogrammeurs hebben filmprogrammeurs bepaalde al dan niet bewuste overtuigingen die hen ertoe brengen bewuste keuzes te maken voor hun programmering. Tijdens interviews kan direct worden ingespeeld op uitspraken en lichaamstaal van respondenten. Daarom is interviewen een geschikte werkwijze voor dit onderzoek om de overtuigingen en keuzes van filmprogrammeurs te achterhalen.

Uit Wehrens en Ahlkvist kan dus afgeleid worden dat de ideologieën van programmeurs bijdragen aan het maken van keuzes voor programmeringen. Dit onderzoek komt voort uit de noodzaak om deze ideologieën van arthouse programmeurs te doorgronden. Welke denkwijzen programmeurs aanzetten tot het maken van keuzes voor hun programmering, is namelijk tot op heden uitgesloten van onderzoek naar arthouse cinema en kan daarom een vernieuwende kijk bieden binnen dit onderzoeksveld. Naar aanleiding van de onderzoeken van Wehrens en Ahlkvist, wordt in dit onderzoek gezocht naar de ideologieën van deze arthouse vertoners, die aan de basis liggen van iedere programmering. De volgende vraag staat centraal:

*Welke 'programming philosophies' liggen besloten in de keuzes die programmeurs van arthouse vertoners in Nederlands- en Vlaams Limburg maken voor hun filmprogrammering?*

Ter beantwoording van deze hoofdvraag worden twee deelvragen gesteld: hoe ziet het instituut van de arthouse vertoning eruit en hoe krijgen de 'programming philosophies' van arthouse programmeurs daarbinnen vorm?; waaruit bestaat de habitus die de 'programming philosophies' van arthouse programmeurs in Nederlands- en Vlaams Limburg beïnvloedt, waarop zij hun keuzes voor de programmering baseren? Op de deelvragen en de opbouw van dit onderzoek wordt later in deze inleiding dieper ingegaan.

## **Methode en werkwijze**

Om de centrale vraagstelling te beantwoorden, is gekozen voor interviews met programmeurs uit Nederlands- en Vlaams Limburg. Die keuze is afgeleid uit de voorgaande onderzoeken van

---

<sup>14</sup> Ibidem, 340.

Wehrens en Ahlkvist, die een belangrijke basis vormen. Dit onderzoek dient ter aanvulling op Wehrens' onderzoek naar het onderscheid tussen arthouse en mainstream cinema als cultureel/economische constructen en daarnaast op het onderzoek van Ahlkvist naar de 'programming philosophies' van radioprogrammeurs. Hoewel in dit onderzoek niet het programmeren van muziek maar van films wordt behandeld, is dezelfde werkwijze gehanteerd die Ahlkvist toepast in zijn onderzoek. Hij richt zich namelijk op een vergelijkbare beroepsgroep en giet de denkwijzen van radioprogrammeurs in een voor dit onderzoek werkbare vorm, zijnde 'programming philosophies' binnen een discursief veld.<sup>15</sup> Het veld waarin filmprogrammeurs werkzaam zijn, is echter anders afgebakend dan het veld van Ahlkvists commerciële radioprogrammeurs, want in dit onderzoek zijn de mainstream vertoners bewust buiten beschouwing gelaten. In plaats daarvan wordt enkel gekeken naar programmeurs van non-profitvertoners met als gevolg dat de 'programming philosophies' inhoudelijk zijn aangepast.

Voor dit onderzoek zijn acht arthouse vertoners uit Nederlands- en Vlaams Limburg gekozen: ECI Cultuurfabriek Roermond, Limburgs Film Circuit, Lumière Cinema Maastricht, Filmhuis De Spiegel Heerlen, Cultuurcentrum Achterolmen Maaseik, C-mine Genk, Filmhuis Mechelen en Zebracinema Limburg. De keuze voor gesubsidieerde filmvertoners in de provincies Nederlands- en Vlaams Limburg is voortgekomen uit een combinatie van relevantie en mogelijkheden. In Nederland en België zijn Amsterdam en Brussel de centrale locaties voor filmkunst, omdat er grote variëteit aan filmvertoningen te vinden is. Wat in de hoofdsteden gebeurt, is echter geen maatstaf voor wat zich in de kleinere provinciesteden afspeelt. Het voordeel van de provincies Limburg is dat er één officiële arthouse vertoner per stad is, wat onderlinge concurrentie vrijwel uitsluit. Omdat ze hierdoor genoodzaakt zijn de 'middenmoot' aan arthouse films in hun eigen streek te vertonen, zijn de vertoners in die provincies het meest representatief voor de gehele arthouse sector.<sup>16</sup> Deze noodzaak beperkt de programmeurs in hun keuzes, net als de hoeveelheid zalen die arthouse vertoners tot hun beschikking hebben. Doordat alle geïnterviewde vertoners - Lumière Cinema uitgezonderd - een of twee zalen hebben, is hun aanbod beperkter dan wanneer ze

---

<sup>15</sup> Ibidem, 342.

<sup>16</sup> Met de 'middenmoot' worden arthouse films bedoeld die als het ware de gulden middenweg vormen tussen moeilijkere kwaliteitsfilms of experimentele films en de commerciële arthouse films. Hiermee wordt niet gesuggereerd dat arthouse vertoners in de provincies Limburg geen kwaliteitsfilms of experimentele films draaien. Deze worden wel degelijk en met regelmaat vertoond maar er is vaak minder ruimte voor in de programmering, omdat de middenmoot altijd een plekje opeist aangezien de concurrentie tussen arthouse vertoners vrijwel afwezig is.

er meer zouden hebben.<sup>17</sup> Daarom is het relevant geacht om dit onderzoek te richten op weliswaar kleinere maar evengoed bloeiende filmlocaties in Nederland en België.<sup>18</sup> Er is daarnaast gekozen voor een zo groot mogelijk aantal arthouse vertoners als binnen de geoorloofde tijdspanne te onderzoeken is, waarbij gelet is op het verkrijgen van een gelijk aantal in beide landen. Binnen iedere provincie is gezocht naar diversiteit binnen de gesubsidieerde filmsector. Zo is gezocht naar zowel filmhuizen als cultuurcentra en naar spreiding over het gebied. Wat dat betreft is in de praktijk minder diversiteit verkregen dan gehoopt, vanwege beperkingen in de respons op dit onderzoek. Omdat Vlaams Limburg enkel cultuurcentra herbergt en geen equivalent van een filmhuis, is daarnaast gekozen voor een locatie buiten Vlaams Limburg (Mechelen) om toch een filmhuis bij het geheel te kunnen betrekken.

De programmeurs zijn geïnterviewd aan de hand van een topiclijst met gelijke kernvragen die dienen ter beantwoording van de centrale vraagstelling van dit onderzoek.<sup>19</sup> De verwerking van de interviews is gebaseerd op *Analysis in Qualitative Research* van Hennie Boeije, specialiste op het gebied van kwalitatieve onderzoeksmethoden binnen de sociale wetenschappen.<sup>20</sup> De belangrijkste thema's die voortkwamen uit de analyse van de interviews, zijn factoren waarmee programmeurs rekening houden bij het samenstellen van hun programmering: kwaliteit, narratief, vorm, techniek en visuele aspecten, naamsbekendheid van regisseurs en acteurs, gesproken taal, variatie in de programmering, het verrichten van maatwerk, bezoekersaantallen en inkomsten, distributeurs, concurrentie en partners. Deze uit de interviews gedestilleerde factoren zijn vervolgens, met de nodige wijzigingen, ondergebracht in de vier 'programming philosophies' die Ahlkvist hanteert in zijn onderzoek: esthetiek, publiek, opbrengst (in plaats van Ahlkvists

---

<sup>17</sup> Zie bijlage B.4 Overzicht programmeringen. Hier is bijvoorbeeld te zien dat Lumière Cinema met zes zalen meer ruimte heeft voor kleine kwaliteitsfilms en experimentele films dan de andere vertoners. Natuurlijk bestaan er verschillen binnen de provincies en hun arthouse vertoners, maar de middenmoot van arthouse films wordt meestal wel vertoond. Films die alle arthouse vertoners programmeren, worden in dit geval gezien als de middenmoot. Filmhuis De Spiegel is een uitzondering hierop, omdat zijn programmeur heel vaak probeert buiten de middenmoot te programmeren.

<sup>18</sup> Dat het oog is gevallen op twee aangrenzende landen, komt doordat in eerste instantie interesse was voor een vergelijking tussen Nederland en België. Omdat verschillen tussen beide landen niet duidelijk aanwijsbaar bleken, is het niet relevant deze vergelijking te betrekken bij dit onderzoek. Daarnaast is het vrijwel onmogelijk om te oordelen over een eventueel contrast tussen vertoners wanneer slechts acht programmeurs geïnterviewd zijn. Dit zou namelijk een te zeer vertekend beeld van de vertoningssituatie opleveren.

<sup>19</sup> De kernvragen uit de topiclijst zijn terug te vinden in de bijlage B.2 Topiclijst. De duur van de interviews varieert van 42 minuten tot een uur en 27 minuten. Alle interviews zijn opgenomen met audioapparatuur en getranscribeerd.

<sup>20</sup> Hennie Boeije, *Analysis in Qualitative Research* (Londen: SAGE Publications Ltd., 2010), 96, 108.

De interviews zijn verwerkt middels *open coding*, waarbij de ruwe data tot uitspraken worden gesegmenteerd en vervolgens opnieuw naar thema ingedeeld. Aan de hand van de centrale vraagstelling is weggestreept wat irrelevant is voor dit onderzoek. De overgebleven resultaten zijn voorzien van *labels* gebaseerd op de letterlijke uitspraken van de programmeurs, waarna de uitspraken zijn verdeeld onder overkoepelende thema's volgens *axial coding*. Deze thema's komen grotendeels overeen met de vragen zoals die zijn opgesteld in de topiclijst. Tenslotte zijn alle resultaten *selectief gecodeerd*. De belangrijkste thema's voor het beantwoorden van de centrale vraagstelling die uit het axiaal coderen naar voren zijn gekomen, zijn verder uitgediept en vormen de kern van dit onderzoek.

‘programming philosophy’ onderzoek) en industrie. In het tweede hoofdstuk worden alle ‘programming philosophies’ en de factoren die hiertoe gerekend worden, uitgebreid behandeld.

## Opbouw

De hoofdvraag wordt beantwoord aan de hand van twee deelvragen die richting geven aan het theoretisch kader en de data-analyse van dit onderzoek. Ten eerste, hoe ziet het instituut van de arthouse vertoning eruit en hoe krijgen de ‘programming philosophies’ van arthouse programmeurs daarbinnen vorm?<sup>21</sup> Het doel van deze deelvraag is te achterhalen binnen welke kaders arthouse vertoning werkt door een beeld van dit instituut te schetsen. Hiertoe worden diverse arthouse gerelateerde bronnen geraadpleegd, Wehrens’ eerder genoemde onderzoek, het onderzoek van Malte Hagener (professor Media Studies) naar avant-garde cinema en Nederlandse en Vlaamse filmkranten en -tijdschriften. Ook worden theorieën en concepten van socioloog Pierre Bourdieu en cultuurtheoreticus Stuart Hall uitgelegd. De concepten veld en habitus van Bourdieu bieden interessante inzichten in de ideologieën van waaruit arthouse programmeurs handelen en een programmering samenstellen. De denkwijzen van de programmeurs zijn namelijk geworteld in de drang zich te onderscheiden van mainstream vertoners. De cultureel bepaalde ‘frameworks of knowledge’ van Hall tonen hoe de ideologieën van programmeurs kunnen worden overgebracht op het filmpubliek.<sup>22</sup> Hoe het instituut van de arthouse vertoning eruitziet, staat centraal in het eerste hoofdstuk.

Ten tweede, waaruit bestaat de habitus die de ‘programming philosophies’ van arthouse programmeurs in Nederlands- en Vlaams Limburg beïnvloedt, waarop zij hun keuzes voor de programmering baseren?<sup>23</sup> Ter beantwoording van deze deelvraag zijn middels interviews verschillende zienswijzen boven tafel gehaald die de programmeurs tot een selectie films doen komen. Het fenomeen smaak speelt daarbij een belangrijke rol en wordt uitgelegd volgens

---

<sup>21</sup> Met ‘instituut’ wordt geen specifieke instantie of organisatie bedoeld, maar het gehele systeem van arthouse cinema. De term wordt in het eerste hoofdstuk nader uitgelegd aan de hand van Malte Hagener.

<sup>22</sup> Hall, 128-138.

<sup>23</sup> De term ‘habitus’ wordt gebruikt volgens de theorie van Bourdieu. Hieronder wordt het volgende verstaan: “de inwendige, ‘belichaamde’ disposities die in individuen zijn neergelaten als duurzame schema’s van waarneming en waardering en aanzetten tot praktisch handelen.”

Dick Pels, “Inleiding. Naar een reflexieve sociale wetenschap” in Pierre Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, red. Dick Pels (Amsterdam: Van Gennep, 1989): 13.

Hierover volgt meer in het eerste hoofdstuk.

Bourdieu's theorie.<sup>24</sup> Richtlijn voor deze deelvraag is het onderzoek van Ahlkvist, wiens bovengenoemde onderzoek model staat voor de analyse van de denkwijzen van de arthouse programmeurs.<sup>25</sup> Op die manier krijgen de unieke maar tegelijkertijd wel aan het heersende discours onderhevige ideologieën van arthouse programmeurs vorm. Tot slot wordt er aansluiting gezocht bij Wehrens' onderzoek middels de vervaging van de grens tussen arthouse en mainstream cinema. Welke denkwijzen de keuzes van programmeurs van arthouse vertoners beïnvloeden en wat de daarbij behorende 'programming philosophies' zijn, komt aan bod in hoofdstuk twee.

Aan het eind van dit onderzoek volgt een conclusie met een korte samenvatting en de beantwoording van de centrale vraagstelling. Daarnaast wordt hier ingegaan op mogelijk vervolgonderzoek. De bijlagen bevatten aanvullende informatie over filmvertoning in Nederland en Vlaanderen, de topiclijst, het discursieve veld van de commerciële radio volgens Ahlkvist, een overzicht van een gedeelte van de programmeringen van de geïnterviewde arthouse vertoners in 2013 en nagenoeg alle interviews met de programmeurs. Deze data dienen ter ondersteuning en verificatie van dit onderzoek.

---

<sup>24</sup> Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, 1979, vert. Richard Nice (Londen: Routledge, 2010), 8.

<sup>25</sup> Ahlkvist, 339-358.





## Arthouse vertoning als instituut

Arthouse vertoners hebben zich altijd willen onderscheiden van mainstream vertoners. Deze drang is geworteld in de oorsprong van arthouse vertoning. In dit hoofdstuk staat centraal hoe de arthouse vertoning geïnstitutionaliseerd is. Belangrijkste doelstelling daarbij is het schetsen van een theoretisch kader dat inzicht verschaft in het werkveld van Nederlands- en Vlaams Limburgse arthouse vertoners. Dit wordt gedaan middels een onstaansgeschiedenis van de alternatieve filmcultuur volgens Malte Hagener, aangevuld door Wehrens en opinieartikelen in filmkranten en -tijdschriften. Daarnaast is in dit hoofdstuk van belang welke plek de ‘programming philosophies’ van arthouse programmeurs innemen in dit instituut van de arthouse vertoning. De ‘programming philosophies’ van arthouse programmeurs worden daarom in het theoretische perspectief van Bourdieus concepten veld en habitus en Halls ‘frameworks of knowledge’ geplaatst en gekoppeld aan de arthouse vertoning. Tot slot wordt de basis van het onderzoek van Ahlqvist uitgelegd als uitgangspunt voor het volgende hoofdstuk.

### 1.1 De ontstaansgeschiedenis van de arthouse vertoning als instituut

De institutionalisering van de arthouse vertoning vindt zijn oorsprong in de Europese avant-garde.<sup>26</sup> In 2007 publiceerde Malte Hagener zijn onderzoek naar de activiteiten van de Europese

---

<sup>26</sup> Deze beweging dateert uit de jaren twintig en dertig en wordt gekenmerkt door een groep kunstenaars die zich afzet tegen de geldende traditie en experimenteert met nieuwe vormen, technieken en stijlen. Het cruciale element in het programma van de avant-garde was het doorbreken en overwinnen van de grenzen tussen kunst en maatschappij, tussen cultuur en politiek en tussen theorie en praktijk.

Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita en Rita Ghesquiere, *Lexicon van literaire termen* (Mechelen: Wolters Plantyn, 2007), 49.

Malte Hagener, *Avant-garde Culture and Media Strategies. The Networks and Discourses of the European Film Avant-garde, 1919-39* (Amsterdam: Academisch proefschrift, Universiteit van Amsterdam, 2005), 3.

filmavant-garde tijdens het interbellum. In de jaren twintig in Europa kwamen jonge kunstenaars op tegen de traditionele normen, wat uitmondde in de Europese filmavant-garde.<sup>27</sup> Als resultaat werd een scala aan innovatieve kunstfilms geproduceerd en gedistribueerd.<sup>28</sup> Er ontstonden organisaties, ciné-clubs en filmtheaters met als doel een publiek te creëren voor dit specifieke type film, waarvoor vertoningen, discussies, lezingen en educatie belangrijke middelen waren.<sup>29</sup> Een deel van de avant-gardefilms uit Duitsland, Frankrijk, Groot-Brittannië, Nederland en de Sovjet Unie (constructivisme, surrealisme, et cetera) werd tot de kunst gerekend.<sup>30</sup> De grote tegenpartij van de avant-gardefilm was de amusementsfilm, het type cinema dat bioscopen vertoonden welke avantgardisten bestempelden als kitsch, Hollywood en sentimenteel. Film betekende in de ogen van avantgardisten juist streven naar de essentie van het medium, datgene wat film in kunst verandert.<sup>31</sup>

Onder invloed van filmclubs en filmmaatschappijen ontstond de filmkritiek, waarmee de avant-gardisten zich verzette tegen het amusement van de bioscopen. Zo hadden Franse ciné-clubs en avant-gardecinema's de (educatieve) functie avant-gardefilms te vertonen en repertoires te vormen en te archiveren. Waar de commerciële bioscopen films verkochten dankzij een beroemde cast of een sterk verhaal, garandeerden de ciné-clubs publiek middels abonnees.<sup>32</sup> Ook Hageners definitie van organisaties in de alternatieve filmcultuur duidt op verzet tegen de amusementsfilm: "social organisms which provide a framework for viewing and discussing films, for developing theories and for distributing and making films."<sup>33</sup> Hieruit blijkt dat het ontwikkelen van filmtheorieën en filmkritieken een belangrijk doel was binnen de alternatieve filmcultuur. Filmmakers gingen in de jaren twintig op zoek naar de essentie van film, iets wat doorsijpelde in de gehele avant-garde cinemacultuur.<sup>34</sup>

Na het uiteenvallen van de avant-gardebeweging waren halverwege de jaren dertig veel filmclubs verdwenen of omgevormd tot educatieve of archiverende filminstituten en richtten niet-commerciële filmmaatschappijen zich meer op distributie, productie en incidentele vertoningen. Uit de functionele differentiatie van deze sector van cinema ontwikkelden zich de arthouse cinema's. Daarnaast ontstonden ook archieven, uitgeverijen en filmfestivals naar aanleiding van de

---

<sup>27</sup> Hageners, 7.

<sup>28</sup> Ibidem, 19.

<sup>29</sup> Ibidem, 34.

<sup>30</sup> Ibidem, 39-40, 44-45.

<sup>31</sup> Ibidem, 41-42.

De Nederlandse Filmliga nam bijvoorbeeld dit standpunt in.

<sup>32</sup> Ibidem, 77-78, 81.

<sup>33</sup> Ibidem, 77.

<sup>34</sup> Ibidem, 170-175.

Frankrijk en de Sovjet Unie ontwikkelden het meest levendige discours binnen de filmtheorie, zij herkenden de essentie van film in het inherente karakter van een enkel shot (Frankrijk) of in de relatie tussen verschillende shots (SU).

voormalige functies van filmclubs en -maatschappijen.<sup>35</sup> Het succes van de niet-commerciële filmmaatschappijen had vele commerciële cinema's verleid tot het regelmatig vertonen van een alternatief programma, wat zijn tol eiste van de weinig overgebleven organisaties wier taak het was om juist de kleine arthouse films te vertonen die anders geen kans maakten. Dit resulteerde in een verdere teloorgang van de filmmaatschappijen, omdat alle interessante films werden weggekaapt door de steeds professioneler wordende commerciële arthouse cinema's.<sup>36</sup>

Terwijl men tijdens het interbellum probeerde film als kunst te scheiden van film als commercieel goed, werd dit onderscheid in de jaren na de Tweede Wereldoorlog deels tenietgedaan doordat artistieke waarde werd toegekend aan genrecinema uit Hollywood.<sup>37</sup> Dat gebeurde onder invloed van de ontwikkeling die de filmtheorie en filmkritiek doormaakten in de jaren veertig en vijftig.<sup>38</sup> De visuele stijl van film werd benadrukt door onder andere de auteurstheorie, die in 1957 in Europa vaste voet aan de grond kreeg dankzij een beroemd artikel in het Franse tijdschrift *Cahiers du Cinéma*.<sup>39</sup> De voornaamste criticus van het blad, André Bazin, pleit daarin voor de regisseur als belangrijkste maker van een film.<sup>40</sup> Volgens hem is er een verschil tussen *auteurs* en regisseurs. Een auteur, zo stelt Bazin, moet consistent zijn in (vrijwel) heel zijn oeuvre en zijn films moeten doordrongen zijn van een unieke, typerende stijl.<sup>41</sup> Zo zijn Nicholas Ray en Roberto Rossellini waardig bevonden om toe te treden tot de selecte groep van auteurs. Bazin geeft aan dat aanhangers van de 'politique des auteurs' bepaalde Amerikaanse films bewonderen.<sup>42</sup> Hij bestempelt (een klein deel van) de Amerikaanse cinema als kunstvorm, een geniaal systeem met bewonderenswaardige, talentvolle filmmakers.<sup>43</sup> Dit geeft aan dat Franse critici auteurs herkenden in sommige Amerikaanse mainstream films en daarmee deze tot auteursfilms ontwikkelde

---

<sup>35</sup> Ibidem, 109.

<sup>36</sup> Ibidem, 110-111.

Voor de verschillende typen vertoners (waaronder het onderscheid tussen arthouse cinema's en andere vertoners van arthouse films), zie bijlage B.1 Filmvertoning in Nederland en Vlaanderen.

<sup>37</sup> Ibidem, 125.

<sup>38</sup> Wehrens, Inleiding.

<sup>39</sup> David Bordwell en Kristin Thompson, *Film History. An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2010), 343, 381-382.

<sup>40</sup> Jim Hillier, red., *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (Cambridge: Harvard University Press, 1985), 248.

"The *politique des auteurs* consists, in short, of choosing the personal factor in artistic creation as a standard of reference, and then assuming that it continues and even progresses from one film to the next. It is recognized that there do exist certain important films of quality that escape this test, but these will systematically be considered inferior to those in which the personal stamp of the *auteur*, however run-of-the-mill the scenario, can be perceived even minutely." Citaat uit: André Bazin, "André Bazin: 'On the politique des auteurs'" in *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, red. Jim Hillier. Vert. Peter Graham vanuit "De la politique des auteurs" *Cahiers du Cinéma* 70, april 1957 (Cambridge: Harvard University Press, 1985), 255.

<sup>41</sup> Bazin, 255.

<sup>42</sup> In Amerika zijn namelijk de productierestricties zwaarder dan elders en Hollywood biedt regisseurs de grootste technische mogelijkheden.

<sup>43</sup> Bazin, 258.

Hollywoodfilms zagen als kunstvorm. Dankzij Bazin kwam er voor het eerst verandering in de Europese houding ten opzichte van Hollywood cinema.<sup>44</sup>

Naast Amerikaanse genrefilms maakten filmfestivals, die alsmaar vaker gesubsidieerd werden, in de jaren vijftig ook steeds meer deel uit van de kunstwereld. Dit kwam mede doordat filmfestivals langzaam maar zeker de taak van criticus verworven. De festivals bepaalden namelijk wat arthouse films waren en wat niet, en ze beïnvloedden de mogelijkheid tot succes van een film door al dan niet prijzen toe te kennen.<sup>45</sup> De kritische oordelen van filmfestivals waren zodoende van invloed op de programmering van filmclubs, liga's en andere arthouse vertoners in de jaren vijftig. Het instituut van de arthouse vertoning en de plaats die het inneemt in het filmlandschap veranderden dus aanzienlijk na het interbellum.

Het huidige instituut van de arthouse vertoning is gebouwd op dezelfde pijlers als in de jaren twintig tot en met vijftig, zoals blijkt uit Nederlandse en Vlaamse filmkranten en tijdschriften. Zo hebben Nederlandse filmhuizen verschillende taken om hun bestaansrecht te behouden naast de commerciële bioscopen: ze hebben een educatieve en documentatiefunctie, ze moeten projecten opzetten en festivals organiseren.<sup>46</sup> Aan de taak van educatie en archivering die de vroegere filmclubs al hadden, wordt dus jaren later nog steeds waarde gehecht. In strijd met profitvertoners moeten Nederlandse en Vlaamse arthouse vertoners echter zowel kwaliteitsfilms als commerciëlere arthouse films opnemen in de programmering. Doordat arthouse vertoners rond de millenniumwisseling alsmaar meer concurrentie krijgen in de vorm van multi- en megaplexen, de dvd en het internet, komt de vertoning van kwaliteitsfilms in Nederland en Vlaanderen steeds meer in gevaar.<sup>47</sup> Toch blijft het 'filmhuisgevoel' onvervangbaar en worden filmhuizen en andere non-profitvertoners steeds beter bezocht. Met debatten, premièrefeestjes, kunstexposities, uitgenodigde regisseurs en culinaire arrangementen bieden zij een compleet avondje uit, waarbij de kwaliteit van

---

<sup>44</sup> Bazins visie op bepaalde Hollywoodfilms werd echter niet door iedereen gedeeld. De Franse 'New Wave' (Nouvelle Vague) die uit dezelfde tijd dateert, zette zich juist af tegen de conventionele (Hollywood) cinema. Aanhangers, met name de jongere generatie, waren van mening dat de persoonlijke kijk op de wereld van regisseurs terug moest komen in zowel het filmscript als de filmstijl. Dat betekende dat niet realiteit maar reflexiviteit naar de eigen filmtraditie belangrijk was. De 'New Wave' maakte in de jaren vijftig een belangrijk deel uit van de vorming van filmkritiek en filmtheorie.

Bordwell en Thompson, 406-407, 409.

<sup>45</sup> Wehrens, Hoofdstuk 1, Filmfestivals.

<sup>46</sup> Johan Bunt, "Discussie toekomst filmhuizen. Meer samenhang in beleid nodig" *De Filmkrant* 77 (maart 1988): 19.

Voor nadere uitleg over de verschillende typen vertoners in Nederland en Vlaanderen en een uitgebreidere vertoningsgeschiedenis, zie bijlage B.1 Filmvertoning in Nederland en Vlaanderen.

<sup>47</sup> Ivo Barends, "Kunstoffilm in achterafzaaltjes is voorbij" *De Volkskrant* (11-11-2004): 31.

Gerard Bunnik, "De artfilm heeft de toekomst" *De Filmkrant* 184 (december 1997): 18.

Jan-Pieter Everaerts, *Film in België. Een permanente revolte* (Brussel: Mediadoc, 2000): 221.

Philippe Meers, "Van de 'dood van de cinema' tot de megaplex en de thuisbioscoop" in *De verlichte stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, red. Daniël Biltreyst en Philippe Meers (Leuven: Uitgeverij LannooCampus, 2007): 135.

Zie ook bijlage B.1 Filmvertoning in Nederland en Vlaanderen.

het filmaanbod niet uit het oog wordt verloren.<sup>48</sup> Om dit te bekostigen vertonen ze regelmatig commerciëlere arthouse films, met nog steeds het idee in het achterhoofd zich zo veel mogelijk te willen afzetten van commerciële vertoners.<sup>49</sup>

Er kan aangenomen worden dat hier een groot institutioneel verschil waarneembaar is tussen arthouse en mainstream vertoning. De commerciële bioscopen en filmdistributeurs draaien namelijk grotendeels Hollywoodproducties zonder subsidies met als belangrijkste doel het maken van winst, wat voor non-profit vertoners van arthouse cinema niet het geval is.<sup>50</sup> Hoewel arthouse en mainstream vertoners tegenwoordig voor een deel dezelfde films vertonen, is hun intentie en aanpak heel verschillend.<sup>51</sup>

## **1.2 Het instituut van de arthouse vertoning als veld en de positie die programmeurs hierin innemen**

Het instituut van de arthouse vertoning, zoals zojuist is beschreven, kan gelinkt worden aan de concepten veld en habitus van Pierre Bourdieu. Hij ontwikkelde een theorie die zich richt op sociale structuren in de samenleving.<sup>52</sup> Volgens Bourdieu bestaat de samenleving uit autonome velden van verschillende vormen van culturele en materiële middelen. Met velden bakent Bourdieu verschillende terreinen binnen de samenleving af, zo is er bijvoorbeeld het veld van de kunst. Velden zijn als het ware de arena's van de samenleving waar culturele praktijken plaatsvinden en de sociale verhoudingen tussen mensen vorm krijgen. Binnen de samenleving vinden voortdurend conflicten plaats tussen individuen en groepen om de middelen van deze velden (economisch, cultureel, sociaal en symbolisch kapitaal) om hun posities binnen de sociale orde te behouden en te

---

<sup>48</sup> Colin van Heezik, "Popcorn is uit, arthouse in" *NRC Handelsblad* (29-09-2006): 23.

Zie ook bijlage B.1 Filmvertoning in Nederland en Vlaanderen.

Vergelijk met de filmkritiek in de jaren veertig en vijftig.

<sup>49</sup> Freddy Sartor en Bert Potvliege, "'The last picture show' onder de kerktoren. De overlevingsstrijd van de dorpsbioscoop. 1. Problematiek. Mijn kleine bioscoop: de nostalgie voorbij" *Filmmagie* 605 (mei/juni 2010): 12-17.

François Stienen, *Filmtheaters en cultuurbeleid. Handreiking voor bestuurders van provincies en gemeenten*, red. Ted Chiaradia (Amsterdam: EYE Film Instituut Nederland, Interprovinciaal Overleg, Vereniging van Nederlandse Gemeenten, 2010), 21.

Zie ook bijlage B.1 Filmvertoning in Nederland en Vlaanderen.

<sup>50</sup> Hagener, 77-78, 81.

Barbara Wilinsky, *Sure Seaters. The Emergence of Art House Cinema* (Londen: University of Minnesota Press, 2001), 34, 38-40.

<sup>51</sup> Een voorbeeld van de aanpak van de beide soorten vertoners komt naar voren in paragraaf 1.1. Arthouse en mainstream vertoners trekken op verschillende manieren bezoekers. De eerste middels abonnees, de tweede dankzij een beroemde cast of een sterk verhaal.

<sup>52</sup> Swartz, 9.

verbeteren.<sup>53</sup> Met cultureel kapitaal doelt Bourdieu op niet-economische goederen en diensten, zoals opleidingen en esthetische voorkeuren.<sup>54</sup> Sommige culturele goederen als films worden als kunst geconsumeerd en leveren volgens Bourdieu cultureel en vaak ook economisch kapitaal op. Het onderscheid tussen kunst en andere culturele goederen wordt in dat geval door instituten zoals arthouse vertoners gelegitimeerd.

Het instituut van de arthouse vertoning kan gezien worden als een veld dat zich positioneert tussen en overlap vertoont met de velden van mainstream vertoning en kunst. Arthouse films (die kapitaal opleveren) zijn in dat geval de culturele goederen van het veld van de arthouse vertoning, om welke arthouse en mainstream vertoners conflicteren om hun posities te behouden binnen het overkoepelende culturele veld van de filmvertoning.

Films als kunstvorm kunnen op verschillende manieren beschouwd worden afhankelijk van de sociale posities van de arthouse vertoners.<sup>55</sup> Dit beschouwen gebeurt volgens Bourdieu vanuit de habitus. De habitus is een systeem van “inwendige, ‘belichaamde’ disposities die in individuen zijn neergelaten als duurzame schema’s van waarneming en waardering en aanzetten tot praktisch handelen.”<sup>56</sup> Met andere woorden, de habitus wordt geconstrueerd door socialisatie en stuurt onze waarneming en ons gedrag dermate dat ze als spontaan en vanzelfsprekend worden ervaren.<sup>57</sup> Zodoende is de habitus het resultaat van de ‘instituering’ van veldstructuren die aanzet tot praktische handelingen.<sup>58</sup> Ieder mens handelt vanuit een eigen habitus met eigen opvattingen om te functioneren binnen de machtsstructuren van de samenleving.<sup>59</sup> Deze habitus als ‘praktische matrix

---

<sup>53</sup> Swartz, 136-137.

<sup>54</sup> Tot het geheel van Bourdieu’s bronnen van macht (middelen) behoren naast cultureel kapitaal ook economisch, symbolisch en sociaal kapitaal. Economisch kapitaal beschouwt Bourdieu als de bron van alle andere soorten kapitaal, omdat met economisch kapitaal (geld en eigendommen) andere vormen van kapitaal te verkregen kunnen worden. Symbolisch kapitaal is volgens hem een vorm van legitimatie van de andere vormen van kapitaal, waarmee prestige of autoriteit verkregen kan worden. Sociaal kapitaal uit zich in de vorm van kennissen en netwerken. Alle vormen van kapitaal zijn inherent verbonden aan de concepten veld en habitus, maar ze spelen niet allemaal een belangrijke rol in dit onderzoek. Daarom zal in het vervolg verwezen worden naar deze termen, maar komen ze niet uitgebreid aan bod.

Swartz, 73-82.

Bourdieu en Wacquant, 119.

<sup>55</sup> Tony Bennett, “Introduction to the Routledge Classics Edition” in *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Pierre Bourdieu, 1979, vert. Richard Nice (Londen: Routledge, 2010), xvii-xx.

In *Distinction* legt Bourdieu een verband tussen smaak en de sociale positie van consumenten van kunst, waarin zijn kernbegrippen veld, habitus en kapitaal een belangrijke rol spelen. In dit onderzoek zijn de sociale verhoudingen binnen de samenleving zo veel mogelijk buiten beschouwing gelaten, omdat deze voor het beantwoorden van de centrale vraagstelling irrelevant zijn. Er wordt enkel gebruik gemaakt van Bourdieu’s veld, habitus, kapitaal en smaak. Het concept smaak hangt nauw samen met Bourdieu’s begrippen veld, habitus en kapitaal en komt aan bod in paragraaf 2.2 van het volgende hoofdstuk.

<sup>56</sup> Pels, 13.

<sup>57</sup> Van Gorp, Delabastita en Ghesquiere, 493.

De denkwijzen binnen iemands habitus zijn dus genormaliseerd en worden daarom gezien als vanzelfsprekend. Dit impliceert dat denkwijzen binnen de habitus dikwijls onbewust zijn. “Want de habitus [...] houdt een vorm van kennis in die geen bewustzijn vereist, een intentionaliteit zonder intentie [...]”

Pierre Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, red. Dick Pels (Amsterdam: Van Gennep, 1989), 65.

<sup>58</sup> Pels, 13.

<sup>59</sup> Swartz, 100-101, 105-106.

van handelingspraktijken' ligt dus ten grondslag aan de denkwijzen van mensen en de manier waarop zij culturele goederen beschouwen. Dit praktijkgevoel is het 'gevoel voor het spel' dat in het veld van arthouse vertoning gespeeld moet worden door programmeurs van arthouse vertoners om het instituut te laten voortbestaan.<sup>60</sup> De habitus van programmeurs is dus onderdeel van het veld van arthouse vertoning als instituut en houdt dit instituut mede in stand. Die habitus bestaat uit bewuste dan wel onbewuste denkwijzen of 'programming philosophies' van waaruit de programmeurs bewust keuzes maken en handelen. Zodoende nemen 'programming philosophies' van arthouse programmeurs hun plek in in het instituut van de arthouse vertoning.

### 1.3 'Frameworks of knowledge' van programmeurs en publiek

Een visie op hoe de disposities van programmeurs in het instituut van arthouse vertoning worden overgebracht op filmpubliek, wordt geboden door Stuart Hall. Halls term 'frameworks of knowledge' wordt ook door Ahlqvist gebruikt in zijn onderzoek. In 1973 ontwikkelde Hall het communicatiemodel Encoding/Decoding, waarmee hij de productie en interpretatie van mediaberichten benadert.<sup>61</sup> Volgens hem worden berichten in discursieve vorm geproduceerd en gedistribueerd naar de ontvangers, die ze vertalen naar sociale praktijken. Berichten krijgen bij productie een betekenis mee, 'encoding', en moeten regels van taal en discours doorstaan, waarna ze via het proces van 'decoding' op al dan niet bedoelde wijze de ontvangers bereiken en beïnvloeden.<sup>62</sup> "Discursive 'knowledge' is the product not of the transparent representation of the 'real' in language but of the articulation of language on real relations and conditions."<sup>63</sup> Mediaberichten ziet Hall als discursieve 'frameworks of knowledge', oftewel als producten van taaluitingen. Om betekenis te genereren, moet het geëncodeerde bericht eerst gedecodeerd worden door de ontvangers.<sup>64</sup> Iedere ontvanger interpreteert berichten vanuit een eigen unieke context (talen, discoursen, ideologieën), wat tot correcte interpretaties of misinterpretaties van berichten kan leiden.<sup>65</sup>

---

<sup>60</sup> Pels, 13.

<sup>61</sup> Hall past zijn model met name toe op mediaberichten afkomstig van televisie.

<sup>62</sup> Hall, 117-120.

Wanneer een bericht op de bedoelde manier aankomt bij het publiek, is er sprake van begrip. Het bericht komt aan zoals het (groveweg) door de zender bedoeld is. Wanneer dit niet het geval is, is er sprake van een misvatting en wordt het bericht niet ontvangen zoals de zender het oorspronkelijk bedoeld had.

<sup>63</sup> Hall, 131.

<sup>64</sup> James Procter, *Stuart Hall* (Londen: Routledge, 2004), 64.

<sup>65</sup> Hall, 128-138.

Het programmeren van arthouse films kan gezien worden als een proces van Encoding/Decoding. Programmeurs interpreteren en beoordelen films vanuit hun eigen context met een selectie films tot gevolg ('encoding'). De 'frameworks of knowledge' van de programmeurs, zijn echter niet dezelfde als die van het publiek van arthouse vertoners. Waar een programmeur een prachtig gelaagd narratief ziet in een film, kan dit het publiek juist helemaal niet aanspreken. Of andersom, bij een film waarin de programmeur losse flodders en sentiment ziet, komt het publiek lyrisch de zaal uit. Deze vorm van 'decoding' is wat Hall "*lack of equivalence* between the two sides in the communicative exchange" noemt.<sup>66</sup> Programmeurs selecteren films die het publiek vervolgens waardeert of hekelt. Om de keuze van programmeurs volgens de bedoeling te kunnen decoderen en waarderen, heeft het publiek dezelfde 'frameworks of knowledge' nodig als de programmeurs. Hier komt de educatieve doelstelling van arthouse vertoners aan te pas, omdat met bijvoorbeeld lezingen voorafgaande aan een film bepaalde kijkhoudingen gecreëerd kunnen worden bij het publiek. Ook de filmkritiek kan bijvoorbeeld middels recensies een rol spelen bij het modelleren van de kijkwijze van het publiek. Op die manier krijgen de 'programming philosophies' van programmeurs in het instituut van arthouse vertoning vorm en worden ze overgebracht op het publiek.

#### **1.4 De koers van Ahlkvist als voorbeeld**

In dit onderzoek wordt een gelijksoortige richting gekozen als Ahlkvist in zijn onderzoek doet, zoals naar voren komt in zijn artikel "Programming philosophies and the rationalization of music radio".<sup>67</sup> In het veld van culturele productie fungeren *culture producers* volgens Ahlkvist als bemiddelaars tussen makers en het publiek. Binnen het instituut van de arthouse vertoning zijn dit onder andere de vertoners. Deze *culture producers* selecteren niet alleen een hoeveelheid materiaal voor hun instituut, maar "are constructing cultural objects by drawing on particular interpretive knowledge frameworks."<sup>68</sup> Dit houdt in dat arthouse programmeurs bemiddelaars zijn die voor hun vertoningsplek tegelijkertijd consumeren en selecteren. Ze stellen een programmering samen op basis van hun persoonlijke interpretaties. Het is in dit onderzoek, zoals in dat van Ahlkvist, van belang niet te kijken naar de conventies van het programmeren en structurele factoren, maar naar de

---

<sup>66</sup> Ibidem, 131.

<sup>67</sup> Jarl A. Ahlkvist, "Programming philosophies and the rationalization of music radio" *Media, Culture & Society* 23 (2001): 339-358.

<sup>68</sup> Ahlkvist, 341.



culturele belevingswereld van programmeurs welke continu van invloed is op het instituut van de arthouse vertoning. Om te achterhalen hoe programmeurs hun taken opvatten, is het zaak het discursieve veld met categorieën waarin hun gedachten plaatsvinden te identificeren. Met dit discursieve veld van arthouse vertoning kunnen hun ‘frameworks of knowledge’ of het equivalent habitus en hun praktische handelingen worden blootgelegd.

In dit onderzoek worden de ‘programming philosophies’ onthuld waarin handelingspraktijken van programmeurs van arthouse vertoners gefundeerd zijn.<sup>69</sup> Er wordt gefocust op wat Ahlkvist de ‘point of production’ noemt in zijn onderzoek, het moment waarop programmeurs de organisatorische actoren zijn die direct verantwoordelijk zijn voor de productie van arthouse vertoners. Volgens Ahlkvist trachten radioprogrammeurs de wereld van muzikale productie te begrijpen door hierover kennis (als in Halls ‘frameworks of knowledge’) te construeren en die kennis vervolgens als realiteit te beschouwen die hun activiteiten dirigeert. Radioprogrammeurs beschrijven zulke kennis in termen van ‘programming philosophies’, welke Ahkvist conceptualiseert in het discursieve veld van de radio dat bestaat uit verschillende programmastrategieën.<sup>70</sup> Deze koers die Ahlkvist inslaat, wordt in dit onderzoek gebruikt als richtlijn om de ‘programming philosophies’ van arthouse programmeurs te achterhalen, met hier en daar de nodige aanpassingen.

In dit hoofdstuk is een theoretisch kader geschetst dat inzicht verschaft in het werkveld van Nederlands- en Vlaams Limburgse arthouse vertoners. Middels een korte ontstaansgeschiedenis is duidelijk gemaakt hoe de arthouse vertoning geïnstitutionaliseerd is. De concepten veld, habitus en ‘frameworks of knowledge’ van Bourdieu en Hall werden daarbij betrokken om de positionering van programmeurs van arthouse vertoners en te bepalen en hun ‘programming philosophies’ in te bedden. In het volgende hoofdstuk worden de ‘programming philosophies’ van Nederlands- en Vlaams Limburgse programmeurs gespecificeerd en wordt geformuleerd waaruit de habitus van programmeurs is opgebouwd.

---

<sup>69</sup> Ibidem, 342.

<sup>70</sup> Ibidem, 345.

Voor een overzicht van Ahkvis'ts discursieve veld, zie bijlage B.3 Het discursieve veld van de commerciële radio volgens Ahlkvist.



## 'Programming philosophies' van arthouse programmeurs

Zoals uit het voorgaande is gebleken, spelen de 'programming philosophies' van programmeurs een belangrijke rol voor de programmering van arthouse vertoners. In dit hoofdstuk worden deze 'programming philosophies' verder uitgediept en gekoppeld aan de programmeurs van de volgende Nederlands- en Vlaams Limburgse arthouse vertoners: ECI Cultuurfabriek, Limburgs Film Circuit, Lumière Cinema, Filmhuis De Spiegel, Cultuurcentrum Achterolmen, C-mine, Filmhuis Mechelen en Zebracinema. Er wordt een antwoord gezocht op de deelvraag: waaruit bestaat de habitus die de 'programming philosophies' van arthouse programmeurs in Nederlands- en Vlaams Limburg beïnvloedt, waarop zij hun keuzes voor de programmering baseren? Het doel van dit hoofdstuk is uit interviews de verschillende denkwijzen te achterhalen en te analyseren, die de keuzes van programmeurs beïnvloeden en hen tot een programmering doen komen. Daaraan komt het concept smaak als onderdeel van de habitus van Bourdieu te pas. Dit hoofdstuk is opgebouwd naar het onderzoek van Ahlkvist, dat als richtlijn geldt voor het analyseren van de 'programming philosophies' van programmeurs. Op die manier krijgen de ideologieën van de programmeurs vorm. Tot slot wordt er aansluiting gezocht bij Wehrens' onderzoek middels de vervaging van de grens tussen arthouse en mainstream cinema.

### 2.1 'Programming philosophies', habitus en smaak

In de inleiding is uitgelegd dat 'programming philosophies' richtlijnen van kennis zijn waarin de al dan niet bewuste denkwijzen van programmeurs geaard zijn die hen aanzetten tot bewuste keuzes en handelingspraktijken.<sup>71</sup> Persoonlijke voorkeuren en denkwijzen zijn onderdeel van de habitus en

---

<sup>71</sup> Ahlkvist, 339, 342.

hangen samen met het gegeven smaak. In *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste* legt Bourdieu de relatie tussen smaak en sociale groeperingen binnen de samenleving bloot.<sup>72</sup> Bourdieu ziet smaak als een esthetische dispositie, een habitus, die verenigt en scheidt: “[...] it unites all those who are the product of similar conditions while distinguishing them from all others. And it distinguishes in an essential way, since taste is the basis of all that one has - people and things - and all that one is for others, whereby one classifies oneself and is classified by others.”<sup>73</sup> Smaken en gemanifesteerde voorkeuren zijn de praktische bevestiging van een onvermijdelijk onderscheid, die weigering en afkeer van andere smaken tot gevolg hebben wanneer ze verantwoord worden. De oorzaak hiervan ligt in het feit dat smaak natuurlijk en vanzelfsprekend aanvoelt, waardoor andere onnatuurlijke smaken afgewezen worden. Hieruit vloeit voort dat mensen hun eigen smaak graag opleggen aan anderen die deze smaak niet delen, meestal aan mensen die zich het dichtstbij bevinden in de sociale ruimte omdat de concurrentie met hen het grootst is.<sup>74</sup> Dit is een mogelijke verklaring voor het feit dat arthouse vertoners zich graag willen onderscheiden van mainstream vertoners. Omdat smaak zo vanzelfsprekend aanvoelt, maakt het volgens Bourdieu meestal onbewust deel uit van mensen.<sup>75</sup> Smaak is onderdeel van de habitus van filmprogrammeurs en daarmee van hun ‘programming philosophies’.

De habitus van programmeurs bestaat dus uit smaak, die de ‘programming philosophies’ en de bewuste keuzes van programmeurs beïnvloedt. Ahlqvist onderscheidt in zijn onderzoek vier ‘programming philosophies’ die het discursieve veld van programmeurs bepalen: esthetiek, publiek, onderzoek en industrie. De ‘programming philosophy’ esthetiek is gebaseerd op expertise en de persoonlijke smaak van de programmeurs. Programmeurs hebben in dat geval oog voor kwaliteit, voor wat ‘echte’ makers zijn en wat een ‘goed’ product is.<sup>76</sup> Het doel van deze programmeurs is om het publiek bekend te maken met producten die zij goed achten. De ‘philosophy’ heeft op die manier een educatieve functie. Programmeurs trachten een balans te vinden tussen hun eigen

---

<sup>72</sup> Smaak hangt volgens Bourdieu samen met culturele goederen en het kapitaal dat ze opleveren. Hij onderscheidt drie smaakzones: de legitieme smaak, de middenklasse smaak en de populaire smaak. De legitieme smaak is voor kunst gerekend tot de hoge cultuur; de middenklasse smaak is voor de mindere kunstwerken uit de hoge cultuur en de grotere kunstwerken uit de lage cultuur; de populaire smaak is voor de gemakkelijkere kunstwerken of de werken die aan waarde verliezen door popularisatie en de werken zonder artistieke ambitie. De legitieme kunst levert de hoogste educatieve waarde en het meeste culturele kapitaal op, terwijl de populaire smaak zeer weinig tot geen educatieve waarde en cultureel kapitaal heeft.

Bourdieu, *Distinction*, 8.

<sup>73</sup> Ibidem, 49.

<sup>74</sup> Ibidem, 49, 53.

<sup>75</sup> Ibidem, 169-170.

<sup>76</sup> Omdat hier Ahlqvists ‘programming philosophies’ meteen in de context van filmprogrammeurs geplaatst zijn en dus met ‘programmeurs’ zowel de radioprogrammeurs als de filmprogrammeurs bedoeld wordt, wordt in deze paragraaf gesproken van het ‘product’ van radiostations en arthouse vertoners. Daarmee zijn muziek/platen en films in eenzelfde term omsloten.

voorkeuren en de minder geraffineerde smaak van de meerderheid van het publiek.<sup>77</sup> Volgens de ‘programming philosophy’ publiek hebben programmeurs de taak de voorkeuren van hun doelgroep te reflecteren door de smaakverschillen tussen henzelf en het vaste publiek te beperken. Het is daarbij niet van belang dat programmeurs oog hebben voor kwaliteit maar dat ze zijn afgestemd op datgene wat het publiek aanspreekt.<sup>78</sup> Bij de ‘programming philosophy’ onderzoek is geïnformeerd zijn over publieksonderzoek het belangrijkste doel. Persoonlijke smaak speelt in dat geval geen rol bij het programmeren. Het gaat niet om hoe een product klinkt of eruitziet maar om de cijfers uit publieksonderzoek die de levensvatbaarheid ervan bepalen.<sup>79</sup> Tot slot draait het bij de ‘programming philosophy’ industrie om de invloed die programmeurs zelf hebben binnen de industrie. Daarbij wordt in de vorm van samenwerking de nadruk gelegd op de voorselectie van maatschappijen en promotie van producten waarvan zij denken dat ze hits worden bij het (lokale) publiek.<sup>80</sup>

Het gebruik van de ‘programming philosophies’ esthetiek en publiek resulteert in betrekkelijk innovatieve programmeringen, waarbij de zoektocht naar kwaliteit en de focus op lokaal publiek de doorbraak van nieuwe producten veroorzaakt. Het gebruik van de twee ‘programming philosophies’ onderzoek en industrie daarentegen beperkt juist het innovatieve aspect van programmeringen, omdat programmeringen in dat geval zelden afwijken van het mainstream aanbod.<sup>81</sup> Het combineren van twee ‘programming philosophies’ is mogelijk en kan resulteren in uitgebalanceerde programmastrategieën.<sup>82</sup>

In de volgende paragraaf worden de verschillende ‘programming philosophies’ van Ahlkvist gebruikt om de denkwijzen, smaken en programmastrategieën van de geïnterviewde programmeurs van arthouse vertoners te analyseren.

## **2.2 Resultaten: ‘programming philosophies’ van geïnterviewde arthouse programmeurs**

In deze paragraaf wordt ingegaan op de ‘programming philosophies’ van arthouse programmeurs die ten grondslag liggen aan hun keuzes voor de programmering. Uit interviews zijn diverse

---

<sup>77</sup> Ibidem, 346-347.

<sup>78</sup> Ibidem, 347-348.

<sup>79</sup> Ibidem, 348-349.

<sup>80</sup> Ibidem, 350.

<sup>81</sup> Ibidem, 351-352.

<sup>82</sup> Voor een overzicht van het discursieve veld van de commerciële radio volgens Ahlkvist, zie bijlage B.3 Het discursieve veld van de commerciële radio volgens Ahlkvist. Hier is ook een korte uitleg bijgevoegd.

factoren aan de oppervlakte gekomen waarmee Nederlands- en Vlaams Limburgse programmeurs rekening houden tijdens het programmeren. Deze factoren zijn met enkele aanpassingen onderverdeeld in de vier ‘programming philosophies’ die Ahlkvist hanteert. Deze aanpassingen zijn nodig, omdat het onderzoek van Ahlkvist gericht is op profitorganisaties terwijl dit onderzoek zich juist focust op non-profitorganisaties die een alternatief bieden voor het mainstream aanbod. De ‘programming philosophies’ onderzoek en industrie, die een veelal mainstream programmering tot resultaat hebben, zijn daarom ontoereikend voor arthouse vertoners. Ook de ‘programming philosophy’ publiek dient enigszins aangepast te worden, omdat de filmprogrammeurs minder nadruk leggen op de voorkeuren van het publiek dan radioprogrammeurs volgens Ahlkvist doen. De laatste ‘programming philosophy’ esthetiek volstaat echter wel en is dan ook onaangepast van Ahlkvist overgenomen.

### **2.2.1 Esthetiek**

De ‘programming philosophy’ esthetiek draait sterk om kwaliteit, zo zegt Ahlkvist. Expertise en persoonlijke smaak van de programmeurs bepalen welke films goed genoeg zijn om te worden opgenomen in de filmprogrammering. Uit de interviews komt naar voren dat voor alle programmeurs kwaliteit en geloofwaardigheid de voornaamste criteria zijn die aan films gesteld worden.<sup>83</sup> Wanneer een film geloofwaardig genoeg is, draagt dit bij aan de kwaliteit van de film en wordt deze hoogstwaarschijnlijk opgenomen in de programmering. Middels het vertonen van een variatie aan goede films aan het publiek, vervullen de arthouse vertoners een educatieve taak. De geloofwaardigheid is afhankelijk van diverse factoren in films. Niet voor alle programmeurs zijn de genoemde factoren van even groot belang. Zo let de een meer op het narratief en de ander meer op de visuele aspecten van een film, maar meestal maken programmeurs een afweging tussen meerdere factoren waarbij voorop staat dat de film goed gemaakt is.

Ten eerste speelt het narratief een belangrijke rol. Een goed geschreven scenario draagt bij aan de geloofwaardigheid van de personages en zorgt ervoor dat een film de toeschouwer

---

<sup>83</sup> Zie bijlage B.5 Interviews.

<sup>84</sup> Interview met David Deprez, directeur en programmeur Lumière Cinema, 03-05-2013.

Interview met Eddie Guldolf, programmeur C-mine, 10-05-2013.

Interview met Alain Vankerkom, programmeur Cultuurcentrum Achterolmen, 03-06-2013.

Interview met Immanuel Verhoeven, programmeur Filmhuis De Spiegel, 07-06-2013.

Zie voor de gehele interviews bijlage B.5 Interviews. Het interview met Immanuel Verhoeven is hier niet opgenomen.

raakt.<sup>84</sup> Hoewel de programmeurs aangeven dat niet alle goede films een goed narratief moeten hebben, komt dit wel de kwaliteit van de film ten goede.

Ten tweede kunnen programmeurs aan de vorm, de techniek en de visuele aspecten zien of een film goed gemaakt is. Wanneer de vorm voor een filmmaker zwaarder weegt dan het narratief, levert dit volgens enkele programmeurs ‘moeilijkere’ films op. Zulke kwetsbare kwaliteitsfilms die nieuwe manieren van filmen exploreren, zijn belangrijk om op te nemen in de programmering maar moeten afgewisseld worden met de wat commerciëlere arthouse films.<sup>85</sup>

Op de derde plaats wordt veel waarde gehecht aan naamsbekendheid van regisseurs en acteurs. Dit past binnen de ‘politique des auteurs’ die stelt dat ware auteurs een typerende persoonlijke stijl hebben die in (vrijwel) alle films herkenbaar moet zijn, zoals beschreven in het vorige hoofdstuk. Daarmee verdienen ze het kwaliteitslabel en zijn ze verzekerd van een plek bij arthouse vertoners. Of Bazin en andere aanhangers van de ‘politique des auteurs’ destijds de regisseurs van vandaag de dag zouden rekenen tot de selecte groep van auteurs, is moeilijk te zeggen. Wat wel waargenomen kan worden, is dat bepaalde hedendaagse regisseurs - Pedro Almodóvar, François Ozon, de gebroeders Dardenne - voor alle geïnterviewde programmeurs gelijkstaan aan kwaliteit en vrijwel al hun films vertoond worden. Dat geldt ook voor bepaalde regisseurs die Hollywoodfilms produceren, zoals Woody Allen.<sup>86</sup> Arthouse vertoners ontwikkelen een soort wederzijdse loyaliteit richting een filmmaker, die zich herkenbaar heeft gemaakt voor het publiek met een typerende eigen stijl.<sup>87</sup> Daarnaast ziet het publiek uit naar de volgende Ozon, bezoekers verwachten dat die film vertoond wordt.<sup>88</sup> Op basis van de expertise van de programmeurs, de kennis die zij hebben van bepaalde filmmakers van wie ze al zo veel goede films hebben gezien, wordt vaak blind geprogrammeerd.<sup>89</sup> “Dus je hebt bijvoorbeeld de nieuwe van

---

<sup>85</sup> Interview met David Deprez, Alain Vankerkom en Immanuel Verhoeven.  
Interview met Iris Jansen en Anita Smeets, programmeurs ECI Cultuurfabriek, 29-05-2013.  
Interview met Mayke Vermeren, programmeur Zebracinema, 17-06-2013.  
Zie voor de gehele interviews bijlage B.5 Interviews.

<sup>86</sup> Interview met Iris Jansen en Anita Smeets.

<sup>87</sup> Interview met Iris Jansen en Anita Smeets, David Deprez en Eddie Guldolf.  
Dat een filmmaker een typerende stijl of handdruk ontwikkeld die herkenbaar is, sluit aan bij het idee van auteurschap die een film toeschrijft aan één persoon, zoals genoemd in het voorgaande hoofdstuk. David Deprez wijdt uit: “[...] doordat het een onderdeel werd van academische beschouwing van film, werd het een theorie terwijl het eigenlijk een politiek was. Ze wilden daar iets mee, het was meer een stelling van ‘wij willen gewoon dat die handtekening zichtbaar is, wij willen dat soort cinema maken,’ en niet ‘het werkt zo,’ want zo werkt het helemaal niet. [...] Maar ik ga wel mee in de klassieke auteurstheorie dat een auteur pas een auteur is als hij dat over meerdere films blijkt te doen. Je hebt pas een handtekening als je hem beheerst en dus kunt blijven toepassen.”

<sup>88</sup> Interview met Iris Jansen en Anita Smeets en Mayke Vermeren.

<sup>89</sup> Interview met David Deprez en Eddie Guldolf.

François Ozon, JEUNE & JOLIE, ik hoor dat die goed is en dan weet je ook wel François Ozon, dat zijn Zebrafilms. Dan ga ik die ook wel blind programmeren [...]”<sup>90</sup> Toch is de naam van de regisseur niet allesbepalend want een film kan ook wel eens tegenvallen; dan wordt hij niet in de programmering opgenomen.<sup>91</sup> Belangrijk is dat programmeurs zich van tevoren inlezen (recensies, prijzen die films hebben gewonnen), zodat ze op basis daarvan een oordeel kunnen vellen. Het is namelijk onmogelijk om alle films die jaarlijks uitgebracht worden van tevoren te zien, omdat het er zo veel zijn. Programmeurs worden op die manier gedwongen om af te gaan op hun eigen kennis en ervaring en die van anderen, bijvoorbeeld recensenten. Ook de namen van acteurs kunnen een film in kwaliteit doen stijgen. Net als regisseurs zetten sommige acteurs, bijvoorbeeld Matthias Schoenaerts met zekerheid een sterk acteerspel neer; zij doen het vaak ook goed bij het publiek.<sup>92</sup>

Wat tot slot bijdraagt of afdoet aan de geloofwaardigheid van een film, is de gesproken taal. Hierover zijn de meningen verdeeld. Volgens vooral de Nederlandse programmeurs zijn bepaalde thema’s in een historische setting het meest geloofwaardig wanneer ze in de eigen taal gebracht worden, zoals een film die zich afspeelt in Duitsland ten tijde van de Tweede Wereldoorlog Duits gesproken hoort te zijn. Voor films met een universeel thema maakt het echter niet uit.<sup>93</sup> De Vlaamse collega’s vinden taal daarentegen minder van belang. Voor sommigen is het belangrijker dat overtuigend geacteerd wordt, ongeacht welke taal de acteurs spreken. Zo lang de film goed is, is de taal ondergeschikt. Eddie Guldolf, C-mine:

*Ik vind dat absoluut niet belangrijk, want als je dat verschrikkelijk vindt of als je daar kwaad om wordt, dan getuigt dat op zo’n onderdeel als taal ook beetje van gebrek aan respect voor degene die dat gemaakt heeft, die die keuze gemaakt heeft om Engels te gebruiken als voertaal, of Frans of Chinees. Ik bedoel, die taal is onlosmakelijk verbonden, is onderdeel van heel dat product. Dat is een artistieke creatie en je mag daar wel kwaad om worden, om die film, om wat je ziet. Daar kun je kwaad om worden, maar de keuze is van de maker. Dat moet je respecteren en kun je alleen maar van zeggen: ‘Ik vind dit niet leuk.’<sup>94</sup>*

Wat uit bovenstaande esthetische oordelen van films niet naar voren komt, is waaraan de kwaliteit van een film precies afgemeten wordt. Wanneer is een film goed en wie bepaalt dat? De programmeurs vinden deze vraag moeilijk te beantwoorden, maar meestal komt het aan op hun

---

<sup>90</sup> Interview met Mayke Vermeren.

<sup>91</sup> Interview met Iris Jansen en Anita Smeets en Alain Vankerkom.

<sup>92</sup> Interview met Geert op de Beeck, programmeur Filmhuis Mechelen, 28-05-2013. Zie voor de gehele interviews bijlage B.5 Interviews.

<sup>93</sup> Interview met David Deprez, Iris Jansen en Anita Smeets, en Immanuel Verhoeven.

<sup>94</sup> Interview met Eddie Guldolf.

eigen expertise.<sup>95</sup> “Dat is gewoon als je driehonderd films per jaar ziet, dan op een gegeven moment leer je wel kijken.”<sup>96</sup>

Toch blijft dit lastig. Een mogelijke uitleg voor het bepalen van kwaliteit, is het gegeven smaak zoals dat is uitgelegd in de vorige paragraaf. Smaken kunnen volgens Bourdieu eigen gemaakt en overgenomen worden door anderen door vertrouwdheid met kunstwerken te kweken. Dit gebeurt wanneer arthouse vertoners, hun educatieve doelstelling honorierend, hun voorkeur voor arthouse films willen overdragen op het publiek. Hiervoor is regelmatig contact met de juiste films en de juiste mensen noodzakelijk.<sup>97</sup> Bezoekers streven met een regelmatig bezoek aan een arthouse vertoner naar het verkrijgen van maximaal cultureel voordeel voor minimale economische kosten. Ze verwachten profijt te halen uit de film, uit de zeldzaamheid ervan en uit het bijbehorende discours.<sup>98</sup> Ook de programmeurs verkrijgen ervaring met het herkennen van kwalitatief goede films middels regelmatig contact met de juiste films en mensen zonder dat ze in staat zijn de principes van hun oordelen exact uiteen te zetten.<sup>99</sup> Vandaar dat de hierboven genoemde uitspraak dat je op een gegeven moment wel leert kijken als je driehonderd films per jaar ziet, de verklaring is die het dichtst komt bij hoe kwaliteit gemeten wordt. We hebben namelijk te maken met programmeurs die uitgaan van hun eigen expertise, die haar oorsprong vindt in smaak.

De programmeurs geven veelal toe dat hun persoonlijke voorkeuren een rol spelen bij het selecteren van films voor hun programmeringen. Doordat ze een educatieve functie vervullen, zijn ze gedwongen tot op zekere hoogte hun smaak op te leggen aan het publiek. Het is volgens hen echter ook belangrijk om hun eigen smaak los te laten. Zo zegt David Deprez van Lumière Cinema dat hij een onderscheid probeert te maken tussen zijn eigen smaak en een meer objectieve kijk door ook films te programmeren waarnaar zijn voorkeur niet uitgaat, omdat deze wel in de smaak kunnen vallen bij andere mensen en tegelijkertijd van voldoende kwaliteit kunnen zijn. “[...] ik probeer objectief tussen aanhalingstekens te kijken of QUARTET binnen zijn genre goed gemaakt is of niet.”<sup>100</sup> Daarnaast geeft Alain Vankerkom van Cultuurcentrum Achterolmen aan dat iedere programmeur uiteindelijk vaak op dezelfde films uitkomt, omdat iedereen uit dezelfde vijver

---

<sup>95</sup> De kennis en ervaring van programmeurs kan gezien worden als een vorm van symbolisch kapitaal. Wanneer programmeurs veel films zien, groeit hun expertise op dit gebied. Deze investering kan uiteindelijk leiden tot symbolisch kapitaal, die hun positie van expertise legitimeert.

<sup>96</sup> Interview met David Deprez.

<sup>97</sup> Bourdieu, *Distinction*, 59.

<sup>98</sup> Ibidem, 267.

Met het bijbehorende discours wordt het na afloop discussiëren over de film in het café of een lezing over de film bijwonen bedoeld.

<sup>99</sup> Ibidem, 59.

<sup>100</sup> Interview met David Deprez.



vist.<sup>101</sup> Dit is wellicht te wijten aan het feit dat iedere programmeur met zijn of haar eigen expertise op gelijke wijze de betere films uit het aanbod weet te destilleren.<sup>102</sup>

Binnen de ‘programming philosophy’ esthetiek vinden alle programmeurs kwaliteit het belangrijkste criterium voor hun programmering. De expertise waarmee ze de goede van de mindere films onderscheiden, komt voort uit hun persoonlijke smaak. De educatieve taak van arthouse vertoners past goed binnen het instituut van de arthouse vertoning. Programmeurs trachten een balans te vinden tussen de eigen smaak en de smaak van anderen, omdat niet alle kwalitatief goede films geschikt zijn voor iedere vertoner.

### **2.2.2 Publiek**

De ‘programming philosophy’ publiek vertoont raakvlak met de ‘programming philosophy’ esthetiek op het gebied van smaak. Deze ‘philosophy’ is namelijk geënt op de persoonlijke voorkeuren van het lokale publiek, waarbij programmeurs hun eigen smaak zoveel mogelijk buiten beschouwing laten en die films selecteren die hun doelgroepen het meest aanspreken. De focus op specifieke doelgroepen heeft tot gevolg dat een minimale hoeveelheid mainstream films vertoond worden.<sup>103</sup>

Uit de interviews met de programmeurs blijkt dat zij naast kwaliteit, variatie in de programmering zeer evident vinden. Met variatie doelen ze op diversiteit wat betreft genre, nationaliteit en economisch en cultureel kapitaal van de films. Ze streven maandelijks naar een programmering met films afkomstig uit zoveel mogelijk verschillende landen die zoveel mogelijk verschillende genres beslaan, zodat voor iedere bezoeker wat wils is. Zo worden vier Franse films of eenzelfde hoeveelheid oorlogsfilms in een maand vermeden. Anita Smeets van ECI Cultuurfabriek vat dit samen:

---

<sup>101</sup> Interview met Alain Vankerkom.

<sup>102</sup> Een andere mogelijke verklaring is dat de programmeurs elkaars programmeringen bekijken om te zien welke arthouse films anderen goed vinden. Soms vinden onderlinge uitwisselingen van mening plaats tussen programmeurs, bijvoorbeeld tijdens de maandelijkse filmbeurs in Den Bosch waar Nederlandse programmeurs de hele dag de nieuwste films bekijken om te zien of ze geschikt zijn voor hun programmeringen. De Vlaamse programmeurs geven aan dat een dergelijke landelijke beurs in België niet bestaat. Niet alle programmeurs zeggen in de interviews elkaars programmeringen te bekijken en films te bespreken met elkaar. Dit wil niet zeggen dat het niet voorkomt, enkel dat de interviews van dit onderzoek hierover geen duidelijkheid scheppen.

<sup>103</sup> In een overzicht van de programmeringen per vertoner is te zien dat weinig mainstream films vertoond worden en dat de nadruk ligt op arthouse en kwaliteitsfilms. Zie bijlage B.4 Overzicht programmeringen.

*Ik vind wel dat je de hele wereld moet laten zien. [...] Culturen en een andere kijk op de wereld. [...] Ja, ook in de kunstzinnige vorm. Vind ik ook heel belangrijk, want er worden ook films gemaakt waar je geen hol van snapt maar die heel mooi gemaakt zijn. Ik vind dat je als filmhuis zo'n film toch moet laten zien. Dat is dan misschien wel een hele kleine film, maar dat kun je weer compenseren met een kaskraker [...]*<sup>104</sup>

Uit het citaat blijkt dat niet alleen verschillende culturen en vormen van cinema belangrijk zijn, maar ook dat 'kleine' films die wellicht minder economisch kapitaal opleveren, afgewisseld kunnen worden met films die meer opbrengen. Het culturele kapitaal dat een dergelijke kleine film oplevert, weegt dus op tegen de kleinere hoeveelheid economisch kapitaal die gecompenseerd kan worden met andere films. Hoewel alle programmeurs hun best doen om zoveel mogelijk variatie te bieden, is het soms moeilijk aan dit criterium te voldoen. Zo wordt niet iedere maand een geschikte documentaire van voldoende kwaliteit uitgebracht en Afrika levert slechts enkele films per jaar.<sup>105</sup> In dat geval roeien de programmeurs met de riemen die ze hebben, want het moeten boven alles goede films zijn.<sup>106</sup>

Door te variëren met de films in de programmering, proberen de vertoners meerdere soorten publiek aan zich te binden. Deprez legt uit dat het belangrijk is om als programmeur realistisch te bepalen wat je uit iedere film wilt halen. Hij geeft het voorbeeld dat wanneer je een Iraanse film inzet, je van tevoren weet dat er minder bezoekers zullen komen en "dat je iets moet verzinnen. En dan is het een overwinning als er twintig mensen zitten."<sup>107</sup> Dit is wat Deprez op maat werken noemt, iets wat volgens hem nodig is om gevarieerd publiek te trekken en te stimuleren om bewuster naar film te kijken. Hierin schuilt opnieuw de educatieve taak van arthouse vertoners.<sup>108</sup> Films kunnen voor de ene bezoeker relevant zijn en voor de andere niet. Films moeten daarom bewust en gericht op een specifieke groep bezoekers ingezet worden. Op dat moment maakt het niet meer uit hoeveel bezoekers zo'n relevante film heeft: "En dan weet je dat ze komen en al komen ze één keer, dan heb je het eigenlijk al prima gedaan met die film."<sup>109</sup>

Diverse programmeurs geven aan weinig rekening te houden met hun publiek. Ze bedoelen daarmee dat ze hun bezoekers niet de standaard films willen aanbieden die in de mainstream bioscopen al gedraaid worden. Ze willen juist dat "het publiek de kans krijgt dingen te zien die ze

---

<sup>104</sup> Interview met Iris Jansen en Anita Smeets.

<sup>105</sup> Interview met Immanuel Verhoeven.

<sup>106</sup> Interview met Eddie Guldolf.

<sup>107</sup> Interview met David Deprez.

<sup>108</sup> Arthouse vertoners leren het publiek een andere kijkhouding aan. Deze educatieve taak kan volbracht worden door interessante extra activiteiten te organiseren rondom film die meerwaarde hebben, bijvoorbeeld een cursus filmanalyse of een spreker uitnodigen die het publiek meer kan vertellen over een bepaalde film. Zie paragraaf 2.2.3 Opbrengst.

<sup>109</sup> Interview met David Deprez.

normaal niet gaan zien.”<sup>110</sup> Alle programmeurs vinden dat arthouse vertoners deze educatieve taak hebben. Mayke Vermeren, Zebracinema:

*Vaak zeggen distributeurs ook van: ‘Als jullie hem niet vertonen in Limburg, wie dan wel?’  
Het is soms wel een beetje onze taak vind ik om ook die films te tonen waar het publiek vaak niet aan denkt, die dan minder bekend zijn bij het publiek en die ze dan toch leren kennen, dan gaan ze dat misschien toch wel onthouden.*<sup>111</sup>

Op die manier dienen programmeurs zowel hun theater als hun publiek. Zoals uit de vorige subparagraaf bleek, is het van belang om als programmeur een balans te zoeken tussen de eigen smaak en de smaak van het publiek. Dat gebeurt door films die veel publiek trekken, te programmeren naast films die wellicht meer de voorkeur van de programmeurs hebben. Het kan daarbij interessant zijn om terug te koppelen en de reacties van het publiek te peilen,<sup>112</sup> hoewel niet iedere programmeur het hiermee eens zal zijn.

Wanneer een vertoner een vast publiek heeft opgebouwd dat vertrouwd is met de films die gedraaid worden, zal het publiek van tevoren weten dat de voorstelling niet zal tegenvallen, zoals de programmeurs van Cultuurcentrum Achterolmen en Filmhuis Mechelen aangeven.<sup>113</sup> Het werkt dus twee richtingen op: programmeurs stemmen eerst af op het publiek door kleinere films op een speciale manier in te zetten om een bepaald publiek voor zich te winnen, en zodra het publiek gewend is aan deze films komen ze terug omdat ze weten dat ze goede films gaan zien.

Programmeren is schipperen tussen de voorkeuren van het publiek en de taak die arthouse vertoners hebben om het publiek iets nieuws te laten zien en zo hun smaak te verrijken. Deze bevinding past niet geheel binnen de ‘programming philosophy’ publiek, zoals Ahlkvist die omschrijft. Hoewel de filmprogrammeurs zich richten op specifieke doelgroepen en daarmee proberen zo weinig mogelijk mainstream films te vertonen, kan de noodzaak tot het vertonen van deze films niet ontkend worden vanwege het economische voordeel dat ze opleveren. Daarnaast geven programmeurs aan een evenwicht te zoeken tussen de eigen smaak en de smaak van het publiek in plaats van zoveel mogelijk te kijken naar wat het publiek wil. Desondanks doet dit niet af aan het feit dat het publiek invloed heeft op de programmeringen, al is het onder het motto educatie.

---

<sup>110</sup> Interview met Eddie Guldolf.

<sup>111</sup> Interview met Mayke Vermeren.

<sup>112</sup> Interview met Andries van Gorkum, voorzitter en programmeur voormalig Limburgs Film Circuit, 14-06-2013. Zie voor de gehele interviews bijlage B.5 Interviews.

<sup>113</sup> Interview met Geert op de Beeck en Alain Vanckerkom.

### 2.2.3 Opbrengst

Bij de ‘programming philosophy’ onderzoek is het de bedoeling om geïnformeerd te zijn over publieksonderzoek. Het programmeren van films gebeurt in dat geval zonder de invloed van persoonlijke smaak. De films zelf zijn niet van belang, het gaat om cijfers die de levensvatbaarheid van een film bepalen. Deze ‘programming philosophy’, zoals zojuist omschreven, past niet binnen de visie van de geïnterviewde programmeurs maar meer bij programmeurs van mainstream vertoners, omdat geen van hen aangeeft enkel geïnteresseerd te zijn in de films met de hoogste bezoekersaantallen en recette. Het is echter een populaire tendens om het aanbod van arthouse en kwaliteitscinema af te wisselen met mainstream films. Alle programmeurs geven toe zo nu en dan commerciële films te vertonen ondanks dat reguliere bioscopen dit ook doen. Ze baseren zich in dat geval op de opbrengst van films, vandaar dat deze ‘programming philosophy’ de titel ‘opbrengst’ draagt in plaats van ‘onderzoek’.

Zoals in het voorgaande al kort ter sprake kwam, vervaagt de grens tussen arthouse en mainstream cinema steeds meer. In de praktijk betekent dit dat arthouse vertoners vaker commerciële films opnemen in hun programmering, omdat het economisch kapitaal oplevert. Iris Jansen, ECI Cultuurfabriek:

*Dat merk ik wel, en dat doen andere filmhuizen denk ik ook, dat ze steeds meer die combinatie gaan maken. Als je vijf, zes jaar terug gekeken zou hebben, dat er veel minder commerciële arthouse films vertoond zijn door filmhuizen en dat de laatste tijd alle filmhuizen denk ik heel erg op die rand balanceren met een aantal films waarmee ze veel publiek trekken en ook geld binnenkrijgen waardoor je de kleinere films - die minder publiek trekken - ook weer kunt financieren.<sup>114</sup>*

Nu is het zo dat Blockbusters bij geen van de geïnterviewde vertoners te vinden zullen zijn, maar er zijn ook arthouse films met een meer commerciële insteek, zoals blijkt uit het citaat.<sup>115</sup> Veel films bevinden zich tegenwoordig op de grens tussen arthouse en mainstream cinema, wat inhoudt dat deze films geschikt zijn voor zowel profit- als non-profitvertoners.<sup>116</sup> Voorbeelden van dergelijke films zijn SILVER LININGS PLAYBOOK en INTOUCHABLES. Dit soort films wordt met enige regelmaat door arthouse vertoners gedraaid, omdat het vrijwel zeker inkomsten genereert. Voor veel vertoners

---

<sup>114</sup> Interview met Iris Jansen en Anita Smeets.

<sup>115</sup> Interview met Alain Vankerkom.

<sup>116</sup> Alle interviews getuigen hiervan.

is dit geld nodig om zichzelf enigszins te kunnen bedruipen en andere interessante activiteiten rondom film te kunnen financieren.<sup>117</sup> Deprez kan dit beamen: “En dat is durven grote publieksfilms neerzetten om een beetje geld te verdienen, maar daarnaast heel veel interessante activiteiten doen die echt meerwaarde bieden.”<sup>118</sup> Daarbij komt nog dat arthouse vertoners hun bezoekersaantallen aan hun financiers en distributeurs moeten voorleggen. De commerciëlere arthouse films krikken de cijfers op.<sup>119</sup> Ook is het nodig commerciëlere arthouse films te vertonen om draagvlak op te bouwen. Andries van Gorkum, Limburgs Film Circuit: “Ga in beginsel, zorg dat je ook wat commercieel projecteert. Zorg dat je de films die toch al veel mond-op-mondreclame hebben, dat je die er ook in zet. En later kun je dan de mensen opvoeden door betere films te draaien.”<sup>120</sup> Doordat programmeurs op die manier ook films uit het commerciële circuit draaien, krijgen de programmeringen van arthouse vertoners steeds meer raakvlak met die van mainstream vertoners.

Hoewel een commerciële film zo nu en dan noodzakelijk is, staat daar tegenover dat de programmering niet afhankelijk is van het budget van de vertoners. De programmeurs geven aan niet beperkt te worden door hun budget bij het programmeren. Wanneer een film duurder is dan de programmeurs gewend zijn, beïnvloedt dit hun beslissing niet om de film te boeken op voorwaarde dat het een goede film is die echt de moeite waard is.<sup>121</sup> In dat geval kan het voorkomen dat kritischer gekeken wordt naar een duurdere film, maar alle films moeten sowieso voldoen aan het criterium kwaliteit om opgenomen te worden in de programmering.<sup>122</sup>

Bij de ‘programming philosophy’ opbrengst is het economisch kapitaal dat een film oplevert van belang voor het samenstellen van de programmering. Hierbij moet de kanttekening geplaatst worden dat alle programmeurs nadrukkelijk aangeven geen winst te willen en te hoeven maken; het is voldoende om quitte te spelen. Het programmeren van films gebeurt volgens de ‘programming

---

<sup>117</sup> Interview met David Deprez en Andries van Gorkum.

<sup>118</sup> Interview met David Deprez.

Zie de vorige paragraaf met betrekking tot educatie en het organiseren van extra activiteiten.

<sup>119</sup> Interview met Mayke Vermeren.

<sup>120</sup> Interview met Andries van Gorkum.

<sup>121</sup> Alle interviews getuigen hiervan.

Prijzen van films worden bepaald door de distributeurs en bestaan meestal uit twee delen die door de vertoners betaald moeten worden aan de distributeurs: een garantiesom of forfait en een percentage of partage. De garantiesom is een eenmalig vast bedrag dat voor een film betaald wordt, om ervoor te zorgen dat de film minimaal zeven keer per week wordt ingezet. De garantiesom ligt voor de meeste films tussen de 150 en 180 euro, maar kan afhankelijk van de distributeur oplopen tot ongeveer vierhonderd euro. Daarnaast moet over een film een van tevoren afgesproken percentage van de recette worden betaald. Dit percentage ligt meestal tussen de 45 en 55 procent. In sommige gevallen kunnen garantiesom en percentage lager uitvallen (de garantiesom wordt soms zelfs weggelaten), bijvoorbeeld wanneer de film in kwestie meer dan een jaar oud is.

<sup>122</sup> Interview met Iris Jansen en Anita Smeets.

philosophy' opbrengt echter niet geheel zonder de invloed van persoonlijke smaak, omdat programmeurs de kwaliteit van films vooropstellen.

#### 2.2.4 Industrie

Bij de 'programming philosophy' industrie draait het om de voorselectie van distributeurs en de promotie van films waarvan distributeurs denken dat ze toppers worden bij het publiek van een bepaalde vertoner. Distributeurs en vertoners zouden in dat geval nauw samenwerken. De 'programming philosophy' past in deze vorm net als de vorige 'programming philosophy' niet binnen de visie van arthouse vertoners, omdat programmeurs hun programmering nooit volledig baseren op de selectie van distributeurs. Distributeurs spelen slechts een kleine rol, net als concurrenten en partners. Daarom wordt aan deze 'programming philosophy' een bredere invulling gegeven, ofschoon de benaming gelijk blijft aan die van Ahlqvist.

Bij het programmeren wordt enigszins rekening gehouden met de distributeurs, ondanks dat geen van de geïnterviewden dit letterlijk aangeeft. Programmeurs doen dit indirect doordat ze afhankelijk zijn van de films die distributeurs aankopen.<sup>123</sup> Zo bereiken zeer weinig Nederlandse films Vlaamse vertoners en daarmee Vlaams publiek, omdat Vlaamse distributeurs ze niet aanschaffen.<sup>124</sup> Natuurlijk zijn vertoners ook in staat om films te programmeren die niet door distributeurs in de Benelux uitgebracht worden, maar nadeel is dan vaak dat de films niet Nederlands ondertiteld zijn wat voor veel bezoekers problematisch is.<sup>125</sup> Zo worden de programmeurs beperkt tot de selectie van de distributeurs bij het programmeren, waarbij de ene distributeur gericht is op hoge bezoekersaantallen en winst, de andere op kwaliteit en alternatieve films en weer andere net als vertoners op zowel arthouse als mainstream films.

De programmeurs geven aan rekening te houden met wat de concurrent doet. Daarbij wordt de mainstream vertoner als concurrent betiteld. Concurrentie is onlosmakelijk verbonden met de locatie van de vertoners. Daarom vindt concurrentie in de provincies Limburg voornamelijk plaats met mainstream vertoners binnen dezelfde stad of gemeente. Zo is Pathé de commerciële concurrent van Lumière Cinema in Maastricht en ondervindt C-mine in Genk concurrentie van

---

<sup>123</sup> Roelink, Géke. "Filmslot. De toekomst van de Nederlandse filmtheaters." [februari 2014] *De Filmkrant* - 1-04-2014 [http://www.filmkrant.nl/TS\\_februari\\_2014/10450](http://www.filmkrant.nl/TS_februari_2014/10450).

<sup>124</sup> Interview met Geert op de Beeck, Alain Vankerkom en Mayke Vermeren.

<sup>125</sup> Interview met Mayke Vermeren.

Euroscoop, ondanks dat ze een verschillend publiek aanspreken.<sup>126</sup> Onderlinge concurrentie tussen arthouse vertoners komt in de provincies Limburg weinig voor, omdat er slechts één arthouse vertoner per provinciestad is. Bij sommige van de vertoners - bijvoorbeeld Lumière Cinema, Filmhuis Mechelen en Zebracinema - komt het zo goed als niet voor, omdat zij een soort monopoliepositie hebben binnen hun eigen gebied.<sup>127</sup> Zebra-cinema is zelfs opgericht om de arthouse cinema naar de provincie te brengen.<sup>128</sup> Ook geven de programmeurs van vertoners uit het grensgebied (Lumière, Achterolmen en C-mine) niet aan concurrentie te ondervinden van het buurland, hoewel de Vlamingen wel vaak Nederlandse bezoekers in hun zalen hebben.<sup>129</sup>

De programmeurs zijn altijd goed op de hoogte van de programmering van de concurrent, omdat zij hun eigen programmering hier vaak op afstemmen, vooral wanneer het gaat om arthouse films die zowel bij arthouse als mainstream vertoners passen. Ze kunnen goed op de concurrent inspelen, omdat alle geïnterviewde vertoners in *second run* draaien (behalve Lumière Cinema die ook in *first run* draait), wat in de praktijk betekent dat ze tot zes weken na release moeten wachten voor ze films kunnen boeken bij distributeurs.<sup>130</sup> De programmeurs laten soms films liggen, omdat ze al door de concurrent opgenomen zijn en het niet altijd nodig is een film op twee plekken te vertonen. Guldolf legt uit dat dit afhankelijk is van de film:

*We checken bij Euroscoop ook van: 'Gaan jullie de SILVER LININGS PLAYBOOK spelen? Ok, spelen jullie die niet, dan gaan wij die spelen.' Nu is het zo dat we hem toch nog eens gaan tonen, ook al heeft hij een paar weken in Euroscoop gedraaid. Maar we gaan hem toch nog eens tonen, omdat we hem toch heel erg de moeite vinden. [...] We zien, er is heel weinig volk bij Euroscoop naar die film komen kijken, maar als wij hem in onze programmatie zetten dan*

---

<sup>126</sup> Interview met David Deprez en Eddie Guldolf.

<sup>127</sup> Voor Filmhuis Mechelen geldt in dit geval dat er geen sprake is van concurrentie, omdat de dichtstbijzijnde arthouse vertoners zich een heel eind verderop in Antwerpen en Brussel bevinden.

<sup>128</sup> Interview met Mayke Vermeren.

<sup>129</sup> Interview met Eddie Guldolf en Alain Vankerkom.

Dit sluit niet uit dat er concurrentie tussen de arthouse vertoners in de grensgebieden plaatsvindt. De programmeurs zeggen er niets over.

<sup>130</sup> Ann Overbergh, et. al, *Voorbij de vertoning. Analyse van het Vlaams audiovisueel vertonings- en distributieveld* (Gent: BAM, Instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst, 2011), 43.

*First run* (eerste circuit) en *second run* (tweede circuit) verwijzen naar het moment waarop een vertoner de hand kan leggen op een kopie van een film om deze te vertonen. Distributeurs beslissen op basis van hun uitbrengstrategie en later op basis van publiekscijfers, welke vertoner wanneer in aanmerking komt voor een kopie. Als gevolg hiervan komen filmvertoners in *first run* in aanmerking voor premières en krijgen ze voorrang bij een distributeur. In de meeste gevallen hebben deze vertoners meer dan twee of drie zalen en een uitstekende bezetting. Filmvertoners in *second run* daarentegen hebben vaak een of twee zalen en lagere publiekscijfers dan filmvertoners in *first run*. Dit houdt in dat zij zelden of nooit premières vertonen en films pas na ongeveer zes weken mogen boeken bij een distributeur. Het onderscheid tussen *first* en *second run* is echter niet glashard, aangezien vertoners met slechts een zaal en een maximale bezetting toch mee kunnen draaien in het eerste circuit.

*merken we dat ons publiek er vertrouwen in heeft en toch de film wil gaan komen zien. Dus in die zin werkt dat wel.*<sup>131</sup>

Meerdere programmeurs geven aan films te willen draaien die alle anderen laten liggen. De reden hiervoor is dat een echt goede film vertoond hoort te worden in de regio.<sup>132</sup> Natuurlijk is de concurrent niet allesbepalend voor de programmering, maar het is wel een factor die overwogen wordt.

De laatste factor die van belang is voor programmeurs is de samenwerking met partners. Dit geldt alleen voor C-mine, Cultuurcentrum Achterolmen en Zebracinema. C-mine beslist samen met de organisatie Mooov, dat jaarlijks filmfestivals organiseert Vlaanderen, over de inhoud van de programmering. Daarnaast houdt C-mine rekening met de context van de stad Genk, die voor een groot deel uit mensen van niet-Belgische origine bestaat: “Een criterium is dat je in bepaalde programmaonderdelen kan terugkoppelen naar die stad, [...] dat je daarvan kan zeggen: ‘Hier zien we ook iets terug van hoe onze stad leeft en hoe deze stad samengesteld is en hoe deze stad werkt.’”<sup>133</sup> Zebracinema gaat te werk als platform dat de programmering verzorgt voor een achttal vaste locaties in Limburg, waarvan Achterolmen in Maaseik er een is. De programmeur van Zebracinema en de programmeurs van de acht partners beslissen gezamenlijk tijdens een driemaandelijks overleg welke films ze programmeren.<sup>134</sup> In deze gevallen zijn de visies van alle partners van invloed op de inhoud van de programmering.

Binnen de ‘programming philosophy’ industrie houden programmeurs rekening met distributeurs, concurrenten en partners uit de filmindustrie. De industrie is voor hen echter niet het zwaarst meewegende criterium, die rol is enkel weggelegd voor de ‘programming philosophy’ esthetiek.

### **2.3 Het discursieve veld van de arthouse vertoning**

De factoren waarmee programmeurs rekening houden bij het selecteren van films voor hun programmeringen, zijn in de vorige paragraaf ondergebracht in de ‘programming philosophies’ van Ahlkvist. Hiertoe was het noodzakelijk drie van de vier ‘philosophies’ aan te passen om ze

---

<sup>131</sup> Interview met Eddie Guldolf.

<sup>132</sup> Interview met Immanuel Verhoeven en Mayke Vermeren.

<sup>133</sup> Interview met Eddie Guldolf.

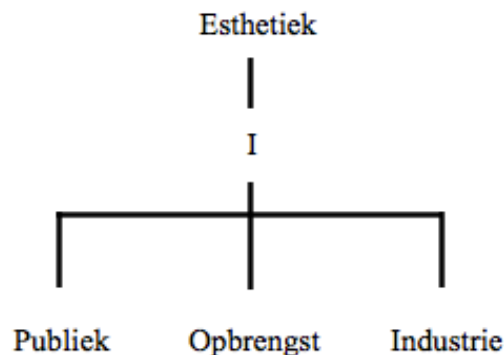
<sup>134</sup> Interview met Alain Vankerkom en Mayke Vermeren.



toereikend te maken voor arthouse vertoners. In zijn artikel geeft Ahlkvist aan dat radioprogrammeurs hun activiteiten kunnen bepalen aan de hand van twee ‘programming philosophies’ tegelijk. Zij combineren volgens hem twee ‘philosophies’ met elkaar met als resultaat een uitgebalanceerde programmering. Dit discursieve veld van commerciële radio geeft hij weer in een figuur.<sup>135</sup>

De ‘programming philosophies’ van Ahlkvist hebben in het hier gepresenteerde onderzoek grotendeels een andere invulling gekregen. Door de aanpassingen aan drie ‘philosophies’ naar de uitspraken van de programmeurs, heeft het discursieve veld van de arthouse vertoning een andere vorm dan Ahlkvists discursieve veld. Alle programmeurs geven namelijk duidelijk aan dat het criterium kwaliteit het zwaarst weegt: als het een film aan kwaliteit ontbreekt, zal hij niet geprogrammeerd worden.<sup>136</sup> Met andere woorden, er wordt in eerste instantie gehandeld volgens de ‘programming philosophy’ esthetiek en daarna wordt pas gekeken naar andere factoren die een rol kunnen spelen bij de selectie van films. De programmeurs van arthouse vertoners volgen dus nooit enkel alleen de ‘programming philosophies’ publiek, opbrengst en industrie, maar altijd op de eerste plaats esthetiek in combinatie met de rest. In de volgende figuur is het discursieve veld van de arthouse vertoning schematisch weergegeven.

### Het discursieve veld van de arthouse vertoning



Gebaseerd op de figuur uit: Jarl A. Ahlkvist, “Programming philosophies and the rationalization of music radio” *Media, Culture & Society* 23 (2001): 346.

<sup>135</sup> De figuur is weergegeven in bijlage B.3 Het discursieve veld van de commerciële radio volgens Ahlkvist.

<sup>136</sup> Hierop bestaat een uitzondering, namelijk wanneer het gaat om lokale films van amateurfilmmakers. In een dergelijk geval wordt de film anders beoordeeld en vinden sommige programmeurs het lokale aspect van de film belangrijker dan de kwaliteit. Van iedere andere film wordt echter hoge kwaliteit verwacht. Zie bijvoorbeeld het interview met Geert op de Beeck.

In de figuur is te zien dat er binnen het discursieve veld sprake is van één mogelijke combinatie (I), omdat esthetiek altijd gecombineerd wordt met de andere drie ‘programming philosophies’. Er kan met zekerheid gesteld worden dat combinaties van esthetiek met alleen publiek ofwel opbrengst ofwel industrie niet of nauwelijks voorkomen. De programmeurs houden namelijk altijd rekening met een meervoud aan factoren tegelijkertijd en niet met een enkele naast kwaliteit. Om die reden bevat het discursieve veld van de arthouse vertoning slechts een mogelijke combinatie in tegenstelling tot het discursieve veld van Ahlkvist. Bij het programmeren spelen alle eerdergenoemde factoren een rol. Het resultaat is een zorgvuldig samengestelde programmering die poogt aan alle criteria te voldoen. Deze bestaat uit innovatieve en minder innovatieve aspecten, waarbij de kwetsbare kwaliteitsfilms wellicht voor een innovatievere programmering zorgen dan de commerciëlere arthouse films.

Kortom, de programmering van een arthouse vertoner vertegenwoordigt de zoektocht naar films van kwaliteit die ingezet zijn met het oog op een specifiek publiek; een programmering waarin ook commerciëlere films zijn opgenomen om activiteiten rondom film te kunnen financieren. Daarbij wordt rekening gehouden met het aanbod van distributeurs, concurrentie en partners. Het discursieve veld van de arthouse vertoning dat aan de hand daarvan gevisualiseerd is, is samengesteld uit ‘programming philosophies’ die op hun beurt weer beïnvloed worden door de habitus (en smaak) van de programmeurs. De bewuste keuzes en handelingen die uit deze ‘programming philosophies’ voortkomen, maken de programmeringen van arthouse vertoners tot wat ze vandaag de dag zijn.

## **2.4 De vervaging van de grens tussen arthouse en mainstream vertoning**

Uit bovenstaande typering van de ‘programming philosophies’ en habitus van programmeurs, doemt een fenomeen op dat tot nu op de achtergrond is gebleven. De programmeringen van arthouse en mainstream vertoners komen langzaam maar zeker steeds meer terecht in een gemeenschappelijk gebied. Arthouse vertoners draaien regelmatig commerciëlere films, mainstream vertoners nemen arthouse films op in hun programmering. Vrijwel alle geïnterviewde programmeurs geven aan dat ze naast arthouse films en kwaliteitsfilms ook publiekstrekkers vertonen, deels omdat ze de voorgeschreven hoeveelheid bezoekersaantallen moeten halen.<sup>137</sup> Ook

---

<sup>137</sup> Zie hoofdstuk 2, paragraaf 2.2.3.

geven de programmeurs aan dat bioscopen steeds vaker arthouse films vertonen, meestal onder een apart label dat kwaliteit uitstraalt.<sup>138</sup> Hieruit blijkt dat arthouse en mainstream vertoners steeds moeilijker te onderscheiden zijn.

Ondanks de overlappende programmeringen, blijven arthouse vertoners zich onderscheiden van mainstream vertoners. In *Filmmagie* wordt geopperd welke eigenschappen succesvolle vertoners van arthouse cinema zouden moeten hebben om te kunnen voortbestaan. Arthouse vertoners dienen een actieve(re) rol te spelen in het cultuurbeleid. Hierbij is het benadrukken van het sociale en evenementiële karakter van vertoningen van belang. Daarnaast is het voornamelijk dat het publiek inbreng heeft in het programma, zodat nieuw en jonger publiek aangetrokken wordt.<sup>139</sup> In een recent artikel in *De Filmkrant* wordt gesteld dat de omgeving cruciaal is voor filmtheaters. Arthouse vertoners zijn plekken waar verdiepingen en ontmoetingen met gelijkgestemden plaatsvinden. Hun aanbod is betekenisvol voor publiek en instellingen binnen de gemeenschap, een relevante en op maat gemaakte programmering verankerd in de directe omgeving. “Winst in de vorm van belang, niet in de vorm van geld.”<sup>140</sup> Op die manier, niet middels bezoekersaantallen, onderscheiden arthouse vertoners zich, zijn ze rendabel en verzekerd van een toekomst.<sup>141</sup>

De interviews met de programmeurs wijzen grotendeels hetzelfde uit. Arthouse vertoners zijn een ontmoetingsplaats voor gelijkgezinden, ze moeten zich positioneren binnen een gemeenschap en publiek om zich heen creëren. Afhankelijk van de stad en de context waarin ze werken, moeten arthouse vertoners relevante films vertonen voor diverse doelgroepen binnen de gemeenschap. Daarnaast moeten ze extra activiteiten organiseren rondom film, zoals lezingen of interviews met regisseurs.<sup>142</sup> De insteek van arthouse vertoners is daarbij anders dan die van mainstream vertoners. Waar de laatste winst willen maken, hebben arthouse vertoners de belangrijke pijler educatie. Het is voor arthouse vertoners van belang de liefde voor film bij het publiek te vergroten. Deprez geeft aan, net als in *De Filmkrant* wordt geopperd, dat arthouse vertoners films relevant moeten inzetten. Een film moet aansluiten bij een specifieke doelgroep, bijvoorbeeld studenten. Op die manier “kun je heel bewust zo’n film neerzetten. Kun je ook mensen uitnodigen, een spreker organiseren. [...] Dan hoef je die ook niet meer regulier te draaien bij wijze

---

<sup>138</sup> Interview met Alain Vankerkom.

<sup>139</sup> Julie Decabooter en Ivo de Kock, “Is er nog leven in arthouses? (SLOT) Een toekomst voor de plek waar we verhalen delen” *Filmmagie* 591 (januari 2009): 40-45.

<sup>140</sup> Géke Roelink, “Filmslot. De toekomst van de Nederlandse filmtheaters” *De Filmkrant* 362 (februari 2014): 52.

<sup>141</sup> Roelink, [februari 2014].

<sup>142</sup> Interviews met alle programmeurs.

Voor een uitgebreide uitleg van wat de programmeurs precies met deze eigenschappen van arthouse vertoners bedoelen, zie de complete interviews in bijlage B.4 Interviews.

van spreken.”<sup>143</sup> Wanneer het publiek na de voorstelling de zaal verlaat, kunnen interessante gesprekken ontstaan.<sup>144</sup> Deprez geeft aan dat gespreksstof leveren een belangrijke doelstelling van arthouse vertoners moet zijn. Daarbij is met name de kwaliteit van het gesprek van belang, waarbij de vertoner als ontmoetingsplek dient die mensen een vocabulaire aanreikt om op niveau over films te discussiëren. De kern van arthouse vertoner zijn, zit volgens de programmeurs dus niet enkel in het zonder winst oogmerk vertonen van films. Ze onderscheiden zich middels hun educatieve doelstelling, door activiteiten rondom film te organiseren die meerwaarde bieden en door maatwerk te verrichten waarmee ze verschillende soorten publiek aan zich binden.<sup>145</sup>

Hiermee sluit dit onderzoek aan bij wat Wehrens stelt over arthouse cinema. Wehrens betoogt dat arthouse cinema deel is van de commerciële filmindustrie. Arthouse cinema is volgens haar niet de tegenpool van mainstream cinema maar staat in wisselwerking met mainstream cinema.<sup>146</sup> Dit onderzoek ondermijnt Wehrens’ betoog niet, maar is een aanvulling op haar argumentatie. Vertoners van arthouse cinema onderscheiden zich namelijk wel degelijk van mainstream vertoners, zij het niet per definitie in de programmering als wel in hun intentie, keuzes en handelingen. De praktijk van het programmeren en vertonen van arthouse cinema biedt dus een nieuw perspectief op de vervaging van de grens tussen arthouse en mainstream cinema die Wehrens beschrijft.

In dit hoofdstuk zijn de ‘programming philosophies’ van programmeurs van Nederlands- en Vlaams Limburgse arthouse vertoners uitgediept. Ter beantwoording van de deelvraag, zijn het concept smaak van Bourdieu en het onderzoek van Ahlqvist gebruikt. Nu kan gesteld worden dat de habitus van programmeurs bestaat uit smaak. Die smaak heeft uitwerking op de denkwijzen of ‘programming philosophies’ van programmeurs en is daarom een belangrijke factor bij het maken van bewuste keuzes voor de filmprogrammering. Zodoende beïnvloedt de habitus programmeurs van arthouse vertoners in hun zoektocht naar manieren om zich te onderscheiden van mainstream vertoners in een veranderend filmklimaat waarin de grens tussen arthouse en mainstream cinema steeds onduidelijker wordt.

---

<sup>143</sup> Interview met David Deprez.

<sup>144</sup> Interview met Eddie Guldolf.

<sup>145</sup> Wat arthouse vertoners tot slot onderscheidt van mainstream vertoners, is het bewaren van het erfgoed. Het tonen van ‘klassiekers’ als DOCTOR ZHIVAGO en films van bijvoorbeeld Michelangelo Antonioni of Orson Welles behoort tot de speciale functie en meerwaarde van arthouse vertoners. Andries van Gorkum gaf tijdens zijn interview aan dat hij, als programmeur van het Limburgs Film Circuit destijds, probeerde regelmatig klassiekers in de programmeringen van de aangesloten arthouse vertoners te krijgen. Uit het programmaoverzicht in bijlage B.4 kan geconcludeerd worden dat in ieder geval enkele arthouse vertoners klassiekers vertonen. Naar deze functie is de programmeurs echter niet gericht gevraagd, waardoor dit niet geheel gelegitimeerd kan worden met de interviews.

<sup>146</sup> Wehrens, Conclusie.



## Conclusie

Dit onderzoek draaide om de centrale vraagstelling: *welke ‘programming philosophies’ liggen besloten in de keuzes die programmeurs van arthouse vertoners in Nederlands- en Vlaams Limburg maken voor hun filmprogramming?* Aan het einde van dit onderzoek kan gesteld worden dat de ‘programming philosophies’ esthetiek, publiek, opbrengst en industrie besloten liggen in de keuzes van arthouse programmeurs. De persoonlijke voorkeuren van iedere programmeur, gegrond in habitus en smaak, geven gewicht aan de diverse factoren waar hij of zij op let bij het selecteren van films voor de programming. Kwaliteit staat voor de programmeurs voorop. Esthetiek is voor programmeurs dus de belangrijkste ‘programming philosophy’ van waaruit de programming wordt samengesteld. Aan de hand van de ‘programming philosophies’ maken programmeurs bewuste keuzes en handelen ze naar eigen inzicht op passende wijze. Pijlers als kwaliteit, educatie, extra activiteiten en maatwerk zijn typerend voor arthouse vertoners in de uitvoering van deze handelingen. Op die manier zoeken programmeurs van arthouse vertoners temidden van een continu veranderend filmklimaat naar manieren om zich te onderscheiden. Ze trachten een kwalitatief waardevolle programming neer te zetten en een trouw publiek om zich heen te creëren.

Dit onderzoek sluit aan bij Wehrens en vormt een aanvulling op haar onderzoek. De grens tussen arthouse en mainstream cinema vervaagt steeds meer, dat is ook waarneembaar bij arthouse vertoners. De culturele categorieën van arthouse en mainstream cinema zijn volgens Wehrens geen vaststaande gegevens, maar veranderlijke constructen binnen een vaststaand discours. Om terug te grijpen op de inleiding van dit onderzoek, het zijn ideologische classificaties.<sup>147</sup> Door de ideologieën van arthouse programmeurs te analyseren, is naar voren gekomen dat programmeurs belangrijke actoren zijn die direct verantwoordelijk zijn voor de productie van arthouse vertoners en

---

<sup>147</sup> Wehrens, Conclusie.

daarmee voor de arthouse vertoning als instituut.<sup>148</sup> Hun ‘programming philosophies’ zijn via die weg van invloed op het onderscheid tussen arthouse en mainstream cinema. De grens tussen arthouse en mainstream cinema verandert volgens Wehrens, een verandering die wordt weerspiegeld in de steeds meer overeenkomstige programmeringen van arthouse en mainstream vertoners. Desalniettemin blijven arthouse vertoners zich onderscheiden middels hun intentie, keuzes en handelingen waarin kwaliteit, educatie, extra activiteiten en maatwerk een hoofdrol spelen.

Voor dit onderzoek zijn Ahlkvists ‘programming philosophies’ een belangrijke leidraad gebleken. Er kan geconcludeerd worden dat Ahlkvists ‘programming philosophies’ het analyseren van de ideologieën van programmeurs in de alternatieve filmcultuur inzichtelijk hebben gemaakt. Ondanks dat de beroepsgroepen niet een op een overeenkomen (profit tegenover non-profit), heeft dit onderzoek vorm gekregen dankzij Ahlkvists onderzoek. Tijdens het analyseren van de interviews bleek echter ook dat een bepaalde factor waarmee programmeurs wellicht rekening houden bij het programmeren, niet ter sprake is gekomen tijdens de interviews, namelijk het bewaren van erfgoed. Dit is te wijten aan het feit dat de interviews werden afgenomen met het onderzoek van Ahlkvist in het achterhoofd. Om deze extra factor in kaart te brengen, zou de gebruikte onderzoeksmethode uitgebreid kunnen worden met een vijfde ‘programming philosophy’ voor erfgoed. Ahlkvists onderzoek heeft dus het kader van dit onderzoek bepaald met twee verschillende uitwerkingen: enerzijds richting geven aan dit onderzoek en anderzijds het referentiekader beperken van waaruit de interviews voorbereid en geïnterpreteerd werden.

## **Aanbevelingen**

Om een nog beter beeld te krijgen van het instituut van de arthouse vertoning, worden vier aanbevelingen gedaan.

Wehrens spreekt in haar onderzoek van een spanningsveld tussen de veranderlijke classificaties arthouse en mainstream cinema en het vaststaande discours. Een interessante aanvulling op dit onderzoek en dat van Wehrens zou zijn om te achterhalen in hoeverre arthouse en mainstream vertoners aan verandering onderhevig zijn wat betreft hun programmering en hoe zij

---

<sup>148</sup> Dit is wat Ahlkvist ‘point of production’ noemt. Zie paragraaf 1.4 De koers van Ahlkvist als voorbeeld. Ahlkvist, 345.

hieraan invulling geven. Er kan onderzocht worden hoe deze veranderingen zich verhouden tot het vaststaande discours dat Wehrens aankaart.

Het blootleggen van de verschillen tussen Nederlandse en Vlaamse arthouse vertoners zou ook een waardevolle aanvulling kunnen zijn op dit onderzoek. Omdat in dit onderzoek een relatief klein aantal programmeurs in twee specifieke regio's is geïnterviewd, kunnen nauwelijks verschillen tussen Nederland en Vlaanderen waargenomen en gemotiveerd worden. In een vervolgonderzoek zou daarom een grotere groep programmeurs uit meerdere regio's geïnterviewd kunnen worden, waarbij er sprake is van spreiding over beide landen. Zo kan op waarheidsgetrouwe wijze een contrast geschetst worden tussen Nederlandse en Vlaamse arthouse vertoners.

Een ander interessant perspectief zou een onderzoek naar de gehele Nederlandstalige vertoningssituatie zijn (profit en non-profit). Daarbij kan gekeken worden naar 'programming philosophies' van zowel arthouse als mainstream vertoners in Nederland en Vlaanderen. In dat geval kan een vergelijking tussen 'programming philosophies' van programmeurs van arthouse en mainstream vertoners niet uitblijven.

Tot slot roepen de interviews in de bijlagen meer vragen op dan in dit onderzoek onderzocht zijn. De amateurfilm of de typerende eigenschappen van Nederlandse en Vlaamse films zijn bijvoorbeeld ter sprake gekomen tijdens interviews, maar bleken niet relevant voor het beantwoorden van de centrale vraagstelling van dit onderzoek. Desondanks kunnen dit boeiende aanknopingspunten zijn voor toekomstige onderzoeken met een ander thema dan 'programming philosophies'. Het gebruik van de interviews uit dit onderzoek voor een dergelijk doeleinde wordt daarom van harte aangemoedigd.



## Bibliografie

Deze bibliografie bevat naast de literatuur uit de hoofdtekst van dit onderzoek ook de bronnen waarnaar verwezen is in de bijlagen.

Bazin, André. “André Bazin: ‘On the politique des auteurs’” In *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, geredigeerd door Jim Hillier. Vertaald door Peter Graham vanuit “De la politique des auteurs” *Cahiers du Cinéma* 70, april 1957 (Cambridge: Harvard University Press, 1985): 248-259.

Bennett, Tony. “Introduction to the Routledge Classics Edition” In *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Pierre Bourdieu, 1979. Vertaald door Richard Nice (Londen: Routledge, 2010), xvii-xx.

Biltereyst, Daniël, en Bernadette Vriamont. “De filmsector in Vlaanderen” In *Audiovisuele media in Vlaanderen. Analyse en beleid*, geredigeerd door Daniël Biltereyst, Jean-Claude Burgelman en Caroline Pauwels (Brussel: VUBPRESS, 1994): 57-82.

Boeijs, Hennie. *Analysis in Qualitative Research*. Londen: SAGE Publications Ltd., 2010.

Bordwell, David, en Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*. 3e ed. New York: McGraw-Hill, 2010.



Bosch, Lieven van den. *De buurtbioscoop in Vlaanderen: een analyse van zijn situatie op de huidige exploitatiemarkt*. Brussel: Thesis, Vrije Universiteit Brussel, 1996-97.

Bourdieu, Pierre. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. 1979. Vertaald door Richard Nice. Londen: Routledge, 2010.

Bourdieu, Pierre. *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, geredigeerd door Dick Pels. Amsterdam: Van Gennep, 1989.

Bourdieu, Pierre, en Loïc J. D. Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press, 1992.

Everaerts, Jan-Pieter. *Film in België. Een permanente revolte*. Brussel: Mediadoc, 2000.

Gorp, Hendrik van, Dirk Delabastita en Rita Ghesquiere. *Lexicon van literaire termen*. Mechelen: Wolters Plantyn, 2007.

Hagener, Malte. *Avant-garde Culture and Media Strategies. The Networks and Discourses of the European Film Avant-garde, 1919-39*. Amsterdam: Academisch proefschrift, Universiteit van Amsterdam, 2005.

Hall, Stuart. "Encoding/Decoding" In *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, geredigeerd door Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe en Paul Willis (Londen: Hutchinson, 1980): 117-127.

Hillier, Jim, red. *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

Keizer, Winnie de. *Voor een beter filmklimaat. Filmhuis Delft en filmvertoning in Nederland 1974-2009*. Delft: Eburon, 2009.

Meers, Philippe. “Van de ‘dood van de cinema’ tot de megaplex en de thuisbioscoop” In *De verlichte stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, geredigeerd door Daniël Biltereyst en Philippe Meers (Leuven: Uitgeverij LannooCampus, 2007): 130-142.

Oppenheimer, Anna. *Upgrading Niche. Hoe kan de Nederlandse kwetsbare kwaliteitsfilm een groter marktaandeel krijgen?* Leeuwarden: Bachelorthesis Media en Entertainment Management, CHN Hogeschool Leeuwarden, 2007.

Overbergh, Ann, et. al. *Voorbij de vertoning. Analyse van het Vlaams audiovisueel vertonings- en distributieveld*. Gent: BAM, Instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst, 2011.

Pels, Dick. “Inleiding. Naar een reflexieve sociale wetenschap” In Pierre Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, geredigeerd door Dick Pels (Amsterdam: Van Genneep, 1989): 7-22.

Procter, James. *Stuart Hall*. Londen: Routledge, 2004.

Smolders, Frank, en Marc de Wachter. *Analyse van de Vlaamse filmdistributie en bioscoopexploitatie*. Antwerpen: Thesis, Universiteit Antwerpen, 1980-81.

Stienen, François. “Het filmtheater” In *Filmtheaters en cultuurbeleid. Handreiking voor bestuurders van provincies en gemeenten*, geredigeerd door Ted Chiaradia (Amsterdam: EYE Film Instituut Nederland, Interprovinciaal Overleg, Vereniging van Nederlandse Gemeenten, 2010): 17.

Swartz, David. *Culture and Power. The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Wehrens, Anneriken. *Tussen kunst en commercie. ‘Artcinema’ en ‘mainstream’ cinema als cultureel/ economische constructen*. Utrecht: Masterthesis Film- en Televisiewetenschap, Universiteit Utrecht, 2007.

Wilinsky, Barbara. *Sure Seaters. The Emergence of Art House Cinema*. Londen: University of Minnesota Press, 2001.

### **Artikelen in kranten of tijdschriften**

Ahlkvist, Jarl A. "Programming philosophies and the rationalization of music radio." *Media, Culture & Society* 23 (2001): 339-358.

Barends, Ivo. "Kunsthlm in achterafzaaltjes is voorbij" *De Volkskrant* (11-11-2004): 31.

Bernink, Mieke. "'Het moet naar film ruiken niet naar popcorn.' Multiplexen voor de kwaliteitsfilm?" *Skrien* 213 (april/mei 1997): 7-8.

Brigitha, Jamain. "Doekentekort? Ammehoela!" *Skrien* 239 (december/januari 1999/2000): 38-41.

Brinke, Petra ten. "Ruimte voor de kleinere film? Megaplexen." *Skrien* 206 (februari/maart 1996): 7-8.

Bunnik, Gerard. "De artfilm heeft de toekomst" *De Filmkrant* 184 (december 1997): 18.

Bunt, Johan. "Discussie toekomst filmhuizen. Meer samenhang in beleid nodig" *De Filmkrant* 77 (maart 1988): 19.

Decabooter, Julie, en Ivo de Kock. "Is er nog leven in arthouses? (1) De betere bioscoop in slechte papieren" *Filmmagie* 578 (oktober 2007): 12-20.

Decabooter, Julie, en Ivo de Kock. "Is er nog leven in arthouses? (10) Drie spoken: dvd, downloads en digitalisering" *Filmmagie* 587 (september 2008): 40-43.

Decabooter, Julie, en Ivo de Kock. "Is er nog leven in arthouses? (11) Gezocht: Limburgse arthouses" *Filmmagie* 588 (oktober 2008): 43-47.

Decabooter, Julie, en Ivo de Kock. "Is er nog leven in arthouses? (SLOT) Een toekomst voor de plek waar we verhalen delen" *Filmmagie* 591 (januari 2009): 40-45.

Ditzhuijzen, Zeno van. "Discussie toekomst filmhuizen. Een generatieconflict?" *De Filmkrant* 78 (april 1988): 17.

Dominicus, Mart. "Van filmhuis naar arthouse" *Skrien* 152 (januari/februari 1987): 4-6.

Duursma, Mark. "Mensen willen niet meer naar iets nieuws of moeilijks, en al helemaal niet naar iets Russisch" *De Filmkrant* 127 (oktober 1992): 10.

Friso, Joël. "In het filmhuis is het nog gezellig" *Trouw, De Verdieping* (24-09-2010): 34-35.

Hadders, Rieks. "Steeds meer taken. De filmhuizen-discussie" *De Filmkrant* 87 (februari 1989): 14.

Heezik, Colin van. "Popcorn is uit, arthouse in" *NRC Handelsblad* (29-09-2006): 23.

Jurgens, Fleur. "Laatste baken voor de film" *HP/De Tijd* (12-11-2004).

Roelink, Géke. "Filmslot. De toekomst van de Nederlandse filmtheaters" *De Filmkrant* 362 (februari 2014): 52.

Sartor, Freddy, en Bert Potvliege. "'The last picture show' onder de kerktoren. De overlevingsstrijd van de dorpsbioscoop. 1. Problematiek. Mijn kleine bioscoop: de nostalgie voorbij" *Filmmagie* 605 (mei/juni 2010): 12-17.

Weijel, Helene. "Een toekomst voor de filmhuizen?" *De Filmkrant* 76 (februari 1988): 15.

## **Digitale bronnen**

Burg, Jos van der, en Edo Dijksterhuis. “Werkloosheid in de filmwereld. Uithollen, afslanken, inkrimpen, bijstellen.” [september 2013] *De Filmkrant* - 5-11-2013 [http://www.filmkrant.nl/TS\\_september\\_2013/9828](http://www.filmkrant.nl/TS_september_2013/9828).

Dijksterhuis, Edo. “Bezuinigingen raken ook filmtheaters.” [11 december 2012] *De Filmkrant* - 5-11-2013 [http://www.filmkrant.nl/nieuws\\_2012/8496](http://www.filmkrant.nl/nieuws_2012/8496).

Dijksterhuis, Edo. “Bioscoopbezoek stijgt licht in 2012.” [8 januari 2013] *De Filmkrant* - 5-11-2013 [http://www.filmkrant.nl/nieuws\\_2013/8569](http://www.filmkrant.nl/nieuws_2013/8569).

Roelink, Géke. “Filmslot. De toekomst van de Nederlandse filmtheaters.” [februari 2014] *De Filmkrant* - 1-04-2014 [http://www.filmkrant.nl/TS\\_februari\\_2014/10450](http://www.filmkrant.nl/TS_februari_2014/10450).

## **Mondelinge bronnen**

Interview met Alain Vankerkom, programmeur Cultuurcentrum Achterolmen, 03-06-2013.

Interview met Andries van Gorkum, voorzitter en programmeur Limburgs Film Circuit, 14-06-2013.

Interview met David Deprez, directeur en programmeur Lumière Cinema, 03-05-2013.

Interview met Eddie Guldolf, programmeur C-mine, 10-05-2013.

Interview met Geert op de Beeck, programmeur Filmhuis Mechelen, 28-05-2013.

Interview met Immanuel Verhoeven, programmeur Filmhuis De Spiegel, 07-06-2013.

Interview met Iris Jansen en Anita Smeets, programmeurs ECI Cultuurfabriek, 29-05-2013.

Interview met Mayke Vermeren, programmeur Zebracinema, 17-06-2013.

### **Gebruikte afbeeldingen/figuren**

Figuur, bijlage B.3 en pagina 41: Ahlkvist, Jarl A. "Programming philosophies and the rationalization of music radio." *Media, Culture & Society* 23 (2001): 346.

### **Geraadpleegde archieven**

EYE Film Instituut Nederland, Van Marwijk Kooystraat 14, 1096 BR Amsterdam.

Koninklijk Belgisch Filmarchief Cinematek, Ravensteinstraat 3, 1000 Brussel.

Universiteitsbibliotheek Utrecht, Binnenstad, Drift 27, 3512 BR Utrecht.



## Bijlagen

### **B.1 Filmvertoning in Nederland en Vlaanderen**

Begrippen als ‘arthouse cinema’ en ‘arthouse vertoners’ vragen om enige verduidelijking zodat verwarring over verschillende typen films en filmvertoners voorkomen kan worden. Alle geïnterviewde vertoners in dit onderzoek worden aangeduid met de term ‘arthouse vertoners’, soms met ‘non-profitvertoners’ of ‘gesubsidieerde filmvertoners’. De reden hiervoor is dat enkel filmvertoners zonder winstoogmerk zijn geïnterviewd: filmhuizen, cultuurcentra en een filmcircuit. Wanneer in dit onderzoek naar vertoners van mainstream cinema verwezen wordt, is gebruik gemaakt van de term ‘mainstream vertoners’ of ‘profitvertoners’.

Ook wordt in dit onderzoek gesproken over de veelal bediscussieerde term ‘arthouse cinema’.<sup>149</sup> Voor arthouse cinema wordt in dit onderzoek de definitie volgens David Bordwell en Kristin Thompson gehanteerd: “A critical term used to describe films that, while made within commercial circumstances, take an approach to form and style influenced by modernist trends within ‘high art’ and that offer an alternative to mainstream entertainment.”<sup>150</sup> Aan arthouse films wordt een hogere cinematografische waarde toegekend dan aan mainstream producties maar kunnen evengoed commercieel interessant zijn, waardoor dit type film past bij zowel profit- als non-profitvertoners. Een artistieke, kwetsbare kwaliteitsfilm verschilt van de arthouse film, omdat dit type film meer dan de arthouse film wordt gezien als commercieel kwetsbaar vanwege de

---

<sup>149</sup> Samengestelde woorden met ‘arthouse’, bijvoorbeeld ‘arthouse film’, worden in dit onderzoek los geschreven. Wanneer gesproken wordt van specifieke soorten Vlaamse vertoners van arthouse, bijvoorbeeld ‘arthousebioscopen’ en ‘gesubsidieerde arthousevertoners’, wordt bij wijze van uitzondering de spelling van de Vlaamse bron aangehouden. De laatstgenoemde mag niet verward worden met de term ‘arthouse vertoners’ (los geschreven), waarmee hetzelfde wordt bedoeld als ‘non-profitvertoners’.

<sup>150</sup> David Bordwell en Kristin Thompson, *Film History. An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2010), 731.

verwachte lage rentabiliteit.<sup>151</sup> De artistieke kwaliteitsfilm is in die zin een ‘kleinere’ film waarvoor minder publiek verwacht.

In Nederland wordt onderscheid gemaakt tussen drie soorten filmvertoners: bioscopen/multiplexen, arthouses en filmhuizen/cultuurcentra. Bioscopen en multiplexen (bioscoopketens en kleinere zelfstandige bioscopen) zijn commerciële vertoners die over het algemeen de grote mainstream films uit de Verenigde Staten, in het bijzonder Hollywood, en publiekstrekkers uit Nederland vertonen. Vooral multiplexen vertonen daarnaast op regelmatige basis arthouse films. Arthouses zijn middelgrote, commerciële bioscopen die veelal zonder subsidie draaien en die zich voornamelijk richten op het vertonen van arthouse films, middelgrote films die zowel artistiek als commercieel interessant zijn. Programmeringen van arthouses bestaan daarnaast incidenteel uit commerciële Hollywoodfilms en artistieke kwaliteitsfilms, de kleinere en kwetsbare alternatieve films.

Filmhuizen en cultuurcentra zijn de niet-commerciële vertoners die draaien dankzij subsidies afkomstig van de lokale, provinciale of landelijke overheid. Zij vertonen veelal arthouse films en kwetsbare kwaliteitsfilms en ze hebben de aanvullende functie binnen een specifieke regio om een greep uit de wereldcinema aan te bieden die de grotere bioscopen laten liggen. Ze organiseren vaak extra activiteiten naast hun reguliere programmering, zoals lezingen of festivals. De in dit onderzoek opgenomen Nederlandse vertoners - ECI Cultuurfabriek, Filmhuis De Spiegel en Lumière Cinema - behoren alle tot deze groep niet-commerciële vertoners. In sommige gevallen zijn filmvertoners aangesloten bij een filmcircuit. Hierin rouleren films tussen verschillende filmhuizen als onderdeel van een programmering die voor alle filmhuizen gelijk is.<sup>152</sup> Een voorbeeld van een filmcircuit is het voormalige Limburgs Film Circuit, dat behoort tot de geïnterviewde vertoners in dit onderzoek.

De benamingen van Vlaamse filmvertoners wijken enigszins af van de Nederlandse. In Vlaanderen wordt onderscheid gemaakt tussen vijf soorten vertoners: bioscoopketens, onafhankelijke profitcinema's, arthousebioscopen, gesubsidieerde arthousevertoners en cultuurcentra. Bioscoopketens, onafhankelijke profitcinema's en arthousebioscopen zijn alle profitvertoners. Bioscoopketens, waarvan de grootste en wellicht bekendste Kinopolis is, hebben net als in

---

<sup>151</sup> Anna Oppenheimer, *Upgrading Niche. Hoe kan de Nederlandse kwetsbare kwaliteitsfilm een groter marktaandeel krijgen?* (Leeuwarden: Bachelorthesis Media en Entertainment Management, CHN Hogeschool Leeuwarden, 2007), 3.

<sup>152</sup> François Stienen, “Het filmtheater” *Filmtheaters en cultuurbeleid. Handreiking voor bestuurders van provincies en gemeenten*, red. Ted Chiaradia (Amsterdam: EYE Film Instituut Nederland, Interprovinciaal Overleg, Vereniging van Nederlandse Gemeenten, 2010): 17.



Nederland een mainstream filmaanbod met voornamelijk publiekstrekkingen uit Hollywood en van eigen bodem. Een andere kleinere bioscoopketen waarvan programmeurs in de interviews spreken, is Ciné-Invest - bekend onder de naam Euroscop - die grotendeels gevestigd is in Vlaams Limburg. De onafhankelijke profitcinema's zijn vergelijkbaar met de arthouses in Nederland en vertonen een mix van publieksvriendelijke films en meer cinefiele werk. In de praktijk zijn de profitcinema's de dorpsbioscopen en de middelgrote zelfstandige bioscopen.<sup>153</sup> Arthousebioscopen hebben net als de onafhankelijke profitcinema's winstoogmerk. Het verschil met profitcinema's is dat arthousebioscopen zich specialiseren in de exploitatie van arthousefilms, meestal in *first run*.<sup>154</sup> Zij huisvesten net als de filmhuizen in Nederland ook extra activiteiten en krijgen in sommige gevallen subsidiesteun van de overheid. Voorbeelden van arthousebioscopen zijn Sphinx in Gent en Cartoon's in Antwerpen.<sup>155</sup>

Arthousebioscopen worden door een van de geïnterviewde Vlaamse programmeurs betiteld als professioneel in tegenstelling tot de gesubsidieerde arthousevertoners. Daarmee doelt de geïnterviewde op het feit dat arthousebioscopen altijd personeel in dienst hebben, terwijl gesubsidieerde arthousevertoners meestal geen of enkele betaalde krachten hebben en verder vooral draaien dankzij vrijwilligers.<sup>156</sup> Gesubsidieerde arthousevertoners hebben min of meer eenzelfde programmering als de arthousebioscopen, maar zijn non-profit vertoners en draaien meestal in *second run*.<sup>157</sup> In hun functie en uitvoering komen zij het meest overeen met de Nederlandse equivalent, het filmhuis. Voorbeelden van gesubsidieerde arthousevertoners zijn de in dit onderzoek opgenomen vertoners Filmhuis Mechelen en Zebracinema. Het laatste type filmvertoner in Vlaanderen is het cultuurcentrum. Cultuurcentra zijn talrijke gemeentelijke voorzieningen in Vlaanderen en hebben een breed cultureel aanbod, dikwijls bestaande uit meerdere disciplines als theater, dans, cabaret, beeldende kunst, muziek, literatuur en film. Cultuurcentra vertonen in *second run* zowel de populairdere films als ook arthousefilms en alternatieve films en houden daarbij rekening met omliggende arthousevertoners, opdat hun functie om de lokale bevolking te laten kennismaken met cultuur niet verloren gaat.<sup>158</sup> De laatste twee Vlaamse filmvertoners die in dit onderzoek zijn opgenomen, Achterolmen en C-mine, zijn gerekend tot de cultuurcentra.

---

<sup>153</sup> Overbergh, 2, 23-24, 33.

<sup>154</sup> Ibidem, 43.

<sup>155</sup> Ibidem, 43-44.

<sup>156</sup> Interview met Geert op de Beeck.

<sup>157</sup> Overbergh, 45-46.

<sup>158</sup> Ibidem, 55-57.

### B.1.1 Nederlandse filmvertoning

In de jaren tachtig klinkt in Nederlandse filmkranten en -tijdschriften steeds weer hetzelfde geluid: het rommelt in het commerciële en niet-commerciële filmwezen, met name in de laatste liggen veranderingen op de loer. In deze periode gaat de filmvertoner namelijk de strijd aan met de televisie en de video, oftewel de thuisbioscoop. De nieuwe media zorgden voorheen nauwelijks voor concurrentie, omdat filmvertoners eenvoudigweg uit een andere vijver visten. Omdat daar in de jaren tachtig verandering in komt, moeten zowel de profit- als de non-profitvertoners het roer omgooien om het hoofd boven water te houden. Ze zullen van filmvertoning weer een evenement moeten maken door hun accommodaties te aan te passen (betere stoelen, grotere schermen, goede kopieën). Hoewel dit vooral voor non-profitvertoners moeilijk te realiseren is vanwege gebrek aan financiële middelen, wordt vanuit verschillende hoeken gepleit voor een professionalisering van de filmhuizen. Een van de mogelijkheden daartoe is het vertonen van betere films uit het commerciële circuit, naast het reeds bestaande aanbod van niet-commerciële films. Filmhuizen zijn dan niet echt meer een plek voor de alternatieve film maar voor goede films, ongeacht of ze commercieel zijn of niet. De arthouses die veelal hun oorsprong vinden in de jaren tachtig, baseren zich op dit idee. Het tonen van beide typen films levert twee voordelen op, namelijk dat de inkomsten van commerciële films het vertonen van alternatieve films vergemakkelijkt en dat er meer aanloop is in de theaters en de plek nog meer tot leven komt.<sup>159</sup>

De discussie over het al dan niet vertonen van commerciële en niet-commerciële films door filmhuizen, laait hoog op. Feit blijft dat maar weinig filmhuizen het zich kunnen veroorloven om uitsluitend moeilijke, commercieel niet aantrekkelijke films te vertonen. De uitdaging bestaat hierbij in het aanspreken van nieuwe publieksgroepen, zoals jongeren.<sup>160</sup> Velen komen ervoor uit dat filmhuizen beide typen films mógen vertonen, maar ze moeten zich wel blijven onderscheiden van reguliere bioscopen. Over een ding is iedereen het eens: ‘bioscoopje spelen’ is niet de manier. Filmhuizen hebben verschillende taken om hun bestaansrecht te behouden naast de commerciële bioscopen. Zo hebben ze een educatieve- en een documentatie functie, moeten ze projecten opzetten en festivals organiseren.<sup>161</sup> Daarnaast wordt in *De Filmkrant* geopperd dat arthouse vertoners filmfestivals moeten organiseren en een compleet avondje uit moeten bieden door creatief te

---

<sup>159</sup> Mart Dominicus, “Van filmhuis naar arthouse” *Skrien* 152 (januari/februari 1987): 4-6.  
Helene Weijel, “Een toekomst voor de filmhuizen?” *De Filmkrant* 76 (februari 1988): 15.

<sup>160</sup> Zeno van Ditzhuijzen, “Discussie toekomst filmhuizen. Een generatieconflict?” *De Filmkrant* 78 (april 1988): 17.

<sup>161</sup> Johan Bunt, “Discussie toekomst filmhuizen. Meer samenhang in beleid nodig” *De Filmkrant* 77 (maart 1988): 19.

programmeren en het ‘filmhuisgevoel’ levendig te houden.<sup>162</sup> Terwijl filmhuizen hun uiterste best doen om de juiste balans te vinden tussen commercieel en alternatief, blijft het verkrijgen van subsidies moeilijk. Want wie kiest voor een wat commerciëlere programmering, kan zijn moeilijkere films ook zelf financieren.<sup>163</sup> De filmhuizen bevinden zich in de jaren tachtig dus in een lastig parket. Enerzijds worden ze gedwongen om te professionaliseren en te commercialiseren om te kunnen overleven, anderzijds worden zij nog meer beperkt bij het verkrijgen van subsidies.

In de jaren negentig zijn films uit de culturele sector en de bioscoopbranche steeds moeilijker van elkaar te onderscheiden. Er wordt geopperd dat er een doekentekort is, nadat een aantal commerciële bioscopen failliet zijn gegaan. Filmhuizen kunnen dit gat opvullen door zelf de wat commerciëlere films in hun programmering op te nemen.<sup>164</sup> Zo gaan steeds meer filmhuizen een combinatie grote amusementsfilms en/of arthouse films en kwaliteitsfilms vertonen, de zogenaamde ‘sandwichformule’, wat langzaam maar zeker ten koste gaat de kwetsbare kwaliteitsfilms.<sup>165</sup> Als reactie op deze professionalisering van filmhuizen wordt een kritische blik geworpen op hun steeds commerciëler wordende aanbod. Volgens de een heeft het publiek nu meer behoefte aan een gewoon avondje uit dan aan iets moeilijks. Een tweede zegt dat de programmering van filmhuizen onder druk staat, doordat een hoger bezoekersaantal gehaald moet worden ten opzichte van vorig decennium om financieel rond te komen. Weer een ander geeft aan dat de kwaliteitsfilm in de verdrinking is gekomen doordat er druk staat op filmhuizen “om alles op de populaire amusementsfilm te gooien.”<sup>166</sup> Het doekentekort wordt daarnaast opgelost door meer ruimte te creëren in de vorm van multiplexen (tot twintig zalen) en megaplexen (meer dan twintig schermen). Met deze ‘plexen’ wordt eveneens getracht de kwaliteit in het veld van vertoning te vergroten. Velen zijn echter niet overtuigd van deze kwaliteitsvergroting, omdat schaalvergroting meestal leidt tot meer van hetzelfde.<sup>167</sup> De jaren negentig kenmerken zich door een hernieuwde en groeiende belangstelling voor film; een steeds breder wordend publiek toont interesse voor de kwaliteitsfilm. Daar staat tegenover dat het Europese filmaanbod steeds meer wordt verdrongen door het groeiende aantal uit Amerika dat onder meer vertoond wordt in de nieuwe multi- en

---

<sup>162</sup> Rieks Hadders, “Steeds meer taken. De filmhuizen-discussie” *De Filmkrant* 87 (februari 1989): 14.  
Mark Duursma, “Mensen willen niet meer naar iets nieuws of moeilijks, en al helemaal niet naar iets Russisch” *De Filmkrant* 127 (oktober 1992): 10.  
Van Heezik, 23.

<sup>163</sup> Ditzhuijzen, 17.

<sup>164</sup> Winnie de Keizer, *Voor een beter filmklimaat. Filmhuis Delft en filmvertoning in Nederland 1974-2009* (Delft: Eburon, 2009), 65.

<sup>165</sup> Jamain Brigitha, “Doekentekort? Ammehoela!” *Skrien* 239 (december/januari 1999/2000): 38-39.

Petra ten Brinke, “Ruimte voor de kleinere film? Megaplexen.” *Skrien* 206 (februari/maart 1996): 7-8.

<sup>166</sup> Mark Duursma, “Mensen willen niet meer naar iets nieuws of moeilijks, en al helemaal niet naar iets Russisch” *De Filmkrant* 127 (oktober 1992): 10.

<sup>167</sup> Brigitha, 40.

megaplexen, die zich toch vooral richten op commerciële film, zo blijkt, maar de mogelijkheid tot overleven voor de filmhuizen steeds kleiner maken.<sup>168</sup> Er ontstaat langzaam maar zeker een nieuwe formule voor de kwaliteitsfilm die het arthouse publiek bedient, de cultiplex of artplex, een grote bioscoop die de aandacht meer vestigt op de kwaliteit dan op de kwantiteit, maar succes is nog niet verzekerd.<sup>169</sup>

Ondanks de doorgevoerde professionalisering hebben de arhouses en filmhuizen in de eenentwintigste eeuw in Nederland het nog steeds moeilijk. Op subsidies wordt steeds meer gekort en bovendien krijgen de non-profitvertoners er nieuwe concurrenten bij, het internet en de dvd.<sup>170</sup> In de tussentijd vervaagt de scheidslijn tussen commerciële en kunstzinnige film steeds verder. Zo krijgt Pathé-Tuschinski in Amsterdam een eigen arthouse die zo mogelijk nog meer bezoekers van de filmhuizen wegkaapt.<sup>171</sup> Toch blijft het bioscoopgevoel onvervangbaar en worden filmhuizen en arhouses steeds beter bezocht, juist nu films zo gemakkelijk van het internet worden geplukt. Met debatten, premièrefeestjes, kunstexposities, uitgenodigde regisseurs en culinaire arrangementen proberen de filmhuizen een compleet avondje uit te bieden en zich staande te houden op het slagveld van de filmvertoning.<sup>172</sup> Het filmtheater is een ontmoetingsplek, een bezoek aan een filmtheater blijft een sociaal gebeuren.<sup>173</sup>

Nu, anno 2013, hebben de filmhuizen het zwaarder te verduren dan in 2008, toen de kredietcrisis net zijn intrede deed. De economische situatie van de filmsector ziet er als volgt uit:

*Wat nu gebeurt in culturele wereld is door velen voorspeld, maar de regering was ziende blind. Ruim een half jaar geleden trad de nieuwe landelijke basisinfrastructuur voor het cultuurbeleid van het neoliberale kabinet Rutte I in werking. Speerpunt erin is ondernemerschap, het toverwoord dat bezuinigingen moet legitimeren. Culturele instellingen moeten meer geld uit de markt halen, zodat de rijksoverheid minder geld aan cultuurbeleid kan besteden. Of die markt er is in crisistijd vindt de overheid geen interessante vraag. Vanaf dit jaar steekt ze jaarlijks geen 900 maar 700 miljoen in kunst- en cultuurbeleid. Voor de filmsector betekent dat grosso modo een daling van 25 procent van de middelen.<sup>174</sup>*

---

<sup>168</sup> Gerard Bunnik, "De artfilm heeft de toekomst" *De Filmkrant* 184 (december 1997): 18.

<sup>169</sup> Mieke Bernink, "'Het moet naar film ruiken niet naar popcorn.' Multiplexen voor de kwaliteitsfilm?" *Skrien* 213 (april/mei 1997): 7-8.

<sup>170</sup> Ivo Barends, "Kunstoffilm in achterafzaaltjes is voorbij" *De Volkskrant* (11-11-2004): 31.

<sup>171</sup> Fleur Jurgens, "Laatste baken voor de film" *HP/De Tijd* (12-11-2004).

<sup>172</sup> Colin van Heezik, "Popcorn is uit, arthouse in" *NRC Handelsblad* (29-09-2006): 23.

<sup>173</sup> Joël Friso, "In het filmhuis is het nog gezellig" *Trouw, De Verdieping* (24-09-2010): 34-35.

<sup>174</sup> Jos van der Burg en Edo Dijksterhuis, "Werkloosheid in de filmwereld. Uithollen, afslanken, inkrimpen, bijstellen" [september 2013] *De Filmkrant* - 5-11-2013 [http://www.filmkrant.nl/TS\\_september\\_2013/9828](http://www.filmkrant.nl/TS_september_2013/9828).

Maar zelfs de kredietcrisis lijkt de bezoekersaantallen weinig aan te tasten. Niet alleen de professionalisering is hier de oorzaak van, de filmbeleving wordt ook positief beïnvloed door de digitalisering. Dankzij de digitalisering kunnen meer filmvertoners in het land tegelijkertijd eenzelfde film draaien, wordt het beeld op het witte doek scherper en krijgen vertoners een maatschappelijke functie die de mogelijkheid biedt tot het genereren van eigen inkomsten.<sup>175</sup>

Als gevolg van de bezuinigingen kampt de filmsector echter wel met een groot tekort aan (betaalde) werknemers. Hoewel de huidige bezuinigingen filmhuizen van alle grootten in hun portemonnee raken en ieder zijn toch al bescheiden kosten nog meer moet drukken, zijn er maar weinig theaters die in de afgelopen jaren hun deuren moesten sluiten.<sup>176</sup> Ook in 2012 en 2013 mag er niet geklaagd worden over de bezoekersaantallen van filmhuizen, er is nog altijd sprake van een behoorlijke stijging (twintig procent ten opzichte van 2011).<sup>177</sup> Stijgende bezoekersaantallen gaan echter in sommige gevallen hand in hand met een commerciëlere programmering. Om hun voortbestaan te garanderen worden samenwerkingsverbanden gesloten en wordt er ‘veiliger’ geprogrammeerd.<sup>178</sup>

### **B.1.2 Vlaamse filmvertoning**

Het commerciële en niet-commerciële filmwezen in Vlaanderen komt op sommige punten overeen met dat in Nederland en wijkt in andere gevallen af. In de jaren tachtig wordt gediscussieerd over de ‘te commerciële bedoening’ van het Vlaamse filmwezen. Vlaamse vertoners moeten, gelijk Nederlandse, professionaliseren. Bezoekers willen geen oncomfortabele en verouderde zalen meer en de kwaliteit van de projectie moet perfect zijn.<sup>179</sup> Daarnaast verbouwen veel vertoners sinds de jaren zeventig hun accommodaties tot kleinere zalen (multizalen), zodat het publiek een ruimere keuze aan films krijgt. Ook worden in de jaren tachtig multiplexen en megaplexen overeind gezet, waar het publiek voor het eerst ter plekke kan beslissen welke film het wil zien in plaats van te komen voor een specifieke film.<sup>180</sup>

---

<sup>175</sup> Stienen, 21.  
De Keizer, 99-101.

<sup>176</sup> Edo Dijksterhuis, “Bezuinigingen raken ook filmtheaters” [11 december 2012] *De Filmkrant* - 5-11-2013 [http://www.filmkrant.nl/nieuws\\_2012/8496](http://www.filmkrant.nl/nieuws_2012/8496).

<sup>177</sup> Edo Dijksterhuis, “Bioscoopbezoek stijgt licht in 2012” [8 januari 2013] *De Filmkrant* - 5-11-2013 [http://www.filmkrant.nl/nieuws\\_2013/8569](http://www.filmkrant.nl/nieuws_2013/8569).

<sup>178</sup> Dijksterhuis, [11 december 2012].

<sup>179</sup> Frank Smolders en Marc de Wachter, *Analyse van de Vlaamse filmdistributie en bioscoopexploitatie* (Antwerpen: Thesis, Universiteit Antwerpen, 1980-81), 118-119.

<sup>180</sup> Jan-Pieter Everaerts, *Film in België. Een permanente revolte* (Brussel: Mediadoc, 2000): 221.

Eind jaren tachtig, begin jaren negentig vinden er allerlei verschuivingen plaats binnen de traditionele exploitatiesector. Vertoners moeten een tandje bijschroeven met de komst van de thuisbioscoop en de dvd-speler, grote concurrenten.<sup>181</sup> Ook wordt er alsmaar meer geïnvesteerd in nieuwe multiplexen met monopolievorming (onder meer van Kinopolis) tot gevolg. Deze tendens, die in de jaren negentig extreme proporties kent, kenmerkt zich door een toenemende concentratie van het aantal zalen in en rond de steden. Daarnaast vergroot het aandeel van de Amerikaanse film. In de jaren zeventig bedroeg dit aandeel meer dan dertig procent, in 1992 is dit ruim zeventig procent.<sup>182</sup> Het overgrote deel van de buurtbioscopen en multiplexen kiest dit soort commerciële producties, omdat hiermee de grote winsten gemaakt worden en niet met de alternatieve film.<sup>183</sup>

Gedurende de jaren negentig groeit de Kinopolisgroep dusdanig, dat zij het overgrote deel van de Belgische bioscoopexploitatie in handen krijgt en zelfs internationaal expandeert.<sup>184</sup> Omwille van de groeiende televisie- en videomarkt wordt echter ook het belang van alternatieve filmexploitatie steeds groter.<sup>185</sup> In de schaduw van de monopolies hebben de meeste kleinschalige vertoners het zwaar, niet in het minste geval omdat de Belgische overheden weinig interesse tonen en zij de kleine vertoners enkel financieel steunen terwijl behoefte is aan bescherming middels wetgeving om een groter publiek te creëren voor de alternatieve film. De ‘betere’ vertoners (arthousebioscopen, gesubsidieerde arthousevertoners, cultuurcentra en filmclubs) ontplooiën zelf ook initiatieven om een trouw publiek te kweken.<sup>186</sup> Zodoende vormt deze groep vertoners een cruciaal maar kwetsbaar onderdeel van het Vlaamse filmlandschap. Zoals uit het bovenstaande blijkt, zijn in Vlaanderen in deze tijd de arthouse en de mainstream film ietwat strikter gescheiden dan in Nederland.

Vanaf de jaren negentig en gedurende het eerste decennia van de eenentwintigste eeuw is het onderscheid tussen arthouse en de mainstream film zo mogelijk nog minder waarneembaar, zowel in Vlaanderen als in Nederland. Vertoners van arthouse cinema beleven in het nieuwe millennium nog altijd moeilijke tijden. De betere bioscoop zit meer en meer in de slechte papieren: dalende bezoekersaantallen, verouderend publiek, gebrek aan sterke promotie en onvermogen tot

---

<sup>181</sup> Philippe Meers, “Van de ‘dood van de cinema’ tot de megaplex en de thuisbioscoop” in *De verlichte stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, red. Daniël Biltereyst en Philippe Meers (Leuven: Uitgeverij LannooCampus, 2007): 135.

<sup>182</sup> Daniël Biltereyst en Bernadette Vriamont, “De filmsector in Vlaanderen” in *Audiovisuele media in Vlaanderen. Analyse en beleid*, red. Daniël Biltereyst, Jean-Claude Burgelman en Caroline Pauwels (Brussel: VUBPRESS, 1994): 63, 67.

<sup>183</sup> Lieven van den Bosch, *De buurtbioscoop in Vlaanderen: een analyse van zijn situatie op de huidige exploitatiemarkt* (Brussel: Thesis, Vrije Universiteit Brussel, 1996-97), 87-90.

<sup>184</sup> Everaerts, 223, 225.

<sup>185</sup> Biltereyst en Vriamont, 57-59.

<sup>186</sup> Everaerts, 231.

noodzakelijke infrastructurele vernieuwingen. Hoewel arthouse vertoners als doel hebben een alternatief aanbod te tonen naast het commerciële aanbod van de grote bioscopen, programmeren zij lang niet meer uitsluitend kleine, alternatieve, artistieke films. Terwijl de multiplexen steeds vaker hun oog laten vallen op het arthouse publiek, verliezen de arthouse vertoners terrein. Er ontstaat een probleem, want zonder arthouse vertoners zou de Vlaamse filmsector grondig verschromelen.<sup>187</sup>

Ook de digitalisering, welke het gedrag van consumenten beïnvloedt, brengt doemscenario's naderbij. Alle films zijn op het internet namelijk al vroegtijdig voor iedereen beschikbaar voor weinig tot geen geld. Dit gaat ten koste van de onafhankelijkheid, de kwaliteit en diversiteit van arthouse vertoners die hun vereiste aantal bezoekers en voorstellingen niet meer halen. Al deze tegenslagen roepen arthouse vertoners op om een nieuwe filmervaring te creëren, zoals in Nederland ook gebeurt.<sup>188</sup> Inmiddels kunnen zij zich namelijk niet meer onderscheiden middels een alternatieve programmering.<sup>189</sup> Overleven zonder enkele kaskrakers is zeer moeilijk, vooral voor de kleinere vertoners.<sup>190</sup> Echter, lang niet alle arthouse vertoners draaien minder goed. Een voorbeeld van een succesvolle non-profitorganisatie is Zebracinema, een gesubsidieerd initiatief vanuit de provincie Limburg dat wekelijks een 'betere' film langs diverse cultuurcentra laat reizen. Dankzij een soepele samenwerking tussen Zebracinema en de vertoners, een trouw publiek, geschikte tijdstippen waarop films draaien en fikse steun vanuit de provincie, draaien zij tot op de dag van vandaag quitte.<sup>191</sup>

---

<sup>187</sup> Julie Decabooter en Ivo de Kock, "Is er nog leven in arthouses? (1) De betere bioscoop in slechte papieren" *Filmmagie* 578 (oktober 2007): 12-13.

<sup>188</sup> Julie Decabooter en Ivo de Kock, "Is er nog leven in arthouses? (10) Drie spoken: dvd, downloads en digitalisering" *Filmmagie* 587 (september 2008): 40-43.

<sup>189</sup> Julie Decabooter en Ivo de Kock, "Is er nog leven in arthouses? (SLOT) Een toekomst voor de plek waar we verhalen delen" *Filmmagie* 591 (januari 2009): 40-45.

<sup>190</sup> Sartor en Potvliege, 12-17.

<sup>191</sup> Julie Decabooter en Ivo de Kock, "Is er nog leven in arthouses? (11) Gezocht: Limburgse arthouses" *Filmmagie* 588 (oktober 2008): 43-47. Over Zebracinema volgt meer in de volgende paragraaf en het volgende hoofdstuk.

## **B.2 Topiclijst**

De topiclijst met kernvragen die aan de programmeurs van dit onderzoek gesteld zijn, is hier opgenomen. Deze bijlage bevat enkel de vragen die voor alle programmeurs gelijk zijn en die relevant zijn met betrekking tot de centrale vraagstelling. Tijdens de interviews zijn meer vragen aan bod gekomen dan hier zijn weergegeven, maar die zijn naar gelang de vordering van het onderzoek niet meer relevant en om die reden weggelaten.

### **Algemeen**

- In welk jaar is uw vertoningsplek opgericht?
- Hoeveel films draait u per week? Hoeveel weken draait u een film?
- Hoeveel zalen heeft u tot uw beschikking en hoeveel bezoekers kunt u daarin onderbrengen?
- Hoe wordt uw vertoningsplek bekostigd? Krijgt u subsidie of zijn er andere inkomstenbronnen?
- Bent u tevreden met het budget dat tot uw beschikking staat? Beperkt het budget u bij het programmeren? Zou u anders programmeren als u meer/minder budget tot uw beschikking had?

### **Arthouse vertoning**

- Wat is voor u een arthouse vertoner? Wat is volgens u het verschil met een reguliere bioscoop? Welke films zijn geschikt voor een arthouse vertoner?
- Wat is het doel van een arthouse vertoner?
- Heeft uw vertoningsplek een educatieve functie? Vindt u educatie een belangrijke pijler voor arthouse vertoners?

### **Programmering**

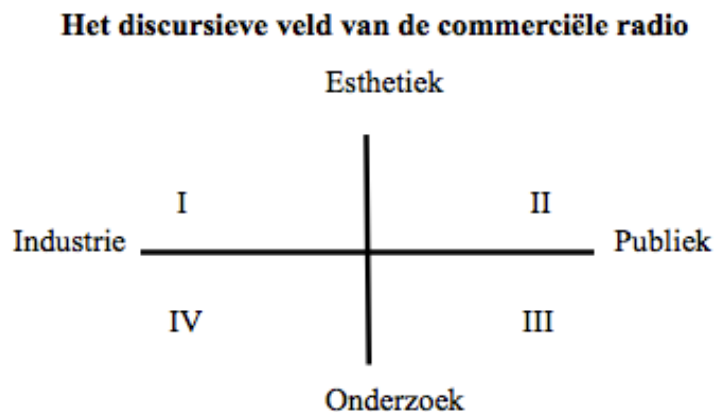
- Hoe gaat het programmeren bij u in zijn werk? Hebben anderen behalve uzelf invloed op de programmering?
- Waar let u op bij het selecteren van films voor de programmering (kwaliteit, regisseur, acteurs, opbrengst, publiek, diversiteit, etc.)? Speelt uw eigen smaak daarbij een grote rol? Probeert u zich in te leven in wat bezoekers mogelijk aanspreekt?
- Hoe beoordeelt u de kwaliteit van een film?
- Zijn distributeurs (hun aanbod, prijzen, etc.) van invloed op uw programmering? Verschillen de garantiesommen en percentages van distributeurs in Nederland en Vlaanderen?



- Bezoekt u filmbeurzen en/of festivals om uzelf op de hoogte te stellen van het aanbod alvorens u de programmering bepaalt? Kijkt u de films die u boekt altijd van tevoren of programmeert u ook films op voorhand?
- Is de gesproken taal in films voor u een struikelblok?
- Organiseert u extra's rondom film, zoals een lezing of een Q&A met een regisseur?

### B.3 Het discursieve veld van de commerciële radio volgens Ahlkvist

Ter aanvulling op de verschillende ‘programming philosophies’ in hoofdstuk twee is hier in het kort het discursieve veld van de commerciële radio weergegeven volgens Ahlkvist. De vier ‘programming philosophies’ kunnen gecombineerd worden, zoals de kwadranten I, II, III en IV weergegeven in onderstaande figuur.



Bron: Jarl A. Ahlkvist, "Programming philosophies and the rationalization of music radio" *Media, Culture & Society* 23 (2001): 346.

Wanneer de ‘programming philosophies’ van onderzoek en industrie tegelijkertijd gehanteerd worden door programmeurs volgens kwadrant IV, heeft dit een weinig gevarieerd publiek en een standaard en repetitieve programmering tot gevolg. Daar staat tegenover dat een combinatie van de ‘programming philosophies’ van esthetiek en publiek volgens kwadrant II resulteert in een evenwicht tussen het opvoeden van luisteraars en een programmering op maat. Een combinatie van esthetiek en industrie volgens kwadrant I resulteert in een verkleining van de risico’s via zakenrelaties terwijl tegelijkertijd gestreefd wordt naar kwaliteit. En ook publiek en onderzoek kunnen gecombineerd worden volgens kwadrant III, zodat afhankelijkheid van publieksonderzoek in evenwicht wordt gehouden door een focus op lokaal publiek.<sup>192</sup>

<sup>192</sup> Ahlkvist, 352-353.

## B.4 Overzicht programmeringen

Hier zijn de filmprogrammeringen van de geïnterviewde arthouse vertoners opgenomen. Het overzicht dient ter illustratie bij de data-analyse in hoofdstuk twee. Daarnaast biedt het achtergrondinformatie over de vertoners.

In het overzicht zijn slechts vier maanden uit de programmeringen opgenomen, van januari tot en met april 2013, omdat op die manier een zo consistent mogelijk beeld van de programmeringen wordt getoond. Uitzonderingen hierop zijn de programmeringen van het Limburgs Film Circuit dat is opgeheven in 2011 en waarvan geen recent overzicht verkregen kon worden, en Filmhuis De Spiegel waarvan enkel een overzicht van twee maanden uit 2013 verkregen kon worden. Om die reden bevat deze bijlage de programmeringen in de maanden januari tot en met april 1999 van het Limburgs Film Circuit en de maanden maart en april 2013 van Filmhuis De Spiegel.

### ECI Cultuurfabriek

Startjaar: 2012. Voorheen Filmhuis Roermond van 1979 tot 2012.

Twee zalen: 81 en 56 zitplaatsen.

Aantal films per maand: 11-15.

Aantal weken per reguliere film: twee of drie weken.

Maand	Filmtitels	Aantal films
Januari 2013	Haute cuisine A Respectable Family Take This Waltz The Perks of Being a Wallflower Jagten Killer Joe Italy: Love It, or Leave It L'enfant d'en haut (Sister) Beyond the Hills Hope Springs Robot and Frank 2 Days in New York	12

Maand	Filmtitels	Aantal films
<b>Februari 2013</b>	Beyond the Hills Hope Springs Robot and Frank 2 Days in New York Amour Du vent dans mes mollets The Broken Circle Breakdown Comme un homme Populaire Caesar Must Die De Meysberg	11
<b>Maart 2013</b>	The Broken Circle Breakdown Comme un homme Populaire Caesar Must Die De Meysberg Anna Karenina The Hypnotist Like Someone in Love Une vie meilleure Argo Sightseers The Master	12
<b>April 2013</b>	De Meysberg The Master Paradies: Liebe Chearful Weather for the Wedding Kauwboy Boven is het stil Reality Seven Psychopaths Io e te No The Patience Stone Call Girl Rouge Parole The Imposter Lore	15

## Limburgs Film Circuit

Startjaar: 1980.

Eindjaar: 2011.

Vier à vijf locaties van vertoning in Limburg: Venlo, Roermond, Sittard, Heerlen en later Weert.

Aantal films per maand: 6-11.

Aantal weken per reguliere film: twee weken in totaal op alle locaties. Meervoudige vertoning per locatie.

Maand	Filmtitels	Aantal films
<b>Januari 1999</b>	Dr. Akagi Tuin Finzi-Conti's Salmaenner von Tibet East Palace West Palace Welcome to Sarajevo Repulsion Mrs. Dalloway Taste of Cherry	8
<b>Februari 1999</b>	Le Dernier Metro Orbus Pictus Conte d'automne Hamam: The Turkish Bath The Icestorm Barry Lyndon Die Siebtelbauern Witman Fiuk	8
<b>Maart 1999</b>	Boccacio 70 Gummo Sleeping Man Ossos Twenty Four Seven Ludwig Comedian Hermonists Das Leben ist eine Baustelle	8
<b>April 1999</b>	Cria Cuervos Velvet Goldmine House of Yes In Company of Men Fitzcaraldo Wintersleepers Winter '89 Lock, Stock and Two Smoking Barrels Providence Shall we Dance? Buud Yam	11

## Lumière Cinema

Startjaar: 1984.

Zes zalen: 90, 70, 70, 38, 28 en 28 zitplaatsen.

Vanaf 2014 zes grotere zalen, waarvan een met 160 zitplaatsen.

Aantal films per maand: 16-41.

Aantal weken per reguliere film: premières zes weken, *second run* films een of twee weken.

Maand	Filmtitels	Aantal films
<b>Januari 2013</b>	The Hypnotist Une vie meilleure Lilet Never Happened Hyde Park on Hudson Offline The Sessions Tres Scabbard Samurai The Master No Sightseers Paradies: Liebe Atmen Die Kinder vom Napf Kirikou en de mannen en vrouwen Boogie Nights Punch-Drunk Love There Will Be Blood Adams Apples The Baby De regels van Matthijs A Brighter Summer Day Yi yi Habibi Amour Jagten Intouchables Searching for Sugar Man	28
<b>Februari 2013</b>	Io e te Reality Le cinquième saison The Patience Stone Great Expectations Passion Promised Land Post Tenebras Lux Like Someone in Love Ice Dragon Hugh Hefner: Playboy, Activist and Rebel The Repentant Home Higgs The Best of IDFA Intouchables	16

Maand	Filmtitels	Aantal films
<b>Maart 2013</b>	Lore Broken Hitchcock Thérèse Desqueyroux Le grand soir Pieta Après Mai Inch'Allah A Late Quartet Mr. Nobody Zero Dark Thirty Karsu The Imposter Matterhorn De wederopstanding van een klootzak De ontmaagding van Eva van End Stip & Vlek The Best of IDFA On Tour Call Me Kuchu Tsjaikovski Inventaris van het moederland Oorlog en vrede Project Nim Blood in the Mobile Animation Bonanza, Go Short Drive, Go Short Going Dutch, Go Short M2Live Winners Revisited, Go Short Opening Programme, Go Short Première Fagnards, Go Short The Life of Others, Go Short Intouchables	32
<b>April 2013</b>	The Fisher King Inch'Allah A Late Quartet Fill the Void Call Girl The Place Beyond the Pines A Song for Marion Spring Breakers Night Train to Lisbon La religieuse Boven is het stil Paradies: Liebe Paradies: Glaube Paradies: Hoffnung Byzantium Inventaris van het moederland Fishing for Amber Rouge Parole Inside Job Intouchables The Brussels Business	21

## Filmhuis De Spiegel

Startjaar: 1987. Sinds 1996 op deze locatie in Het Glaspaleis.

Een zaal: 90 zitplaatsen.

Aantal films per maand: 6-12.

Aantal weken per reguliere film: een week.

Maand	Filmtitels	Aantal films
<b>Maart 2013</b>	The Story of Film: An Odyssey Die Kinder vom Napf Ballets Russes The Broken Circle Breakdown Call Me Kuchu Dans voor het leven Amour Berberian Sound Studio The Paperboy Le voyage extraordinaire Le voyage dans la lune Caesar Must Die	12
<b>April 2013</b>	The Story of Film: An Odyssey Het meisje en de dood Rouge Parole Anna Karenina Portable Life Beyond the Hills Crulic: The Path to Beyond Atmen Café de Flore	9



## Cultuurcentrum Achterolmen

Startjaar: 1976. Film vanaf 1989.

Een zaal: 518 zitplaatsen.

Aantal films per maand: 4-6.

Aantal weken per reguliere film: eenmalig, een voorstelling per week.

Maand	Filmtitels	Aantal films
<b>Januari 2013</b>	The Deaap Blue Sea A Royal Affair Intouchables Reality	4
<b>Februari 2013</b>	Dans la maison Fireworks Wednesday Matha Marcy May Marlene A Simple Life Monsieur Lazhar	5
<b>Maart 2013</b>	Medianeras Little Black Spiders Le fils de l'autre Mientras Duermas A Royal Affair	5
<b>April 2013</b>	Killer Joe Take This Waltz Laurence Anyways Barbara	4

## C-mine

Startjaar: 1980. Op deze locatie sinds 2010.

Een zaal in Euroscop: 100-345 zitplaatsen. In uitzonderlijke gevallen eigen zaal: 164-206 zitplaatsen.

Aantal films per maand: 4-7.

Aantal weken per reguliere film: een week, twee voorstellingen per week.

Maand	Filmtitels	Aantal films
<b>Januari 2013</b>	Kid Take This Waltz Mariage à Mendoza The Domino Effect	4
<b>Februari 2013</b>	The Master Io e Te Goodbye Morocco Lore	4
<b>Maart 2013</b>	Lore Le Capital Patatje Oorlog Orla de kikkerslikker Blancanieves La religieuse A Late Quartet	7
<b>April 2013</b>	Hannah Arendt Les cheveux de Dieu Wadjda Karsu: I Hide a Secret Elefante Blanco No Infancia Clandestina Inch'Allah The Grandmaster More Than Honey The Patience Stone Kirikou en de mannen en vrouwen Comrade Kim Goes Flying Midnight's Children Traumland	15

## Filmhuis Mechelen

Startjaar: 1976.

Een zaal: 270 zitplaatsen.

Aantal films per maand: 3-6.

Aantal weken per reguliere film: eenmalig, een voorstelling per week.

Maand	Filmtitels	Aantal films
<b>Januari 2013</b>	Detachment The Angels' Share Le Teta Asustada Dans la maison	4
<b>Februari 2013</b>	Amour Reality Play A Simple Life	4
<b>Maart 2013</b>	Les Invisibles Dans la maison Beasts of the Southern Wild Jagten	4
<b>April 2013</b>	Killer Joe Tabu Moonrise Kingdom Django Unchained	4

## **Zebracinema, Vlaams Limburg**

Startjaar: 1996.

Acht locaties van vertoning in Limburg: Hasselt, Neerpelt, Tongeren, Hamont-Achel, Sint-Truiden, Maaseik en Diest (twee locaties).

Aantal films per maand: 8-21.

Aantal weken per reguliere film: een tot zes weken (in totaal op alle locaties). Eenmalige vertoning per locatie m.u.v. Hasselt (tweemaal).

<b>Maand</b>	<b>Filmtitels</b>	<b>Aantal films</b>
<b>Januari 2013</b>	Amour Anna Karenina A Royal Affair Dans la maison De rouille et d'os Headhunters Il Grande Sogno Intouchables Jagten Killer Joe Martha Marcy May Marlene Moonrise Kingdom Reality The Broken Circle Breakdown The Deep Blue Sea	15
<b>Februari 2013</b>	Amour Anna Karenina A Royal Affair A Simple Life Carancho Dans la maison Fireworks Wednesday Intimate Grammar Jagten La Vida de los Peces Little Black Spiders Marley Martha Marcy May Marlene Reality The Deep Blue Sea	15

Maand	Filmtitels	Aantal films
<b>Maart 2013</b>	Barbara De Jueves a Domingo Detachment Headhunters Killer Joe Little Black Spiders Love Is All You Need Martha Marcy May Marlene Medianeras The Broken Circle Breakdown The Deep Blue Sea Amour Dans la maison Elena For Ellen Jagten Killer Joe Le fils de l'autre Mientras Duermes Offline Searching for Sugar Man	21
<b>April 2013</b>	Amour Anna Karenina Argo Barbara Beasts of the Southern Wild Cinéma Inch'Allah! For Ellen Killer Joe Lincoln Mientras Duermes Offline Paradies: Liebe Shadow Dancer Sightseers Take This Waltz The Perks of Being a Wallflower Tinker Tailor Soldier Spy	17

## B.5 Interviews

De interviews met de programmeurs van arthouse vertoners zijn hier opgenomen. Deze dienen ter verificatie van de citaten die opgenomen zijn in dit onderzoek. Ze zijn toegankelijk voor anderen die gebruik willen maken van deze data voor vervolgonderzoek. Het interview met Immanuel Verhoeven van Filmhuis De Spiegel ontbreekt wegens privacy overwegingen.

### Iris Jansen en Anita Smeets, ECI Cultuurfabriek, Roermond, 29-05-2013

DP: Wat is voor jullie een filmhuis? Beschrijf eens wat voor jullie een filmhuis is, wat dat inhoudt?

AS: Een filmhuis is voor mij een plek waar bijzondere films vertoond, of ja waar bijzondere films een plek hebben. Dus bijzondere films verdienen een plek om vertoond te worden en een filmhuis is zo'n plek.

DP: Films die op andere plekken niet vertoond worden?

AS: Ja. Nou, films die qua inhoud en boodschap op een andere, gewoon in het commerciële circuit, geen aandacht krijgen.

DP: Dat is het belangrijkste criterium voor het zijn van een filmhuis?

AS: Voor mij is dat... Ja, dat het een plek is waar je mensen een andere wereld kunt laten zien, een andere wereld van film.

DP: Ja, en zie je dat dan nog aan iets anders? Een filmhuis zijn? Zie je dat aan het feit dat je dus niet commercieel mag werken bijvoorbeeld, dat je winst oogmerk hebt? Is dat een criterium?

AS: Nee. Ik vind, voor mij mag een filmhuis hartstikke veel geld verdienen. Ik vind het een kromme gedachte dat iets wat heel mooi is, dat dat niet commercieel, dus dat dat geen geld op kan brengen. Dat vind ik echt een hele verkeerde ingang.

DP: Ja, ... of mag brengen?

AS: Ja, mag brengen. Ik denk dat als jij als filmhuis... Ja, ik zie die dingen eigenlijk niet los en toch worden ze losgekoppeld en dat vind ik eigenlijk heel jammer. Want daardoor denken bijvoorbeeld commerciële bioscopen van 'zo'n film die kan alleen maar overleven omdat er subsidie...' Er wordt dus niet gekeken vanuit de klant, vanuit de vraag, maar er wordt gekeken vanuit de commercieel of niet commercieel. Doet een gemeentelijke instelling dat ondersteunen of niet? maar eigenlijk doet het voor mij niet ter zake?

DP: Je zegt, je kijkt vanuit de vraag? Hoe weet je wat de vraag is?

IJ: Bedoel je de vraag van het publiek?

DP: Ja, dat bedoel je toch?

AS: Ja.

IJ: Ik denk dat je...

AS: Dat is meer een gesloten...

IJ: Ja, ik denk dat je niet altijd echt precies weet wat je publiek vraagt, maar dat jij als programmeur daar een inschatting van maakt zodat je een zo breed mogelijk publiek bedient. En niet elke film zal het hele publiek aanspreken.

AS: Nee, nee. Je programmeert ook films waarvan je weet dat ze maar een kleiner publiek aanspreken.

IJ: Ja, en ook films waarvan je zelf vindt dat die bepaalde waarde hebben op een bepaald gebied. Dat kan filmisch zijn, dat kan qua verhaal zijn.

DP: Speelt je eigen smaak daarin een belangrijke rol?

AS: Ook.

IJ: Ook, maar dat moet je wel af en toe loslaten.

AS: Als programmeur zijnde vind ik dat je ook de functie hebt om daar overheen te stappen, je eigen smaak, en dat je toch duidelijk gaat toetsen van 'is dit nou een film waar meer mensen naartoe komen, of die interessanter is om te brengen,' dan constant van je eigen smaak uitgaan.

DP: En dan probeer je dus gewoon iets uit en dan... Zoals met Franse films, en als dat dan goed werkt, dan ga je dat vaker doen?

IJ: Ja. Kijk als je weet dat Franse films hier goed vallen, dan kijk je iets meer naar Franse films om te kijken of er iets tussen zit.

AS: Ja, want zo kun je dus je publiek bedienen. Want als hier een publiek zit wat een Aziatische film bijvoorbeeld helemaal niks vindt, dan heeft het geen zin om als programmeur iedere maand een Aziatische film...

DP: Maar het is niet zo dat je de Aziatische film dan helemaal uitsluit?

IJ: Nee.

AS: Nee, nee, nee, absoluut niet.

IJ: Nee, je doet ze wel. En je doet ook niet alleen maar Franse films omdat die nou toevallig goed liggen, of Italiaanse films.

AS: Ik vind ook dat je eigenlijk de... ja, plicht, dat klinkt te zwaar... maar ik vind wel dat je de hele wereld moet laten zien.

IJ: De hele wereldcinema moet je laten zien.

AS: Je hebt ook... dat klinkt ook weer heel erg zwaar... een beetje opvoedkundige inslag heb je wel als filmhuis, vind ik.

DP: Om zo veel mogelijk films uit zoveel mogelijk verschillende landen te laten zien?

IJ: Ja.

AS: Ja, culturen en een andere kijk op de wereld.

DP: Bedoel je dan ook nieuwe manieren van filmen?

AS: Ja, ook in de kunstzinnige vorm. Vind ik ook heel belangrijk, want er worden ook films gemaakt waar je geen hol van snapt maar die heel mooi gemaakt zijn. Ik vind dat je als filmhuis zo'n film toch moet laten zien. Dat is dan misschien wel een hele kleine film, maar dat kun je weer compenseren met een kaskraker, dat je een wat commerciëlere film...

IJ: Dat merk ik wel, en dat doen andere filmhuizen denk ik ook, dat ze steeds meer die combinatie gaan maken. Als je vijf/zes jaar terug gekeken zou hebben, dat er veel minder commerciële arthouse films vertoond zijn door filmhuizen en dat de laatste tijd alle filmhuizen denk ik heel erg op die rand balanceren met een aantal films waarmee ze veel publiek trekken en ook geld binnenkrijgen waardoor je de kleinere films - die minder publiek trekken - ook weer kunt financieren. Dus ik denk dat dat wel een beetje tendens is geworden. En andersom doen commerciële bioscopen hetzelfde, die proberen ook weer...

AS: ... hun niches te vullen met...

IJ: ... ja, met de commerciëlere arthouse films. Dat is niet meer zo strikt gescheiden als dat volgens mij een aantal jaren geleden was.

DP: En je kijkt dan naar inhoud, je kijkt naar het visuele. Kijk je ook naar de regisseur?

AS: Ja, zeker.

IJ: Ja. Bepaalde regisseurs die zullen we eigenlijk bijna altijd wel draaien, omdat die gewoon een goede reputatie hebben.

DP: Almodóvar?



IJ: Ja, bijvoorbeeld. De laatste Almodóvar heeft slechte recensies gekregen, het is een luchtige komedie in zo'n vliegtuig. En toch is het een film die alle filmhuizen gaan programmeren waarschijnlijk, alleen voor de naam.

AS: Ja, Woody Allen is ook, ja ik bedoel zijn laatste films dat zijn eigenlijk allemaal draken en het gaat helemaal nergens over.

IJ: En toch doe je die.

AS: Gewoon omdat je... Ja, dat is wat dat betreft een klein beetje een verplichting die je hebt naar zo'n regisseur.

DP: Naar de regisseur of naar je publiek, die verwacht dat je die film doet?

AS: Ja.

IJ: En Lars von Trier zul je ook altijd laten zien, alhoewel zijn laatste film gaat geloof ik heel erg over seks, zijn nieuwe film waar hij mee bezig is. Nu weet ik niet of we die eh... Maar goed, maar als het echt echt écht een draak van een film zou zijn, als we een film zouden zien en hij is of heel slecht of heel, ik noem maar iets, heel veel seks erin onder het mom van 'het is arthouse, het moet kunnen,' ja dat kan het best dat je een keer zegt: 'Dat doen we niet.' Dat kan. In feite moet je wel open staan voor alle regisseurs. En soms ook een acteur, als je zegt: 'Dat is zo'n goede acteur,' die film willen we gewoon daarom draaien.

DP: Of het is een beroemde acteur, je weet dat daar mensen op afkomen?

AS: Ja, ook.

IJ: Maar dan moet die wel weer een film hebben gemaakt die in ons circuit past.

DP: En is dan het land waar de regisseur vandaan komt, is dat van belang in die zin dat je probeert af te wisselen? Dat je niet zeg maar een hele maand die keer een Franse regisseur hebt, maar dat je dat afwisselt.

AS: Ja, je probeert wel te doseren. Soms lukt het niet want dan heb je inderdaad een paar hele goede films in een periode van een maand en dan... Dat hebben we laatst toch een keer gehad? Dat we heel veel goede Franse films hadden die uitkwamen...

IJ: ... en bijna geen andere.

AS: Ja, dan heb je dus inderdaad in een maand tijd twee Franse films.

DP: Maar dan probeer je wel het genre bijvoorbeeld af te wisselen?

AS: Ja, dat je een komedie en een serieuze film of eh... Ja. Dat is ook een onderdeel, dat je moet kijken... Je kunt niet gewoon in die week dat wij vier films programmeren alleen maar hele zware films zetten. Je gaat toch een beetje meedenken met je publiek.

DP: Franse film draait hier heel goed. Waardoor denk je dat dat komt?

IJ: Ik denk omdat wij in Limburg zitten en toch op de een of andere manier wat meer hebben met... het Franse gevoel, het zwiërige.

DP: Waar zit dat dan in?

IJ: Ja weet ik niet.

DP: Herken je een Franse film aan het feit dat die Frans is? Zou je dat herkennen?

IJ: Op de een of andere manier... Ik denk vaak door de dialogen ook, er wordt vrij veel gepraat in Franse films.

AS: Dat is ook vaak de kritiek.

IJ: Veel over verhoudingen, over emoties. Engelse films zijn vaak heel onderkoeld, kunnen dat zijn in ieder geval. Franse films zijn heel, net zoals Italiaanse films, veel leven.

AS: Expressiever. Hoewel ze ook koel kunnen zijn.

IJ: Niet altijd, maar op de een of andere manier, de soort dialogen...

DP: Dat herken je zo, zonder dat je weet wie de regisseur is?

AS: Ja.

IJ: Ja, vaak wel. Dat heb je ook bijvoorbeeld met Deense, Scandinavische films. Dat is ook een bepaald soort film.

DP: Hoe herken je dat dan?

IJ: Het kale.

AS: Het kale, ze zijn altijd wat abstracter en tegelijkertijd heel onderhuids, dat vind ik bij Deense film bijvoorbeeld heel sterk. CALL GIRL... Daar zit ook iets broeierigs altijd onder, dat is kaal maar toch... En bij JAGTEN ook.

DP: Het landschap misschien?

AS: Dat, maar ook de mensen.

DP: De manier van filmen?

AS: En de taal. Maar je bedoelt, stel nu dat je een film krijgt te zien en er zit geen geluid bij, herken je dan het land van afkomst?

DP: Nou ja, geen spreken.

IJ: Dan zou ik niet zeggen dat je het altijd herkent. Dat zie je misschien aan het type mensen, die zullen wel uit het zuiden komen, dat zijn noorderlingen.

DP: Maar je herkent een film vaak aan de regisseur, gewoon het handelsmerk van de regisseur en niet per se aan het land?

AS: Nee, ik vind niet dat je dat zo expliciet kunt stellen.

DP: Snap je wat ik bedoel? Als je... een voorbeeld... een regisseur die je meteen herkent.

AS: Iemand als Lars von Trier.

DP: Bijvoorbeeld. Dat je dan zegt: 'De film is uit dit land,' maar eigenlijk herken je de regisseur, degene die het gemaakt heeft.

IJ: Nou, bij Lars von Trier als je naar DOGVILLE kijkt, dat is puur op het toneel opgenomen, daar herken je helemaal geen landschap in. Dat is natuurlijk weer een extreem voorbeeld, omdat het een hele andere filmvorm is.

AS: Of Woody Allen bijvoorbeeld, je dat zijn die typische chaotische relatie dingetjes, die heeft hij alleen maar. Dat is eigen, dat komt altijd op hetzelfde neer. Relatietjes, het zijn gewoon kluchtjes.

DP: Of Quentin Tarantino.

AS: Dat is ook zoiets.

IJ: Dat is altijd over de top.

DP: Ja, maar herken je dat dan aan hem of herken je dat aan waar hij vandaan komt? Herken je het land daarin?

IJ: Als je de film zou zien en je zou niet zien wie hem gemaakt heeft of gedaan heeft, dan zou je misschien wel zien 'dit lijkt op een Tarantino,' dan kan hem dat zijn maar het kan ook iemand zijn die dat een beetje ook doet. Dat zou kunnen.

AS: Maar aan de kwaliteit van de humor en de juiste... Want dat is natuurlijk wel, waar je een goede regisseur aan herkent is de timing die klopt gewoon.

DP: En is er ook zoiets typisch voor Nederlandse films? Waar herken je Nederlandse films aan?

IJ: Waar ik Nederlandse films aan herken? Nu ga ik heel erg alles over een kam gooien, dat is altijd de overbodige seks die erin zit, wat nergens op slaat. Dan denk ik altijd: 'Dat is weer een Nederlandse film.'

DP: Ik snap wat je bedoelt, maar heb je dat ook bij een Warmerdam?

IJ: Nee.

AS: Nee, Warmerdam vind ik een klasse apart.

IJ: Dat is een hele aparte filmer.

AS: Hij heeft zo'n eigen filmtaal waar hij altijd aan vastgehouden heeft. Ik vind dat echt losstaan van wat normaal in Nederland een Nederlandse film is.

DP: Een Nederlandse filmhuis film dan?

IJ: Een Nederlandse filmhuis film?

AS: Ja, BOVEN IS HET STIL bijvoorbeeld van Nanouk Leopold. Dat is echt een prachtige film.

IJ: Maar die andere films van haar die waren weer heel abstract.

AS: Precies, hierin heeft ze de toon heel goed getroffen.

DP: Nederlands is moeilijker te typeren?

IJ: Nou, soms niet, dat is meestal dan hoor je ze praten en dan... de soort van dialogen. Ik vraag me af als je zo'n zelfde film zou zien in het Engels bijvoorbeeld of in het Zweeds of in het Deens of die film dan anders overkomt. Als je een Belgische film pakt, die komt al anders over alleen door de taal.

AS: Ik merkte bijvoorbeeld aan David Deprez dat hij naar Vlaamse films toe veel kritischer is dan wij. Omdat hij natuurlijk...

IJ: Ja. Het zijn zijn roots.

AS: Het is natuurlijk datgene wat je herkent, maar ook bepaalde vooroordelen die je misschien ten opzichte van je eigen cultuur hebt, dat speelt ook mee. Maar dat vond ik toen opvallend. Toen hadden we op de beurs een film gezien, OFFLINE, en daar was hij helemaal niet zo over te spreken. O nee, dat ging over die film met die gehandicapte, HASTA LA VISTA. Ja, die vond hij werkelijk afschuwelijk, terwijl ik dacht van 'dat is een leuke komedie.' Maar hij vond het echt afschuwelijk. Maar misschien heeft hij hetzelfde als wat wij met Nederlandse films hebben, dat wij daar op een andere manier naar kijken en dingen veroordelen.

IJ: Dat wij al bij voorbaat heel kritisch zijn, van 'dat zal dan wel niets zijn.'

DP: Waar zit die Belgische film hem dan in? Zien jullie verschil?

AS: Ik vind die ruwheid en een beetje ook dat ranzige wat er vaker in zit, dat typische Belgische rommelige, chaotische... Zo'n landschap bijvoorbeeld. Hier in Nederland heb je natuurlijk al heel snel, natuurlijk als je in de buurt van de randstad zit, die hokjes, die huisjes, die tuintjes, dat soort...

DP: Is dat dan Vlaams of is dat Waals?

IJ: Ik denk Vlaams.

AS: Nou, Vlaams en Waals vind ik. Waals is eigenlijk nog, het landschap, de huizen en de omgeving zijn vaak nog chaotischer, nog rommeliger.

DP: Maar is dan Waals vergelijkbaar met Frans? Of is dat weer een duidelijk verschil.

AS: Nee, dat is weer anders. Echt met de vuist.

IJ: Dat is heel duidelijk anders.

AS: Want ik vind Waals wel heel typisch Belgisch.

IJ: Want Waals heeft met de onderwerpen, qua gesprekken, een hele andere dimensie dan in Franse films. Tenminste van die wat ik dan gezien heb.

AS: Ik vind, in een Franse film is altijd een soort poëzie aanwezig, altijd een bepaald soort schoonheid van dingen proberen ze er in te brengen, net alsof ze de echte confrontatie niet aandurven zoals de Walen dat doen, zoals de gebroeders Dardenne.

IJ: Die zitten wel meer in de Franse richting vind ik.

AS: Ja, maar die vind ik toch qua ruwheid, qua wat ik al zei met de vuist, dat ze je recht in je smoel slaan, dat vind ik typisch Waals. Dat zie je niet in Frankrijk terug.

DP: Maar is dat dan iets wat echt in die film zit of is dat een beeld dat je hebt van tevoren van een Vlaamse of een Waalse of een Franse film...?

IJ: Nee, als ik naar een film ga kijken, ben ik daar helemaal mee bezig. Ik denk daar ook meestal niet zo over na van wat is hier nou typisch Waals of typisch Frans, maar dan zou je daar wat meer echt naar moeten gaan kijken. Bij mij is het heel gevoelsmatig wat ik nu zeg. Zonder onderbouwing van dat ik dat helemaal ontleed heb. Het is gewoon een gevoel wat je hebt.

DP: Maar het kan ook zijn dat het er zo ingebakken zit, net als bij Nederlandse film, dat je dan een vooroordeel hebt daarover van 'dit zit erin dus zie ik dat er ook in.'

IJ: Nou ja, je hebt soms wel een bepaald verwachtingspatroon van een film, maar dat komt ook omdat je van tevoren leest waar hij over gaat en dan denk je: 'Het spreekt mij aan.' Kijk, zoals die laatste film van ONLY GOD FORGIVES had ik een heel ander beeld van die film toen ik de recensie las en waar het over ging. En die film was eigenlijk totaal anders dan ik had verwacht. En dan valt zo'n film niet meteen op zijn plek. Dat zijn films waar je over na moet denken wat je er nou van vond.

AS: Dat, maar dat geeft ook aan hoe belangrijk het is als je een stukje schrijft over film en je wil mensen je filmhuis binnenkrijgen, dat je heel goed voor ogen houdt hoe je ze je filmhuis binnenkrijgt. Dus hoe je je taal dusdanig vormt zodat bijvoorbeeld een hele vervelende boodschap op zo'n manier klinkt dat mensen toch getriggerd raken om naar de film te komen kijken. Want als je de tekst dusdanig stelt dat hij gewoon een op een aansluit op de film, dan loop je de

kans dat mensen van tevoren al dusdanig schrikken of... Ik zeg niet dat je ze moet misleiden, want dat moet helemaal niet, maar ik vind wel dat je ze...

DP: Dat ze de kans moeten nemen om in ieder geval een stuk van de film te zien.

AS: Precies, en getriggerd raken.

IJ: Als ik in het verleden altijd, toen ik nog niet bij de programmering zat, las ik altijd recensies in de *Volkskrant* en de *VPRO-gids*. En waarom ik dan dacht: 'Ik wil die film zien,' was a) het verhaal, welk verhaal zit erin, en b) soms ook hoe het beschreven werd van speciale dingen uit de film.

DP: En is dat dan belangrijker dan of ze die film uiteindelijk goed vinden of mooi vinden of de moeite waard vinden of niet?

IJ: Bij mij speelt dat wel mee. Als een film maar een ster had in de recensie en ik ging lezen waar het over ging, had ik minder de neiging om erheen te gaan. Dus bij mij heeft dat altijd wel meegespeeld hoe de recensies zijn van die film.

DP: Maar ik bedoel, stel je boekt ONLY GOD FORGIVES en je doet dat wat minder heftig overkomen dan de film eigenlijk was zodat ze komen, maar ze lopen daarna na tien minuten allemaal weg.

IJ: Dat is niet leuk.

DP: Is het dan belangrijker om ze binnen te krijgen, is dat belangrijker dan om ze voor te bereiden zodat ze niet weglopen?

IJ: Dat vind ik een moeilijke vraag.

AS: Ik vind niet dat je mensen moet misleiden. Als je een stukje schrijft over een film waarvan je eigenlijk al weet 'er is maar een hele kleine groep mensen die die film goed vindt,' vind ik absoluut je mag stuk schrijven wat verkeerd geïnterpreteerd kan worden, zodat er bijvoorbeeld heel veel publiek op afkomt en dan na tien minuten wegloopt. Maar het moet op maat zijn. En daarbij mag je dan niet uit het oog verliezen dat je soms een wat ander taalgebruik moet schrijven dan...

DP: Dat was bijvoorbeeld bij PARADIES: LIEBE en GLAUBE zo dat ze een beeld hadden van die film en dachten: 'Waar ben ik beland?'

IJ: Maar ik denk wel dat...

AS: Maar dat hoeft niet verkeerd te zijn.

IJ: Nee, maar ik vraag me wel af of mensen ook naar trailers kijken.

AS: Dat vind ik ook misleidend.

IJ: Maar als je bij LIEBE de trailer ziet dan heb je wel een idee hoe het zit en dat vind ik bij GLAUBE ook. Maar ik weet

bij ITALY: LOVE IT, OR LEAVE IT, daar hebben een heleboel mensen achteraf gezegd van ‘ik had me een heel andere film voorgesteld.’ En REALITY viel ook een aantal mensen tegen, omdat het gewoon een heel drukke film is. Maar daar hebben we gewoon beschreven, niks raars. Maar ik vond ONLY GOD FORGIVES, daar hoor je zo veel over, dat moet een geweldige film zijn en je leest het verhaal, nou. Het verhaal was flinterdun.

DP: Maar hij heeft wel die nominatie, misschien is dat dan hetgeen wat mensen binnen trekt.

IJ: Het zal zeker een goede film zijn en ook die hoofdrolspeler, maar ik voelde me... Ik had gewoon... Maar dat is ook je eigen verwachtingspatroon, dat ligt dan heel hoog.

AS: En je hebt DRIVE gezien.

IJ: En dan valt het gewoon een beetje tegen.

AS: Dat is op zich niet erg maar...

IJ: En je wordt natuurlijk, hoe meer films je kijkt, hoe kritischer je wordt en hoe minder je vaak bevangen en onder de indruk raakt nog van een film. En dat vind ik jammer.

AS: Ja, dat is beroepsdeformatie.

IJ: Dat vind ik echt jammer.

AS: Maar bijvoorbeeld met die nominaties. Kijk, wij gebruiken dat soort woorden, prijzen, nominaties, wel altijd natuurlijk in de PR, omdat je weet mensen zijn daar gevoelig voor. Als iets een prijs heeft gehad of een nominatie...

IJ: Dan moet het wel goed zijn.

AS: Je gebruikt het dan ook. Dus je trapt zelf in die val, zeg maar, in diezelfde val die je voor anderen ook zet. Dus je gebruikt het, het is in je voordeel maar ook in je nadeel.

DP: En films zoals DE MEYSBERG, die is gemaakt door iemand uit Weert, uit de buurt van Weert. Stel nou, een Belg maakt zo'n film. Ben je dan kritischer naar zo'n film of ben je dan juist minder kritisch?

IJ: Bedoel je dan naar die van Weert of naar die van België?

DP: Stel een Belg maakt een film over Roermond?

IJ: O zo bedoel je, omdat het dan geen Roermondenaar is. Nee.

DP: Dan leg je niet de lat hoger?

IJ: Ik zou juist eerder de lat hoger leggen bij de Roermondenaar die over Roermond een film maakt misschien, omdat het dan denk je: ‘Is misschien een amateur.’

DP: Ja, of vergeef je hem dan juist zijn fout omdat hij meer betrokken is bij het onderwerp?

IJ: Het ligt er natuurlijk aan wat voor een doel die film heeft.

AS: Die film van Peter Crins DE MEYSBERG, dat is duidelijk een amateur die op een amateurfestival de eerste prijs heeft gewonnen. Daar heb je natuurlijk een ander criterium voor qua kijken.

DP: Zoals?

AS: Nou ja, dat het qua snelheid, qua montage, qua stem, dat zijn dingen die...

IJ: Daar ben je dan minder kritisch op.

DP: Maar dat ligt er dan aan dat het een amateur is.

IJ: Ja.

DP: Maar je vindt het wel belangrijk dat er een plek moet zijn voor een amateur om zijn film te vertonen, mits het een goede film is?

IJ: Mits het een goede film is. Want er zijn natuurlijk overal amateurclubs met prijzen en wedstrijden. Die hebben allemaal hun eigen circuit en die zijn nog niet hier aan de deur gaan kloppen om hier in de filmzaal iets te doen. En op zich zou dat best leuk zijn.

DP: Als ze dat doen dan wil je daar wel serieus naar kijken of dat iets is?

IJ: Ja zeker. Ik zal het misschien ook wel eens het publiek gaan vragen. Iemand die ik ken die meeschrijft aan films, aan scenario's, of ze dat misschien eh... Want die film waar hij aan mee schrijft wordt uitgezonden voor een of ander Europese prijs geloof ik. Het zijn wel allemaal amateurs.

DP: En vind je taal een struikelblok in een film? Als je bijvoorbeeld NIGHT TRAIN TO LISBON hebt, die is in het Engels. Die begint in Oostenrijk en die gaat dan naar Portugal en het is allemaal Engels.

IJ: Ik vind dat eigenlijk nooit een probleem. Het enige bij welke film ik dat heel erg vond, dat was bij THE READER. Daar heb ik me ontegelijk geërgerd aan het praten, omdat ik vond dat die film in het Duits had moeten zijn. Dat speelt helemaal in Duitsland, de Duitsers kregen een Engels accent en zij sprak Engels. Daar heb ik me bij die film heel erg aan gestoord.

DP: Is dat dan een reden om zo'n film niet te willen draaien?

IJ: We hebben hem wel gedraaid, want je bent gek als je het niet doet. Het was een ontegelijk succes. En het boek was ook heel mooi.

AS: Maar dat is heel storend ja. Maar ik zag van de week bijvoorbeeld een fragment over een film die over de Surinaamse slavernij is gemaakt, maar is geloof ik een Amerikaanse of Engelse film. Er spelen een aantal Nederlandse



acteurs in die Engels moeten spreken, dan vallen je schoenen gewoon al uit. Je hoort het meteen, dat is gewoon heel ellendig. Dan denk ik: 'Dat had eigenlijk gewoon een Nederlandse film moeten zijn.'

IJ: Kijk, ik vind een film die echt in Duitsland speelt, zoals THE READER, en die dan echt over een periode in Duitsland gaat, die moet gewoon in het Duits. Dat was bij LORE, dat is een Engelse regisseur, die heeft gezegd: 'Die film moet gewoon in het Duits.' Als je die in het Engels had gemaakt, was die lang niet zo prachtig. Dat is gewoon minder geloofwaardig dan, omdat dat echt specifiek over een bepaald land en een bepaalde tijd gaat. Heel veel films zijn universeel, die kunnen in principe overal afspelen en dan maakt de taal iets minder uit vind ik.

AS: Maar ik wil heel even terug komen op die Nederlandstalige films. Ik verwijt mezelf wel dat ik waarschijnlijk te weinig aandacht schenk aan Nederlandse films, dat het echt toch een vooroordeel.

IJ: Wij gaan dus ook nooit naar het Nederlands Film Festival, ik heb al een vooroordeel van dat is niks. Dat is wel erg.

DP: Die Franse films draaien goed. Is dat met nog een andere soort film?

IJ: Ja, Italiaanse doen het ook altijd goed.

DP: En dat heeft niet te maken met dat er een bepaalde Italiaanse populatie in Roermond zit.

IJ: Er is hier wel Italiaanse cursus waar een aantal mensen op zitten en die vinden het dan leuk om naar Italiaanse film te gaan.

AS: Maar vaak is het genre ook gewoon leuk.

IJ: Het genre is leuk en ik weet in het oude filmhuis hadden we ook vaak de Spaanse club, want we hebben heel weinig Spaanstalige films eigenlijk de laatste tijd.

AS: Je wilt toch ook gewoon een zo groot mogelijk publiek bedienen.

IJ: Ik weet, mijn collega is Turks, maar die gaan niet hier naar de ECI naar Turkse films. Die gaan of naar de Forox of in Eindhoven en die hebben dan de commerciële Turkse films en dat vinden die leuk. Dus als wij hier Turkse films draaien, de arthouse films, daar vinden ze geen bal aan. Daar komen die Turkse mensen van hier helemaal niet naartoe. Als jij Turks publiek wilt trekken, moet je een commerciëlere Turkse film gaan draaien, maar geen arthouse Turkse film. Daar komen die gewoon niet naartoe.

AS: Jammer, terwijl het echt prachtige films zijn.

IJ: En van Marokkanen gaan er volgens mij nog minder naar de film. Van Marokko komt ook eigenlijk bijna niks. Vaak moet je die films van het buitenland halen, omdat die hier niet uitgebracht zijn.

DP: Iets anders. Ben je tevreden met het budget dat je hebt?

IJ: Ik wel.

DP: Het is niet zo dat je door het budget beperkt wordt?

AS: Nee.

IJ: We hebben een mooi budget.

DP: Ook niet in de dingen die je eraan doet?

IJ: Tot nu toe niet. Ik denk dat ons budget ruim voldoende is.

DP: Maar als je een duurdere film hebt, bijvoorbeeld van Contact Film, dan is dat niet een reden om die film niet te doen? Behalve als het er vier van Contact Film in de maand zijn.

IJ: Ik denk dat we bij die films wel wat kritischer kijken af en toe of we daar wel genoeg publiek mee trekken.

AS: Het verschil is zo groot met de andere distributeurs dat je dan wel kritischer kijkt.

IJ: Kijk, als het maar 150 euro is, ben je sneller geneigd om te zeggen: 'Die doen we, die film, draaien we een paar keer.' Terwijl, als het 240 euro is, dan ben je daar kritischer op.

AS: Ja, of 280 euro.

IJ: Ja, en je weet dat je het er niet uithaalt. Als je denkt: 'Dat is gewoon een kei goede film, die doen we,' dan doen we die ook, want we hebben er verschillende gehad. Maar als we zoiets hebben van ja, als er vijf mensen komen is het veel. Vinden we het nou echt belangrijk dat deze film hier te zien is? Dan doen we het niet.

DP: En hoe zie je je filmgedeelte binnen ECI? Zie je jezelf meer als filmhuis nog steeds na die switch of zie je jezelf meer als onderdeel van een cultureel centrum? Hoe is dat gevoel?

IJ: Ons gevoel of wat we willen? Ik heb het gevoel dat we nog steeds een beetje een eilandje zijn, dat we toch niet echt op waarde worden geschat. En dat we toch nog steeds te laat bij bepaalde dingen worden betrokken.

DP: Heeft dat ook gevolgen gehad voor je programmering? De switch van het filmhuis naar ECI?

IJ en AS: Ja!

DP: Als in meer films? Ook andere films?

AS: Ja. Kijk, als filmhuis zaten we in het Limburgs Film Circuit en dan had je een compromis programma, omdat je met drie of vier filmhuizen een tweemaandelijks programma moest samenstellen. En er gingen bijvoorbeeld films die wij ontzettend graag zouden willen, die werden dan door één filmhuis geskippt en dan werd hij niet geboekt. Dus we kunnen nu gewoon boeken wat wij willen, dat is een enorme luxe voor ons.

DP: Maar dat geldt dan ook voor andere filmhuizen in Limburg?

IJ: Ja, die boeken ook wat ze zelf willen.

AS: Het Film Circuit bestaat alleen nog als een soort overlegstructuur.

DP: En waar overlegt men dan over?

IJ: We zijn een keer geweest, maar het gaat nu eigenlijk - en dat valt buiten onze bevoegdheid - over hoe je als filmhuis en de gemeente samen kunt werken om een cultureel filmprogramma voor bijvoorbeeld jongeren op te zetten. Nu is René [directeur ECI] eigenlijk degene die naar het overleg zou moeten, omdat wij daar niks over te zeggen hebben. David zit er wel bij van Lumière, maar die is zijn eigen baas. Hij heeft er ook veel meer belang bij. En verder zitten er van Heerlen en Sittard alleen bestuursleden. En Venlo zit er ook, Hay Joosten, en Weert. Wat dat betreft hebben wij daar eigenlijk als programmeur niet veel meer te zoeken. Het ligt op een ander niveau.

AS: En ik denk als wij, wij zitten nu vast aan ieder een kwart fte [9 h/week]. Maar je werkt eigenlijk het dubbele en als je dat soort LFC-vergaderingen bijwoont... Dat is altijd 's avonds. Voor ons is het belangrijk om in de gaten te houden naast onze andere banen hoe dat nog te doen is. En zo'n LFC-overleg, omdat het voor ons minder belangrijk is geworden, hebben wij dat ook uit onze... Maar wij hebben ook letterlijk niks te zeggen over de programmering van ECI in de zin van hoe ga je met scholen om?

IJ: Daar zijn hier anderen mee bezig.

AS: Het werd eigenlijk heel erg weggehaald van film. Het gaat er nu eigenlijk om, want daarom zei ik van 'David heeft er wel belang bij,' het gaat om geld, om subsidies.

DP: En dan voel je je in die zin geen filmhuis, maar ook niet echt een cultureel centrum?

IJ: Ik voel me wel een filmhuis, alleen op een eilandje in het cultureel centrum. Ik voel me heel erg filmhuis, maar ik voel nog niet betrokkenheid van anderen bij film.

AS: Als je die inzet ziet wat wij vanaf september naar andere disciplines toe hebben gedaan...

IJ: ... en wat je terugkrijgt van anderen.

AS: Maar dat heeft er ook mee te maken, wij zijn nieuw. De rest is overgezet, het CK [Centrum voor de Kunsten], het theater, Roger [pop] is dan nieuw, maar er werkten toch ook veel mensen van het CK in de Azijnfabriek. Dus de cultuurtjes van toen zijn gewoon overgeplaatst naar een gebouw.

DP: Mensen moeten eraan wennen dat er een nieuw onderdeel is.

IJ: Film is natuurlijk ook makkelijker, omdat het allemaal op korte termijn geboekt wordt. Wij zijn veel flexibeler. En David bijvoorbeeld, die hoeft maar te bellen en die krijgt een film.

AS: De circuits, dat is ook echt zo gebleven. Je hebt een A-circuit, een B-circuit en een C-circuit [*first run, second run en third run*], dat is niet veranderd met de digitalisering. Het is nog steeds zo dat de grote filmhuizen gewoon de eerste...

DP: Groot, in de zin van het aantal zalen?

AS: Ja, het aantal zalen en bezoekers.

DP: En wanneer ben je dan groot?

IJ: Als je meer dan vier zalen hebt. In Limburg is dat Lumière, het LUX in Nijmegen en Plaza Futura in Eindhoven. Dat zijn de drie grote filmhuizen hier in de buurt. En meer is er in deze omgeving niet. Stel dat je maar twee zalen hebt, stel dat wij twee zalen hebben en elke avond hier veertig/vijftig mensen hebben zitten, dan zijn we ook op een gegeven moment groot. Want dan is het voor een distributeur heel interessant om bij ons een film te droppen. Want dan trek je ook honderden bezoekers voor een film, ook al heb je dan maar twee zalen. Dus als dat zo zou zijn, dan denk ik ook dat je een film veel sneller meteen zou krijgen en dan kun je dat risico ook nemen van 'ik wil een première, ik betaal 500 euro extra want ik krijg die zaal toch wel vol.'

## Transcript Andries van Gorkum, Limburg Film Circuit, 14-06-2013

AG: Wat we gedaan hebben dat is een overzicht maken van de verschillende filmhuizen die er toen waren en wat we ermee gingen doen, wat we ermee wilden. Ik was natuurlijk net voorzitter dus ik wilde me echt...

DP: In welk jaar kwam u bij het Limburgs Film Circuit?

AG: Ik kwam er in 1998 bij.

DP: En het is opgericht in...?

AG: Het is eerder opgericht. In 1980. Dat ik erbij kwam dat is het moment waarop ze zochten naar een voorzitter en toen heb ik me daar breed gemaakt een tijdje. En in het begin ging ik ook jaarlijks naar het IDFA. Daar maakte ik dan ook een verslagje van. Maar ze waren eigenlijk niet zo geïnteresseerd in documentaires, want er was eigenlijk maar zo weinig gelegenheid om films te projecteren. Dus zij wilden zich toch houden aan speelfilms. Dit is nog een ander boekje over 25 jaar LFC. Hoe amateuristisch we vaak optraden, ik zie dat nu dat dit boekje 25 jaar LFC, daar staat nergens de datum bij. Dat is heel stom. Hier zie je het bestuur zoals dat toen er was. Daar was links Hay Joosten, hier is Jos Spätgens. Dit is Tejo Merkus, dit is Mark Aessing, wie zat er nog meer bij? Rinus van Dijk. Dit was degene die mij opvolgde in 2005, Marilou de Wit. Dit ben ik, toen was ik net eigenlijk coördinator voor de programmering. Oh, dit is Wilfried Spierenburg.

DP: U heeft ook zelf geprogrammeerd. Hoe gebeurde dat precies?

AG: Ik programmeerde in de laatste vier, vijf jaar eigenlijk. Elke drie maanden hadden we een gezamenlijke vergadering van de programmeurs van de verschillende filmhuizen. Die zat ik dan voor en dan aanvankelijk bracht ik in welke films.

DP: Van de komende drie maanden?

AG: Van de komende drie maanden die verwacht werden en die we konden kiezen. Want dat waren natuurlijk de films van nu, dat was altijd wel het zwakke punt, die films die er nu waren die moesten we voor de volgende drie maanden al gaan programmeren.

DP: Ja, dus je moest drie maanden vooruit plannen. Dus je had geen ruimte om nog iets te veranderen later.

AG: Dat kwam omdat we allemaal... Dit waren dus de boekjes en dan moest het dus gedaan worden op een bepaald tijdstip zodat ze van tevoren nog het programmaboekje konden maken en zo. Dat lag wel allemaal vast ver van tevoren. Dan ging ik met de lijst die gekozen was - want het werd gekozen met meerderheid van stemmen - ik maakte de lijst en iedereen kruiste dan aan wat ze vonden van bepaalde films.

DP: Hoeveel stond er op de lijst?

AG: Dan hadden we een film of 25 tot veertig en daaruit maakten we een keuze van ongeveer twaalf films die we dan gingen draaien, elke veertien dagen een film. Dat was circuit een. En we hadden nog een tweede circuit. Circuit een

draaide vanuit Heerlen en circuit twee draaide vanuit Sittard. Het tweede circuit waren vaak wat speciale films of klassiekers en het eerste waren die vijftien films die we dan rouleerden.

DP: En bij het tweede circuit deed ook iedereen de film draaien?

AG: Iedereen deed mee. Maar dat liep vanuit Sittard, dat liep ertegenin. Het idee was dan dat de films die werden geboekt, kwamen naar Heerlen en in Heerlen draaide hij een dag of vijf. En dan ging hij door naar Sittard en van Sittard ging hij door naar Roermond of andersom, ze gingen door naar Roermond en vandaar naar Sittard. En in Sittard werd hij altijd teruggespoeld in de dozen. Dus dan werd hij ontmanteld zeg maar, in de dozen gedaan en dan werd het naar Foroxity in Sittard gebracht en daar werd hij opgebracht door de filmdienst.

DP: En hoeveel films werden er dan uitgezocht?

AG: Het waren dus vijftien films die we voor die periode van drie maanden selecteerden. Dat was het eerste circuit, en in het tweede circuit waren het er dan meestal een film of acht. Dus totaal draaiden we binnen het circuit per drie maanden zo'n twintig films.

DP: En dan hadden de filmhuizen daarnaast nog zelf de mogelijkheid om te programmeren of dat lag aan het filmhuis?

AG: Dat deden ze niet, behalve een enkele keer Heerlen deed dat wel eens, Sittard soms ook tussendoor. En dan deden ze dat zelf. Meestal gaf ik ze dan wat... Of ze vroegen: 'Hoe doen we het, hoe benaderen we...?' Omdat je bij de distributeurs krijg je op een gegeven moment met bepaalde personen een contact. Dus dan was het ook makkelijker voor het afspreken van welke huur je overeenkwam.

DP: Het is natuurlijk goedkoper voor meerdere tegenlijk.

AG: Dat was het. Het belangrijkste doel van het hele circuit was eigenlijk dat we daarmee geld konden besparen. En een van de belangrijkste dingen die ik heb gedaan dat ik voorzitter was, was eigenlijk dat ik de afhandeling... De afhandeling was heel lastig. De bezoekcijfers moesten verzameld worden en dat deden we nog niet met een systeem van kassa's of zo. Dat ging gewoon uit de sigarendoos zeg maar. Dus die bezoekcijfers waren heel lastig en die moesten worden gerapporteerd aan de distributeur en die ging dan de rekening opmaken. Het afhandelen van die rekening was heel lastig en dat heb ik op een gegeven moment kunnen onderbrengen bij het Huis voor de Kunsten. Ik zei: 'We willen wel meedoen aan het Huis voor de Kunsten, dat was een provinciale organisatie, maar dan moeten jullie onze boekhouding doen.' En toen zeiden ze: 'Ja, dat is geen enkel punt, dat is ene kleine organisatie.' Maar het bleek dus heel veel werk en dat is ze later wel aardig opgebroken. Maar dat heb ik ook opgevangen door ze te helpen en te zeggen van: 'Ok, dan kom ik wel weer elke veertien dagen even checken welke films we geboekt hadden en hoe dat zat met de afhandelingen.'

[...]

AG: Weet je wat we ook deden? Van het filmfestival in Rotterdam, dat had ik je al verteld, daar maakten we een verslag van. Dan gingen dan allemaal vrijwilligers heen en ieder maakte zijn verslag over bepaalde films. En die werden opgenomen en die hadden een eigen lijst van welke het beste waren en zo. En dan stond er de LFC top en dan stond er de top van de Tiscali Publieksprijs zoals de werd gedaan.

AG: Dit waren ook de programmablaadjes, die werden af en toe natuurlijk ook weer eens veranderd. Dit was nog een oud programmabladvan Filmhuis De Spiegel in Heerlen.

DP: Maar hoe is het nu dan met het LFC? Want het is niet opgeheven toch?

AG: Nou, het is zo dat eigenlijk op een bepaald moment hebben ze gezegd van 'we gaan niet meer met films rond.' Want ieder gaat zelfstandig programmeren.

DP: Waarom was dat?

AG: Dat was omdat het digitaliseerde.

DP: Ah, en toen werd het sowieso goedkoper?

AG: Ik weet niet of het goedkoper werd. Ik heb toen nog wel gesuggereerd of we niet met dat circuit zouden aanhouden. Maar toen zeiden ze... Ja, dat lukte ook niet en dat kwam doordat het met de beveiliging en zo had je sleutels en dergelijke, dus toen was beter dat iedereen een eigen apparaat kreeg. En dat was heel snel gegaan, twee jaar geleden, in een seizoen.

DP: Rouleerde het apparaat dan ook?

AG: Nee, nee. De apparaten rouleerden niet. Maar het ging zo dat toen het ging digitaliseren, was elke film die kwam - dat ging toen wel met een schijfje hoor, dat gaat het nu ook - maar het was dan toch zodanig dat als je die film ging draaien dan moest je daar een bepaalde code voor hebben. Die hing samen met het theater waarin de film draaide. Ik weet daar niet veel van, want ik heb daar eigenlijk... Dat was te technisch en het interesseerde me toen ook eigenlijk niet zo zeer meer, omdat op een bepaald moment was het afgesloten dat het fysieke spreiden van de films over de filmhuizen, ja dat was afgelopen. En ze gingen dus zelfstandig met die gedigitaliseerde kopie projecteren en dat werd niet meer gerouleerd. Dat kon niet meer gerouleerd worden, omdat er een code hoorde bij de projectie van het gedigitaliseerde product. Dus toen ging elk voor zich en toen was eigenlijk de noodzaak voor een gezamenlijke afwikkeling, had misschien nog gekund. Men wilde toch... Men was ook eigenlijk eraan toe om zelfstandig het allemaal af te handelen.

DP: En in welk jaar was dat?

AG: Dat was twee jaar terug, in 2011.

DP: Dat is nog pas geleden.

AG: Dat is heel kort geleden.

DP: Ik dacht dat dat in 2008 of zo was. Dat is kort geleden.

AG: Maar ik dacht dit was 2011 of 2010, dat weet ik niet precies meer. En toen zijn we ermee opgehouden. Dat was voor mij... Ik vond het heel jammer, want ik had er veel plezier aan. Maar langzamerhand, ik voelde wel dat het kwam, dus toen heb ik nog iedereen een beetje zelfstandig geholpen zodat ze zelf ook de distributeurs konden vinden, de

contacten en zo. De lijst heb ik hun gestuurd. Toen heb ik ze zelf de lijst laten voorbereiden en ook het boeken laten doen. Dat laatste jaar was dat, ik denk 2010, 2011, toen hebben we dus echt anderhalf jaar daaraan gewerkt. Dus dan deed Heerlen het, dan deed Sittard en dan Roermond.

DP: Ah, dan is iedereen goed voorbereid.

AG: Vroeger was het circuit veel uitgebreider, het was Venlo, Roermond, Sittard, Heerlen en...

DP: Maastricht?

AG: Nou, Maastricht heeft nooit meegedaan, want vanaf het begin dat ik er was - en hoe dat vroeger geweest is dat weet ik eigenlijk niet - maar ze hebben in het circuit nooit meegedaan. Ja, ze stonden toen nog wel erin, omdat ze wel bij het LFC hoorden maar ze deden niet aan het fysieke circuit mee.

DP: Wat was dan voor hun het voordeel?

AG: Nou, ze hadden natuurlijk drie, vier zalen, ook in het begin al. Dus zij hadden veel meer films. Ze hadden drie of vier professionals die daar rondliepen. Dus die lui wilden dat helemaal in dat circuit niet. Zij konden veel meer kwijt, zij rouleerden veel meer films binnen het eigen filmhuis. Die stonden daar helemaal buiten. Maar in het LFC, met name oom Jan Besselink in die tijd, die heeft toch wel veel gedaan. Eigenlijk in mensen het opleiden van projecteurs en hij heeft ook veel praktische ondersteuning gegeven.

DP: Iedereen zat dus bij elkaar en ze konden kiezen van een lijst films...?

AG: Er waren natuurlijk meer dingen dan alleen het boeken en het programmeren en dat afhandelen. Dat was natuurlijk maar een klein gedeelte van het geheel. Want daarna moesten de films ook als ze aankwamen in Heerlen, moesten ze op de spoel gezet worden. Dus ze komen in dozen met aktes en die aktes moesten op de spoelen aan mekaar geplakt. En dat deden ze in Heerlen. In Heerlen hadden ze trouwens een extra man en dat was iemand die... Ja, dat noemden ze toen een speciale regeling hadden ze waarbij mensen in deeltijd konden werken. En dat was Jan, die werkte in Heerlen en die deed dat opspoelen. En als het dan klaar was en ze vijf dagen gedraaid hadden met die film, dan moest hij dus doorgevoerd worden naar Roermond.

DP: Moest hij weer terug in die doos?

AG: Nee, op de spoelen - dan hadden ze twee of drie spoelen waar de film op stond - die gingen achterin de auto en dat ging naar Roermond. Er was een heel systeem van het ronddraaien van die films. Daar maakte ik ook een heel speciaal lijstje voor, dat de verschillende mensen die dat transport deden - die kregen er ook een vergoeding voor van kilometerkosten en zo - dat die dan ook een film meenemen en dan negen spoelen, daar was altijd een heel traject voor.

DP: Dat ze precies wisten wat ze wanneer moesten meenemen.

AG: Wat ook altijd een heel moeilijk punt was, was dat in Heerlen - daar kwamen de films het meeste aan want dat was het eerste circuit, dat draaide op Heerlen - daar kregen ze ook altijd de posters en zo en extra PR-materiaal. Dat lieten ze daar dan liggen in een hok. En dan moest ik ze altijd achter hun broek zitten van 'zorg dat je die posters verdeelt, geef ze aan mij mee of aan degene die daar...'



DP: Maar kreeg je dan ook maar vier posters of zo?

AG: Nou, bij het boeken vroeg ik altijd om een meervoud, toen we nog drie in een circuit hadden, om een meervoud van drie. Dus dat je een aantal posters had, zodat de mensen in de verschillende theaters dat... Ik kreeg vaak wel wat extra's en zo. Maar dat werd tegelijkertijd met het boeken afgesproken.

DP: En u bezocht dan beurzen en festivals. U had de films vaak al gezien of altijd gezien van het lijstje?

AG: Nou, niet allemaal natuurlijk. Maar ik had er een aantal gezien. Ik kon regelmatig op de eerste plaats naar het filmfestival in Rotterdam, je hield de *Filmkrant* bij. Die werden heel zorgvuldig in elk filmhuis verdeeld.

[...]

AG: Dit was een adressenlijst van de medewerkers, wie er voor de projectie was, wie voor de kassa, publiciteit. Dit was van Heerlen, de lijst van Heerlen.

DP: En dat waren allemaal vrijwilligers?

AG: Allemaal vrijwilligers, ja. Dit was een overzicht van de filmvoorstellingen, de recette, de huur, de foyer in Heerlen. Dit was een overzicht van 1998. Dit was helemaal in het begin toen ik er net bij was. Toen kreeg ik van hun een overzicht van dat jaar en de balans. Het aantal toeschouwers, dat waren drieduizend toeschouwers van de twee voorstellingen, gemiddeld aantal toeschouwers per voorstelling. Dat was daar niet slecht. Dit was dan het jaarverslag, dat was in het begin dat ik er net bijkwam. Dit was een van de eerste jaarverslagen die ik zelf gemaakt heb. Ik vond het namelijk interessant, een overzicht van alle films staat hier. Toen nog Sittard, Roermond, Heerlen en Venlo. En daar stonden de films die dat jaar gedraaid hebben. FESTEN kwam toen net uit, LA VITA E BELLA. Daar stond dus een financieel verslag in en dat heb ik aangehouden zolang ik voorzitter was, dus dat is een jaar of acht. En toen ik voorzitter af was, toen is daar de klad in gekomen. Dat vond ik wel jammer, want dat gaf een beetje structuur.

DP: Hadden alle andere programmeurs de films ook gezien? Of hadden ze zich ingelezen?

AG: Ingelezen en gedeeltelijk gezien. Ook toen had je filmbeurzen, niet zo vaak als tegenwoordig hoor, maar toen waren er af en toe wel filmbeurzen die ik in ieder geval altijd wel bezocht. En later ook de anderen. Maar er was heel grote trouw, vooral onder de mensen die de programmering deden, die vonden het ook leuk en die waren er echt heel bij betrokken en geïnteresseerd. Er waren natuurlijk ook anderen die deden kassawerk en foyer en dat soort dingen.

DP: En als jullie gingen programmeren, waar werd er dan op gelet?

AG: O, dat was heel streng hoor. Dat was natuurlijk afwisseling.

DP: Van genre bedoelt u dan?

AG: Van genre, maar afwisseling ook dat je niet een oorlogsfilm had of van een bepaald genre en dat je daarna een zelfde soort film zou doen. Dus dat je een Aziatische film afwisselde met een Europese film, met Frans, Italiaans of wat ook. Dat je een afwisseling van... Daar waakte ik voor eigenlijk. En voor het overige was het eigenlijk een heel

democratisch opgezet geheel. Iedereen bracht zijn films in en het kiezen was eigenlijk heel leuk hoor. En het was vaak ook discussie, dan zei ik: 'Een dergelijke film is zo'n belangrijke film, die moeten we in ons circuit draaien.' En dan zei iemand: 'Ja, maar het loopt bij ons niet, want dat soort type film...' In Sittard hadden ze dan bepaalde ideeën.

DP: Ja, want dat is heel specifiek per plaats.

AG: Ja, vaak wel heel specifiek. Ja, dus dat was wel altijd de discussie. Maar dat was heel leuk, we kwamen er toch altijd uit en er werd altijd achteraf over gezeken. We hadden vijf of zes keer per jaar een bestuursvergadering van het LFC en dan kwam dat altijd aan de orde. De programmering. Want als er dan terugloop was in het aantal bezoekers per voorstelling, dan werd dat altijd op de programmering afgeschreven. Zo van 'ja, jullie hebben altijd van die films en waarom kom je niet met...?' En dan wist de voorzitter of iedereen die dan op zo'n vergadering, die wist dan altijd wel iets te zeggen over dat we het niet goed gedaan hadden.

DP: Maar ja, iedereen was erbij. Is het dan zo dat de een zijn zin krijgt met de ene film en dan krijgt de ander zijn zin met die film.

AG: Omdat wij natuurlijk toch een beperkt aantal films hadden, moesten we uit een hele zee van films kiezen. Er waren er soms wel veertig op zo'n lijst en dan moesten we zeggen: 'Waarom nemen we die en die niet?' Ja, en dan moest je op een gegeven moment tot een keuze komen en zeggen van de meerderheid beslist. En dan moesten sommige films afvallen. En dat was nou eenmaal zo, want je kon maar van die veertig hooguit achttien, negentien films, twaalf in het eerste circuit en acht... Want je had die drie maanden hè. Het waren dus twaalf weken.

DP: Had ieder filmhuis dan ook een bepaalde tijd waarin ze de films draaiden? Had iedereen de film even lang.

AG: Dat kon je zelf verzoeken. We hadden de film veertien dagen en dan kwam hij op donderdag aan in Heerlen. Dan ging Heerlen hem draaien, donderdag, vrijdag, zaterdag, zondag en dan ging hij maandag naar Roermond en Roermond had maar twee dagen om te draaien, want die hadden maar een beperkte mogelijkheid. Ze kregen hem maandag en ze draaiden dinsdag en woensdag. Dat was in Roermond de vaste avonden. Het Roermondse filmhuis draaide dinsdag en woensdag.

DP: Dus de openingstijden van het filmhuis werden aangepast aan wanneer ze de film hadden.

AG: Ja, en daarna ging hij dus van Roermond door - op de woensdag, nee op de donderdag waarschijnlijk - ging hij door naar Sittard. In Sittard draaiden ze dan donderdag, vrijdag, zaterdag. Vaak was het dat de tegengestelde film die draaide vanuit Sittard en die begon in Sittard op donderdag en die draaide een week. Dus die kwam in Sittard op donderdag aan en dan ging hij tegengesteld van Sittard naar Heerlen en in Heerlen draaide hij dan de vrijdag en de zaterdag, of soms alleen de zaterdag. Heerlen had namelijk dat ze op zondagavond niet mochten draaien. Het Glaspaleis, dat kon op zondag niet. En vaak draaiden ze dan nog een keer op maandag en dan zorgde Heerlen dat die film terugkwam. Hoe dat nou precies liep, dat hij eerst naar Roermond ging en dan naar Heerlen...

DP: Het noorden van Limburg, dus Venlo, die hadden een eigen...?

AG: Dat kwam in het begin gingen heel veel films, dat was in de eerste tijd in 1990, '91, '92, toen draaide Venlo ook nog mee. Toen was het een ingewikkelder circuit, want toen had je vier filmhuizen, vier plaatsen. Toen startten ze meestal in Venlo, want Venlo was de plaats waar een man zat, dat was Tejo Merkus, die toen het circuit leidde, en hij

liet de films bij zich aankomen want hij was ook de enige binnen het geheel van filmhuizen die een vaste baan had. Dus hij deed heel veel taken daarnaast. Toen kwamen de films meestal op Venlo aan en dan circuleerde het langs de andere filmhuizen. Maar het was toen ook nog hetzelfde systeem, het was hetzelfde systeem van vier filmhuizen, elk had dan een paar avonden. In die tijd draaide Sittard ook maar twee avonden. Later zijn ze dat gaan opvoeren, het aantal voorstellingen. Dat hing ook samen... Roermond zat altijd een beetje tekort in mensen, hulpkrachten zeg maar. En ze hadden het probleem dat in het weekend konden ze nooit draaien, want ze zaten in een poppodium dus het weekend was altijd ruk met pop en dan was er zo veel herrie, dan kon er absoluut niet een film gedraaid worden. Maar ja, hoe het nieuwe LFC nu loopt, weet ik niet. Maar ze hebben toen wel besloten dat ze toch dingen samen wilden blijven doen. Want ze vonden toch... Er is op een gegeven moment, dat was geloof ik een jaar of vier, vijf terug, toen ging vanuit Lumière iemand met een programma bezig, een festival. Dat was het Festival Europa. En dat Europees festival was een initiatief van Lumière om de andere filmhuizen uit heel Limburg daarbij te betrekken. En dat wilden ze eigenlijk als experiment eens proberen. Dat sloeg niet zo erg aan moet ik zeggen. Het is wel gedaan, Venlo deed toen ook nog mee. Maar Venlo was eigenlijk te ver weg. Het centreerde toch op Zuid-Limburg, met name op Maastricht dus. Maastricht wilde toch... Roermond vonden ze eigenlijk al iets te ver.

DP: Dat is Midden-Limburg.

AG: Dat is Midden-Limburg, dus het was eigenlijk meer geënt op Heerlen, Sittard en Maastricht. Zij wilden het wel Euregionaal doen, dus ze deden het wel met Genk samen en Aken. Dat zal misschien David Deprez ook al gezegd hebben. Dat hebben we toen een paar jaar geprobeerd, maar Venlo deed dat helemaal niet. Dat sloeg helemaal niet aan. Roermond, die hebben dat toen leuk opgepakt, met name dus ook Iris en Anita. Die hebben zich daar echt helemaal achter gezet en die hebben zich dat ook leuk versierd en dat was echt een leuk festivalletje. En Sittard ging ook goed, Heerlen ook. Het belangrijkste punt, het was natuurlijk het zwaartepunt, was natuurlijk in Maastricht. Die hadden het ook opgezet en langer gedaan. Maar toen hebben ze gezegd om het LFC toch voort te zetten, misschien met uitzondering van Venlo en misschien met Weert, Roermond, ja of nee erbij. Weert is er intussen dus ook bijgekomen, maar Weert... Ze hebben wel eens een keer een vergadering meegemaakt maar Weert zit toch los van de rest. Weert heeft ook nooit in een circuit meegedraaid en Weert is pas opgekomen een paar jaar geleden. Het was toch wel een unieke opzet in Weert, want in Weert was een bioscoop de Gotcha, die had al eerder eens gevraagd bij ons of ze niet ook eens wat art films konden gaan draaien. Toen zei ik: 'Nou ja, het is een bioscoop, daar heb ik toch moeite mee.' En op een gegeven moment is het toch zo ver gekomen dat er in Weert een filmhuis opgericht is. En die zijn toen gaan deelnemen - die hebben dus de gelegenheid gekregen in Gotcha - om een avond of twee avonden per week, om de veertien dagen denk ik dat dat was, in een zaal en met de fysieke hulp helemaal van de Gotcha, maar zelf een eigen programmering. En dat loopt eigenlijk heel goed. Dat is ook de reden waarom ik op een gegeven moment ook ophouden ben, toen heb ik eens contact gezocht met iemand die ik kende van DOK6 in Helden, dat is een bioscoopje. Toen heb ik gezegd dat ze hier een filmhuis konden oprichten en daar wilde ik wel bij helpen en ik kende die man. Toen heb ik dat nog geprobeerd tot vorig jaar, maar het bleek dat ze daar al heel intensief bezig waren met specials te draaien. Dat waren eigenlijk art films en dat sloeg heel erg goed aan. Maar om de opzet over te zetten naar een filmhuis en dus ook een eigen filmhuis op te richten, daar bleek geen animo voor dus dat is niks geworden. Maar in Weert is dat een heel groot succes geworden, maar dat kwam ook omdat in Weert bestond niks op dat gebied. Daar was echt alleen bioscoop en toen ze dat zelfstandig als filmhuis gingen inrichten, toen hebben ze een enorm goede bezetting als daar art films draaien. Ik geloof dat ze daar iets van vijftig of zestig procent bezetting hebben.

DP: En wat is dan de eis voor een filmhuis? Wat is eigenlijk volgens u het verschil tussen een bioscoop en een filmhuis?

AG: Kijk, hier staat het, artikel 2. “De stichting heeft ten doel het zonder winstoogmerk mee te werken aan / het vorderen van het vertonen van films die ofwel cinematografisch en/of historisch experimenteel vormend en/of educatief van waarde zijn. De stichting tracht het doel te bereiken door het organiseren van circuits in de provincie Limburg. Verzamelen en het beschikbaar stellen van informatie en documentatie op het terrein van de in artikel 2 genoemde films, het geven van voorlichting, pers en belangstellenden, het organiseren van festivals, onderhouden van contacten met instellingen, enzovoorts.” Nou, dat is het eigenlijk. Wat wilden we nou? We wilden films doen die informatief, educatief en verstrooiend ook zijn natuurlijk, maar van kwaliteit.

DP: Maar heel veel films kun je niet zo makkelijk in een hokje plaatsen. Hoe deden jullie dat dan?

AG: Je krijgt direct al een onderscheid, omdat je dus... Je hebt de grote filmdistributeurs zoals Sony en Fox en Disney, enzovoorts, die het grote geweld uit Hollywood brengen. Nou, dat was al direct niks. Dat waren films waarvan we zeiden: ‘Die draaien al in de bioscopen. Wij willen ons onderscheiden, dus films van auteurs.’ Daar ging het om. En films van kwaliteit in de zin dat het, het hoefde niet commercieel echt heel veel op te brengen, maar het moest kwalitatief hoogstaand zijn.

DP: Maar hoe meet je dat?

AG: Hoe meet je dat? Ja, hoe meet je dat? Het is net als literatuur en chicklit. Hoe meet je dat?

DP: Heeft dat dan te maken met een regisseur die al een naam heeft, een reputatie heeft en bijvoorbeeld al als kwalitatief goed wordt gezien?

AG: Ja, natuurlijk. Dat spreekt heel sterk aan. Dus ik zou maar zeggen, iemand als Tati, elke film die Tati maakt die draaien wij. Antonioni, geldt dat ook. De grote Japanse filmmakers en Koreaanse filmmakers, dat soort films ook. Maar ook films als ze uit Hollywood komen, Jim Jarmusch bijvoorbeeld. Dat waren ook films die wij heel graag draaiden.

DP: Ook films van eigen bodem trouwens?

AG: Ook films van eigen bodem, maar heel weinig. Dat kwam ook omdat in die tijd er weinig films van eigen bodem waren waarvan je zegt: ‘Nou dat is goed, dat is kwalitatief goed.’ Dan was er wel bijvoorbeeld een film van Alex van Warmerdam, dat was dus ook bijna altijd wel goed.

DP: En uit België?

AG: België? Ja, dat zeker. Toen de Dardenne broeders kwamen, al die films waren echt heel heel prima. Maar er werd gekeken naar kwaliteit en niet naar of het commercieel goed zou lopen.

DP: Daar werd überhaupt niet naar gekeken?

AG: Überhaupt niet nee. Want dat heeft geen nut, maar ja naar mate een filmtheater op een gegeven moment ook moest zichzelf bedruipen, toen gingen er ineens andere dingen insluipen. En ik merk dat soms bij de ECI ook, dat is een film die kiezen ze dan liever omdat ze dan verwachten dat er ook wat mensen komen.

DP: Ja, maar dat moet ook.

AG: Ja, het moet.

DP: Je moet bepaalde bezoekersaantallen hebben.

AG: Ja, ja. Het is een van de dingen die ik Tejo Merkus heb kwalijk genomen toen hij net begon met zijn theater in Venlo. 'Tejo, je begint nu een theater wat eerder een bioscoop was in het centrum van Venlo, zorg dat je de loop van de mensen in de bioscoop, dat je die erin houdt. Dus ga in beginsel, zorg dat je ook wat commercieel projecteert. Zorg dat je de films die toch al veel mond-op-mondreclame hebben, dat je die er ook in zet. En later kun je dan de mensen opvoeden door betere films te draaien.'

DP: En had het LFC een eigen budget? En was dat vanuit de provincie?

AG: Wij hadden wel een eigen budget, maar dat was heel laag. Wij kregen, je zult het hierin aantreffen, in het jaarverslag. Subsidie provinciaal, zie je? Vierduizend euro. Dat was de opbrengst.

DP: Was het zo dat alle filmhuizen daar zelf nog een deel aan bijdroegen? Of werd de hele programmering daaruit betaald?

AG: Kijk, je hebt de filmhuur, inkoop. Dat kun je niet helemaal van de subsidie doen. Het was natuurlijk zo, je moest de films huren, dat kostte de huur met een minimum per film van 150 tot 250 euro en dan moest je maar afwachten of dat in de roulatie en de bezoekersopbrengsten of dat in evenwicht was. Als het in evenwicht was, dan was dat voor ons al mooi. Want voor het overige hadden we natuurlijk weinig kosten. Je had alleen maar wat kosten van het onderlinge transport en verder wat kosten van de spoelen en je moest natuurlijk sparen voor een projectieapparaat. Er moest af en toe van alles gebeuren. Maar je had niet zo gek veel kosten, en je had natuurlijk de opbrengst van de foyer en dat soort dingen. Dat waren belangrijke dingen. En je krijgt dus een kleine ondersteuning van de provincie, want vierduizend euro voor het hele LFC was natuurlijk heel weinig. Maar het LFC had natuurlijk zelf ook heel weinig kosten. Wij zorgden eigenlijk dat het circuit overeind bleef, we zorgden dat er ideeën waren over de opleiding van projecteurs. Maar we hadden ook, dat was toch wel een belangrijk punt ook hoor, het verspreiden van de *Filmkrant*, van posters, weet ik het wat. Maar je had dus ook filmcursussen die we deden. En dat was heel interessant. Dat wilden ze nu eigenlijk ook in de ECI gaan opzetten. In Sittard zijn ze daar ooit mee begonnen, want daar zat een man en die had een opleiding daarin, die doet dat nog steeds, Jan Salden was dat, en die deed daar een cursus. Ik heb daar ook verschillende keren aan deelgenomen. En dat was een cursus over de Italiaanse film bijvoorbeeld en over de Japanse film. En dan kreeg je dwarsverbanden en zo, en dat was heel boeiend. Vaak, en nu met digitaal kun je dat helemaal mooi doen. Dat was filmanalyse en dat doen ze nog steeds, zowel in Sittard, Heerlen, als in Maastricht. In Maastricht deden ze het altijd apart, want dan hadden ze een speciale figuur die daar vanuit de universiteit dat deed. Maar Jan deed het vanuit een centrale organisatie in Utrecht of zo, dat dat onderdeel was van het NFC, de Nederlandse Federatie van...? Maar dat doet hij in ieder geval nog steeds. Dit is een van de laatste uit 2009, maar hier staat het in ieder geval in. Hier over de filmquiz, we deden jaarlijks een filmquiz.

DP: Maar het was niet zo dat er bepaalde films op die lijst stonden om te programmeren duurder waren dan andere, en omdat er maar zo veel geld was kon die film niet gedraaid worden. Dat was niet het geval?

AG: Nee, we hebben nooit films niet gedraaid, omdat ze te duur waren of zo. Ja, we hadden wel sommige distributeurs, bijvoorbeeld EYE was vrij duur, want die had een vrij hoge garantiesom, ongeveer 250 euro per film of zo, dat was

eigenlijk vrij hoog. Dat was soms ook bij die Amerikaanse zoals Sony. Dan was het was lastiger, maar ja, wij draaiden toch altijd een aantal voorstellingen. EYE deed het - toen nog het Filmmuseum - die deden het altijd met het aantal voorstellingen. Dus de eerste voorstelling, daar hoefde je maar veertig eigen risico te betalen en als het dan zes of zeven voorstellingen waren, dan liep het op tot 250 per voorstelling. Dus dat was vrij duur. Maar er waren toch ook in die vergaderingen van het LFC, die waren zes keer per jaar of zo, dan werden toch de scherpe kantjes in de organisatie van het circuit behandeld. Maar daarnaast toch ook algemene dingen, die financiën bijvoorbeeld, daar werd regelmatig over gedebatteerd. Maar ook hoe we de afwikkeling daarvan deden. Je had natuurlijk ook dwarsverbanden, er was een festival in Heerlen, dan hadden ze dus dingen met architectuur soms. En er waren dan speciale films die ze wilden draaien en Heerlen had dus ook altijd een wat ruimer budget. Zodoende ging dat ook.

DP: Was er dan ook ruimte voor extra dingen, zoals het uitnodigen van een regisseur die iets komt vertellen bij een film. Hadden ze dat ook?

AG: Dat gebeurde eigenlijk alleen maar als er een festival was.

DP: En hoe vaak was dat dan ongeveer?

AG: Dat was niet zo vaak. Maar het gebeurde wel eens.

DP: Of zelf een debat organiseren met de bezoekers? Iemand die een debat leidt onder de bezoekers over de film, zoiets?

AG: Dat was zelden, want daar was eigenlijk te weinig gelegenheid voor. Daar waren geen mensen voor. Het enige eigenlijk wat we daarin deden, dat was die filmcursussen. Dat hebben ze in Roermond nooit gedaan, waarom niet? Omdat in Roermond een beperkt aantal vrijwilligers waren. Er waren te weinig mensen en te weinig avonden. Ze hadden maar twee avonden om te draaien.

DP: Maar voor cursussen moet je ook iemand hebben die dat kan, toch?

AG: Ja, dat was Jan Salden en zijn maat. Hij had nog iemand die erbij was, ik weet niet meer hoe hij heet. Maar die deed dat voor meerdere filmhuizen. Hij was journalist, bij *De Limburger* heeft hij een tijdje de films besproken, tot op een gegeven moment ze gingen bezuinigen daarop. Toen ging het niet langer en toen is hij daar weggegaan. Dat deed hij een tijdje bij L1 ook, heeft hij films besproken. Maar hij deed dat op scholen ook geloof ik, middelbare scholen. Jan Salden deed daar ook wel dat soort cursussen.

DP: Zag u nou ook dat er een verschil was tussen de filmhuizen onderling? Niet alleen qua programmering, maar ook qua imago en plek binnen een stad?

AG: Nou, Roermond is altijd een heel - merkwaardig genoeg, terwijl ze toch maar weinig voorstellingen per week deden, de minste van allemaal - maar ze hadden altijd een vrij goede bezetting per voorstelling. Dat was ongeveer dertig, veertig mensen per voorstelling. Daar ging pas de klad in komen toen Foroxity kwam. En op basis van Foroxity ging Royal toen filmhuisfilms draaien. En zij hebben dus lang in dat filmhuis gezeten. Dat filmhuis zat in dat poppodium en dat zat ook een beetje in een duistere sfeer. Ze hadden niet een eigen foyer.

DP: Maar je zou zeggen als men daar zo lang heen gaat, dat ze daar ook blijven gaan als dat al zo veel jaar zo is.

AG: Dat ze er nu opnieuw naartoe komen?

DP: Ik bedoel, als Foroxity komt, dan heb je wel je publiek al opgebouwd.

AG: Ja, maar het punt was, vlakbij het filmhuis zat Royal en die ging filmhuisfilms draaien. Die ging art films draaien, alleen maar art films. Dus geen bioscoopfilms meer, want die zeiden: 'We kunnen niet tegen de Foroxity op.' En die zaten twee straten verder, dicht in het centrum. En een veel betere bioscoop. En je kon er altijd heen. En ze hadden eerder de films dan het filmhuis. Toen hadden ze geen kans meer. Toen ging het echt mis. Ik heb toen aangedrongen bij Filmhuis Roermond om een overeenkomst te maken met de Royal. Maar dat lag op verschillende punten moeilijk. De Royal waren eigenlijk twee zonen van een oude baas. Die oude baas liep er dan wel uit en die twee zonen die wilden die Royal blijven draaien. En ze hadden natuurlijk weinig kosten, want dat pand was helemaal eigendom. Was gewoon van de familie. Die lui wilden daarmee doorgaan en Filmhuis Roermond heeft toen nog wel iets van onderhandelingen geopend met hun of ze niet samen een filmhuis konden maken. En dat was natuurlijk voor de hand liggend. Dat hadden ze moeten doen. Het was zo'n mooie plek en het had gewoon gemoeten. Want wat ze nu gedaan hebben, ja die ECI. Het is natuurlijk een fantastische plek, ik vind ECI werkelijk top. Maar het is veel te ambitieus, het is een veel te klein verzorgingsgebied. Het is een verzorgingsgebied van Roermond en omgeving, zeg maar honderdduizend inwoners. Dat is te weinig voor een dergelijk grootschalig project. En ze zitten te veel buiten het centrum van Roermond. En dan is er nog, en dat heeft Filmhuis Roermond aan zichzelf te wijten, ze hebben niet in de aanloop hard genoeg daaraan getrokken. Want er was een groot gat, de gemeente wist niks van film. Jan Besselink die aangetrokken was om het filmhuis te ondersteunen, is gaandeweg... Ja, die viel in zo'n groot gat, dus die is gaandeweg de gemeente gaan ondersteunen om dat filmhuis daar ter plekke te creëren. Vooral ook omdat Jos Spätgens als filmhuisdirecteur, nou ja hij was voorzitter van het Filmhuis Roermond, hij liet het afweten. Die zei steeds maar: 'Het is te groot en te ver. Dat wordt niks voor ons. Ons eigen clubje gaat helemaal...' Begrijp je? Die sprong er niet in. En als Filmhuis Roermond daar zijn stempel op had kunnen zetten, hadden ze op een andere manier zich in dat geheel een plaats kunnen verwerven. Nu zijn ze onderdeel van een groot geheel, waar eigenlijk zij niet een eigen ontwikkeling in kunnen doormaken. Misschien dat dat wel lukt, maar dan moeten ze hard werken. En ik weet niet of het lukt.

DP: Je wordt in zekere mate beperkt doordat je in zo'n groot geheel zit, maar je krijgt ook nieuwe kansen.

AG: Je krijgt ook nieuwe kansen, maar die moet je wel pakken. Ik wil me er verder helemaal niet in mengen, want ik heb het filmhuis en wat het allemaal geweest is, dat is afgesloten. Dat wil ik ook verder niet, want ja, naarmate je er langer in zit dan word je op een gegeven moment een blok aan het been. Dat geldt niet voor Sittard, niet zozeer voor Heerlen. Dat geldt met name voor Roermond, daar zit ik te dichtbij. Dus daar moet ik afstand van houden. Maar er zijn een paar dingen, dat zou je goed kunnen inbrengen. Filmhuizen hebben zich ontwikkeld in heel Limburg bij de gratie van het enthousiasme van vrijwilligers. Zo is het gegaan in Heerlen, en Heerlen heeft op een moment een slag kunnen maken omdat er op een bepaald moment was er dat Glaspaleis, dat gingen ze daar ontwikkelen. Er was een enthousiaste wethouder van cultuur in die tijd. Die wilde zich daar ook achter zetten. En er was een hele goede voorzitter van het toen bestaande filmhuis Heerlen, De Spiegel. Dat was Marga. En Marga, samen met die wethouder, die heeft toen de voorbereiding getroffen om dat filmhuis een plek te geven in dat Glaspaleis. En toen zijn ze dus eigenlijk, waardoor ze ook genoeg middelen hadden om daar een directeur aan te stellen, dat is toch van de grond gekomen. En dat heeft daar een hele goede plek gekregen. En iets dergelijks had in Roermond ook kunnen plaatsvinden. Het is op dit moment zo dat in Sittard gaat dat beter. Daar hebben ze een goede organisatie, een goed bestuur en ook een behoorlijke kern van vrijwilligers. En daar zijn ze nu bezig, dat heet de Dobbelsteen, ze gaan daar een soortgelijk cultuurproject opzetten in het centrum. Dat ligt al heel goed in het centrum van Sittard, vlakbij waar Het Domein is. Zij krijgen daar een plek in en

het museum Het Domein, en er gaat ook nog iets in van een school of zo, en dat willen ze van de grond tillen. Dan zitten ze gelijk al als filmhuis als gelijkwaardige partner met anderen goed in het aanlooptraject erin. En ze hebben een samenwerking gekozen met Lumière, zodat de directeur van Lumière - niet David Deprez maar die andere - Nico, die hebben ze aangetrokken als hun consulent zeg maar bijv de opzet van dat project. En dat gaat waarschijnlijk een goede slag maken denk ik. Want het ziet er goed uit.

DP: En is dat van invloed op de programmering die verschillen tussen die filmhuizen, die verschillen in de ontwikkeling?

AG: Voor een filmhuis om te kunnen functioneren binnen een gemeenschap is het belangrijk dat je je positioneert, dat is echt belangrijk. Dus dat je kiest een publiek, je moet zorgen dat je een publiek om je heen creëert. En als je dat hebt en dat uitbouwt... Het is ook belangrijk voor de ECI dat zij aansluiting zoeken bij de scholen. Zij moeten aansluiting zoeken bij de middelbare scholen. Er zijn grote scholen in de omgeving, in Roermond, dan denk ik aan Ursula in Horn, enzovoorts. Wat je zou moeten doen, is zorgen dat je je daar positioneert. Want je publiek moet je trekken. Er was ooit een filmhuis in Hilversum, vijftien jaar geleden of zo, hadden ze op een gegeven moment het idee dat ze zeiden van: 'We maken regelmatig ons boekje en het boekje wordt in 40.000 oplagen in het centrum van heel de omgeving bezorgd.' Die lui hadden zich op een gegeven moment een publiek gecreëerd, dat is niet te geloven. Dat is een heel klein filmhuisje en dat zat altijd stikvol. Dat rumoerde: 'Wat speelt er in het filmhuis?' Dat speelde, dat leefde binnen de gemeenschap. Zo moet je met een filmhuis werken.

DP: Mijn scriptie gaat over de criteria die programmeurs gebruiken om hun programmeren samen te stellen. Ik ben geïnteresseerd in de verschillen die u eventueel heeft gezien tussen de filmhuizen, tussen hun programmeringen. Of hun programmering anders is met de verschillende ontwikkelingen die zij hebben doorstaan. Dat zijn allemaal heel anders ontwikkelde filmplekken. Is dat in de programmering te zien.

AG: Nou nee. Eigenlijk, juist omdat je in een circuit werkt en elkaar dus ook beïnvloedde daardoor kreeg je ook een geheel. Maar nu je het zegt, was er wel altijd iets wat me opviel. Bijvoorbeeld dat Sittard, dat waren altijd vrouwen, die waren - en dat zijn ze nog - altijd heel sterk op emancipatie van de vrouw in hun keuzes van films. Als het ging om een vrouwenfilm, zoals nu ook weer was er een film THÉRÈSE DESQUEYROUX, echt een film zoals dat beroemde boek van... Dat soort films, daar zijn ze in Sittard enorm op. Heerlen daarentegen die hebben daar ook echt veel invloed. Op een gegeven moment hadden ze daar een speciaal festivalletje, jaarlijks hebben ze dat daar, over de Mountains, dus over bergbeklimmen. Dat noemen ze ook het Mountain Festival of zo. En wat ze daar doen, maar dat is omdat daar ook een belangrijke club is van architectuur, daar doen ze arthouse films speciaal op architectuur. En verder, bijvoorbeeld wat Venlo altijd had, dat was echt de tik van Tejo Merkus, die had altijd Aziatische films. Heel veel Aziatische film, Japanse films, Chinees ook. Daar was hij gewoon helemaal weg van en dat kreeg je in de programmering kwam dat dan terug.

DP: Dus je ziet dat smaak een heel belangrijke rol speelt?

AG: De persoonlijke smaak is natuurlijk belangrijk. Maar als je daaroverheen kan stappen, en dat is natuurlijk wel belangrijk als je programmeur bent, dan moet je over je persoonlijk smaak heen stappen, want je moet zeggen: 'Ik dien mijn theater en mijn publiek.' En dan moet je wel ook regelmatig peilen naar je publiek: 'Wat vonden jullie nou de afgelopen tijd de mooiste films?' En probeer die films opnieuw. En probeer goed, en dat kun je tegenwoordig met de nieuwe media dat peilen, waar zijn mensen geïnteresseerd in en willen mensen ook bepaalde films opnieuw terugzien. Want dan kun je ook klassiekers. Ik heb altijd geprobeerd om ook klassiekers in de programmering...



DP: Met klassiekers bedoelt u...?

AG: Ik bedoel klassieke films uit de hele bibliotheek van films.

DP: Dus Orson Welles bijvoorbeeld?

AG: Orson Welles zeker. Hitchcock. Maar ook oude films van Antonioni, van Bergman. Films van auteurs die zich hebben gemanifesteerd in het verleden. Van heel vroeg tot nu toe. De Russische film, daar is heel veel over de afgelopen... Bijvoorbeeld op het filmfestival van Rotterdam was een heel belangrijke Russische filmer die daar als speciaal... Ze hadden een retrospectief van die film. Dat kun je natuurlijk ook in je theater hanteren. Kijk naar iemand als Eisenstein en de grote Japanse filmers, maar ook India. En de Russische films van Tarkovsky. De Spiegel in Heerlen die is genoemd naar een bekende film van Tarkovsky. Het was later natuurlijk heel leuk dat De Spiegel in het Glaspaleis kwam. Dat is natuurlijk fantastisch. Maar Tarkovsky is een heel belangrijke filmer met films als HET OFFER. Dus ik vond vaak dat men te veel, maar dat was natuurlijk ook omdat je maar een beperkt aantal films kon draaien in de filmhuizen, maar dat te veel de waan van de dag werd gevolgd. Dus dat ze de films die nu zijn te veel willen draaien. Maar er zijn zo veel meer films. Dus probeer ook eens... Bijvoorbeeld een film als ELENA, wat pas geleden draaide. Daar kwam geen hond op, maar het was zo'n geweldige film.

DP: Is dat ook de taak van een filmhuis? Om ook de films te draaien waarvan je zeker weet dat daar niemand op af komt?

AG: Omdat het een belangwekkende film is. Zo'n ELENA was een schitterende film. En dan komen maar een of twee mensen en dan denk je: 'Dat moet ik maar niet meer programmeren,' maar dat moet je misschien ook niet doen op dat moment. Want als je een ECI aan het vormgeven bent, dan moet je andere criteria toepassen dan wat jij zelf als mooie films zou willen brengen. Dat kun je je pas veroorloven op het moment dat zo'n film publiek heeft. Je moet eerst publiek creëren, je moet zorgen dat er mensen in je zaal komen. En dan pas kun je gaan vormen. Het is natuurlijk wel zo dat filmhuizen dat filmhuizen vormend en educatief bezig moeten zijn. Maar dat is eigenlijk een luxe die je je pas later kunt veroorloven als je eenmaal je positionering hebt vormgegeven. Dus je moet naar de school. Zorg dat je die jongelui je filmhuis in krijgt. Zorg dat er projecten komen, wat je vroeger had.

DP: In Roermond doen we dat al veel. We hebben nu bijvoorbeeld Kult-Route en Klassefilm. Nu Klassefilm met de basisscholen en straks Klassefilm met de middelbare scholen.

AG: En zorg dat je speciale groepen je filmhuis in krijgt, zoals bijvoorbeeld de ouderen. Ouderen, je moet zorgen dat er bussen zijn en weet ik wat, dat die mensen komen. Die ouderen moet je het filmhuis in... En dan zit je natuurlijk met een probleem dat je dus - alhoewel het een deelprobleem is hoor - het probleem dat je niet in het centrum zit. Je zit niet dicht bij het station. Maar aan de andere kant, heel veel mensen zijn gemotoriseerd, kunnen op de fiets en weet ik wat. Dus ze kunnen best. Zorg dat je je profileert. Zorg dat je aandacht trekt, dat hier je theater is en dat je dat theater dat je daar moet zijn. Maar dat vind ik ook dat ECI, ECI moet zich meer... Bijvoorbeeld wat ECI nu nog steeds niet gedaan heeft, er is in Roermond toch ook wel een historie op gebied van jazz. Zij moeten die jazz die ECI in hebben. Dat is heel belangrijk. Maar goed, dat zijn weer andere dingen.

DP: Maar is dat dan ook voor film zo? Zijn er bepaalde goede filmmakers uit de regio?

AG: Nou, er zijn natuurlijk filmmakers in Limburg, plenty. Met name uit Venlo zijn er een aantal.

DP: DE MEYSBERG was toen heel goed en liep toen ook heel goed. DE MEYSBERG.

AG: Er zijn bepaalde Limburgse filmers en ook acteurs zoals, hoe heet hij... Ik heb ze niet paraat. Maar zoals destijds DE BENDE VAN VENLO, dat zijn allemaal dus ook films die... En soms zijn er ook lokale films die je echt moet proberen te krijgen en te draaien. Wij hebben toen als filmhuizen ook wel contact gehad met de LOVA. En de LOVA dat is de Limburgse Organisatie Van Amateurfilmers. En die hebben ook een aparte afdeling in het Limburgs Museum in Venlo.

DP: Maar is zo'n amateurfilm dan niet kwalitatief te weinig voor een filmhuis? Of moet je dan kijken naar een kwalitatief goede amateurfilm? Is dat een andere categorie?

AG: Ja. Er zijn absoluut goede films wat dat betreft.

DP: Ik heb nog één vraag. Ik vroeg me af, ziet u nou ene verschil tussen typisch Nederlandse en typisch Belgische films? Zijn die herkenbaar?

AG: Nee, dat zou ik niet kunnen zeggen. Ik moet je wel zeggen dat Nederlandse film bij mij niet zo veel aandacht... Belgische films wel, gewoon omdat die kwalitatief zijn die...

DP: ... beter ontwikkeld? Ze zijn verder dan Nederland?

AG: Ik vind van wel, gek genoeg. Maar dat komt dat... ik weet niet of het theater daar wat meer een plek heeft.

DP: En als je dat dan zet tegenover Nanouk Leopold?

AG: Nanouk Leopold vind ik wel goed hoor. Ik vind ook dat ze zich goed ontwikkeld heeft.

DP: Want er zijn wel heel goede Nederlandse filmmakers natuurlijk.

AG: Ik vind Nanouk Leopold echt een van de betere.

DP: Bij Nederlandse film denkt men vaak aan Paul Verhoeven.

AG: Ja, Paul Verhoeven vind ik dus verschrikkelijk. Ik vind dat geen interessante filmer. Maar Alex van Warmerdam wel, maar dat komt dat ik Alex van Warmerdam ken van zo klein, zal ik maar zeggen. Dus Alex van Warmerdam is voor mij een held, omdat ik vroeger zijn theatervoorstellingen gezien heb. Dat was destijds toen ik in Amsterdam woonde, toen speelde hij die voorstellingen. En dat is... Maar ik vind hem als filmer schiet hij toch wat tekort. Alhoewel hij... Ik vind een van zijn betere films, dat is natuurlijk toch... Ja, dat zijn vaak onderdelen hè, die zijn zo goed uitgezocht. Als ik dan eens zie die slager daar in dat dorpje, weet je wel. Ik weet even niet hoe de naam van de film is.

DP: Niet de nieuwe toch?

AG: Nee, niet de nieuwe. Die heb ik niet gezien trouwens nog. Die is ook nog niet uitgebracht hier. Maar OBER bijvoorbeeld, ja dat vond ik toch wel... Ja. Ik vind Alex van Warmerdam ook een van de betere. Nanouk Leopold, Alex van Warmerdam, dan zeg ik ja. Dat zijn filmers waar ik wel iets in zie.

DP: Maar is hun handdruk te herkennen? Hun persoonlijke handdruk?

AG: Ja, absoluut.

DP: Kun je ook zien dat dat Nederlanders zijn aan hun films? Of is dat helemaal niet zo?

AG: Dat weet ik niet.

DP: Is het wel zo dat u bijvoorbeeld zag dat films uit België, liepen die goed bij filmhuizen? Of waren die dan bij de een goed en bij de ander minder goed? Wat liep er goed bij het een en minder goed bij het ander?

AG: Die liepen toch wel goed, maar niet speciaal. Nederlandse films die waren er nooit eigenlijk specifiek bij.

DP: Maar waren er films uit bepaalde landen die sowieso goed liepen in Sittard, maar die liepen dan minder goed op een andere plek?

AG: Dat kan ik niet zeggen, nee. Afgezien van wat ik zo even al zei hè. In Sittard en in Heerlen dat ze toch vaak... ja, in Heerlen hadden ze ook wel specifieke films, maar dat was ook de invloed van bijvoorbeeld een man als Immanuel, die altijd een beetje extreme films wilde.

DP: Dat waren mijn vragen. Nu heb ik een goed beeld van het LFC. Ja, we hebben het met veel... Ik heb het met veel plezier gedaan, laat ik het zo zeggen. En nog. Ik kijk nog de films na, ik ga nog naar de filmbeurzen. Ik ga ook naar het filmfestival. En volgende keer, dan denk ik dat ik ook wat langer ga. Ik heb al eens een keer een speciale pas daar gekregen en dan kun je voor rond de zestig euro daar alle films zien, weet je wel. Dan hoeft ik niet al die theaters af, want dan moet je zo ver lopen. Dan moet je dan naar hier, dan naar daar. En dan kun je echt in een theater zitten, in een theaterzaal. En dan krijg je dus alle films aangeboden. Ja moet alleen dan wel vroeg zijn, want de laatste drie dagen dan draait er niks meer. Maar dan kun je toch veel films daar zien en dat vind ik leuk.

**Transcript David Deprez, Lumière Cinema, Maastricht, 03-05-2013**

DP: Hoeveel filmzalen hebben jullie precies? Want dat weet ik niet. Zes?

DD: We hebben zes zalen sinds 2004.

DP: En daarvoor?

DD: Drie. [Aanwijzend] Dit is het oude gedeelte. Vroeger, waar nu het kantoor zit, hadden we vroeger een zaal van vijftig. Daar zat, nog steeds, een zaal van zeventig en boven op het zoldertje een zaal van 38.

DP: En die heb je nog?

DD: Die hebben we nog. Die zaal is opgeofferd voor kantoor. Dit is doorgebroken en daar in de andere kapel zeg maar, daar zijn vier zalen ingebouwd. Nu hebben we er zes.

DP: En die zijn groter?

DD: Nee, er zitten er twee in van 28, een van zeventig en een van negentig. Dus dat varieert heel erg.

DP: En je gebruikt ze allemaal?

DD: We gebruiken ze allemaal elke dag, minimaal twee keer per dag.

DP: Ja, ik zag dat jullie een vol programma hadden, vergeleken met ECI. We hebben maar twee zalen natuurlijk dus dat scheelt. Sinds welk jaar bestaat Lumière?

DD: '84.

DP: En het is een zelfstandig filmhuis toch?

DD: We zijn een zelfstandig filmhuis.

DP: Krijgen jullie daar subsidie voor?

DD: Wij krijgen subsidie van de gemeente. Dat zit ongeveer rond de 130.000 euro per jaar. De helft daarvan gaat weer terug naar diezelfde gemeente voor de huur. Wij zijn in die constructie een van de grote filmtheaters van Nederland.

DP: En is het dan zo dat... Zijn er ook nog andere inkomstenbronnen?

DD: We hebben een omzet van een miljoen. En dat verdienen we... Dat is voor 85 procent, verdienen we dat eigenlijk dus zelf met kaartverkoop en baromzet. En we hebben wel voor losse projecten wel wat projectsubsidie, maar dat zijn niet de grote bedragen. En als je voldoende doeken hebt en je vertoont voldoende Europese films, dan krijg je ook nog subsidie van de Europese Unie. En de organisatie die dat doet is Europa Cinemas.

DP: Ah ja.

DD: Daar zou Roermond overigens ook voor in aanmerking komen, denk ik. Dat is de moeite waard om uit te zoeken.

DP: En ben je tevreden met het budget? Had je meer gewild? Kun je alles doen met dit budget wat je zou willen?

DD: Jij bedoelt budget qua programmering?

DP: Of qua dingen erbuiten natuurlijk. Dat heeft ook met film te maken.

DD: Kijk, je kunt het zo zien. Eigenlijk heb je voor reguliere programmering in de filmwereld geen budget, want je betaalt al achteraf een percentage. Ons budget is afgesproken op maximaal 42 procent. Snap je? Dus dat is geen budget. Ik moet er gewoon voor zorgen dat de film hier onder 142 procent blijft. Dat lukt ook makkelijk trouwens. Komen er heel veel bezoekers, dan is dat budget vanzelf hoger want je betaalt achteraf. En daarnaast hebben wij wel een budget voor specials. Directe kosten is dat ongeveer 15.000 euro per jaar, maar ik heb geen directeur boven me aan wie ik moet vragen of ik budget krijg, snap je? Dat bepaal ik zelf. Dus natuurlijk ben ik daar niet tevreden mee.

DP: Je bepaalt ook je hele programmering zelf?

DD: Natuurlijk, jazeker.

DP: Er is niemand die zegt van: 'We moeten hiermee rekening houden,' of...?

DD: Nee, we werken strikt autonoom.

DP: Of: 'Dit is het imago van Lumière, daar moeten we aan voldoen?'

DD: Ja, maar dat bepalen we ook zelf. Zo is het.

DP: Wat is voor jou een filmhuis?

DD: Dat is een interessante vraag. Maar eerst nog even over het budget. We hebben een subsidie van de gemeente die in vergelijking met andere grote filmtheaters in Nederland niet heel erg groot is. Dat uit zich vooral in, en daar hebben we echt te weinig budget, in personeelsbezetting. Dus we zijn een filmtheater met meer dan 100.000 bezoekers en we doen het met... Hoeveel fte hebben wij Nico, 10?

Nico: Ehm, twaalf.

DD: Twaalf fte, waarvan hoeveel horeca?

Nico: Vijf.

DD: ... waarvan vijf horeca.

Nico: Nou nee. Vijf mensen.

DD: Dan zeg, drie of vier fte. En daar tellen we nog eens honderd vrijwilligers bovenop. En voor ons is het echt, hoewel wij een miljoen omzet hebben, dus we hebben ook gewoon heel veel kosten. Dus we hoeven geen winst te maken, willen we ook niet. We zijn een stichting. Maar om nieuwe activiteiten te ontplooiën is het wel te krap. Maar goed, voor ons wordt de situatie over twee jaar totaal anders, omdat we dan op een nieuwe locatie zitten.

DP: O, waar gaan jullie naartoe?

DD: Wij gaan naar het Bassin.

DP: Dus dan zijn al die zalen weer weg.

DD: Ja, dan zijn al die zalen weg. Als je even rechts staat en hier om het hoekje kijkt, hier om het hoekje. Op deze muur. Dat is onze nieuwe locatie over twee jaar.

DP: Wauw, mooi bij het water.

DD: Precies.

DP: En dan meer zalen?

DD: Zes zalen. De zalen worden iets groter. We krijgen een grote zaal van 160, we krijgen een beter uitgebouwde horeca, een volwaardig restaurant, terras op het zuiden, alles erop en eraan. Dus dan zitten we ook in een andere situatie.

DP: Beter locatie ook denk je?

DD: Eh... Nou, het is zelfs wel iets meer uit de loop dan nu, maar het is wel een wijk in de stad die zich enorm gaat ontwikkelen de komende jaren. En wij willen echt die horeca, die zal losgekoppeld worden van de stichting Filmtheater Lumière. En die zal echt ook uit zichzelf, ook op eigen kracht moeten gaan trekken. Gewoon een beetje een place to be worden. Dat heeft niks te maken met de essentie van een filmhuis, dan kom ik terug bij jouw vraag van net. Kijk, de functie van een filmhuis kun je op verschillende manieren verwoorden en dat is vaak toch afhankelijk van de stad en de context waarin je werkt. Als je een filmhuis hebt in Roermond, heb je een totaal andere functie dan als je een filmhuis hebt in Maastricht. Waarom? Omdat de stad heel anders is, omdat de vraag van de overheid heel anders is.

DP: Je hebt geen studenten in Roermond.

DD: Omdat de vraag van het publiek heel anders is en het heeft ook gewoon een andere positie. Dus een heel saai antwoord op de vraag is, wij zijn, als je kijkt naar wat wij doen, zijn wij in de praktijk een doorgeefluik van het arthouse aanbod. Dat is natuurlijk niet genoeg, want dat is een veel te enge definitie. Maar in de praktijk zijn we dat voor heel veel mensen, voor het grootste gedeelte van ons publiek zijn we dat. Maar we zijn ook een ontmoetingsplek voor gelijkgezinden. Kijk, de missie van onze stichting is het stimuleren van het filmklimaat. Sterker nog, het stimuleren van het culturele klimaat door middel van vertoning van cinematografisch waardevolle films. In wezen is de functie van een filmhuis sinds de oprichting in de jaren '70 niet zo heel erg veranderd. In wezen gaat het er altijd om dat je een correctie

doet op wat de markt doet, een correctie op het Amerikaanse aanbod van Hollywood films, alternatief voor de mainstream, enzovoort. Maar het is natuurlijk veel complexer dan dat. We leven in tijden waarin dat onderscheid idee aan het vervagen is. Dat zie je aan alle kanten.

DP: Dat ze je ook aan de films. Heel veel films zitten op het randje.

DD: Het interessante daaraan is dat het twee kanten uitgaat. Dat commerciële vertoners nu ook films vertonen die je vroeger eerder bij een filmhuis zou verwachten. Ook dat is trouwens, wisselt per stad ook nog eens. Je hebt bijvoorbeeld in Heerlen een heel andere situatie dan in Maastricht. Waar de commerciële vertoner héél veel arthouse vertoont en de Pathé in Maastricht is daar enigszins voorzichtig mee. Dus het is een lastige discussie waar je niet een twee drie uitkomt. Het is ook heel actueel. Ik vind wel goed dat het een discussie is, want je moet je af en toe de vraag stellen van ‘waar doen we het eigenlijk voor?’ Maar je moet het ook historisch bekijken. De filmhuizen zijn gigantisch gegroeid. Het feit dat er in Roermond nieuwe filmzalen zijn gebouwd, komt voort uit het feit dat men inzag dat er vraag naar was, dat er in Nederland langzaam maar zeker een soort nieuwe traditie was ontstaan op filmgebied. Een heel publiek dat zichzelf heeft gevormd eigenlijk en zichzelf beschouwt als filmhuispubliek.

DP: Je merkt wel in Roermond dat dat nog goed moet groeien. Het publiek is er, maar het moet echt nog groeien.

DD: Dat is een investering van jaren.

DP: En iedere week zijn er weer mensen binnen die er nog nooit zijn geweest. Dus dat is alleen maar goed.

DD: Ja. Je kunt het alleen op verschillende manieren doen. Voor ons is ontmoeting heel belangrijk. Ik zeg altijd: ‘De core business van ons is niet het vertonen van films maar het gesprek wat daarna plaatsvindt.’ En dat raakt voor mij aan de kern van de taak van een filmhuis. Het is zéker niet alleen maar het vertonen van films, maar bezoekers en film liefhebbers op de een of andere manier stimuleren om bewuster naar film te kijken.

DP: En met elkaar te discussiëren daarover.

DD: Dat helpt daarbij. Eigenlijk gaat het mij om de kwaliteit van het gesprek. Dus niet, ik bedoel, iedereen praat hier na over de film die ze hebben gezien, daarom dat dit café zo belangrijk is.

DP: Of niet, en dan was het een slechte film waarschijnlijk.

DD: Ja, dat kan ook. Het is alleen denk ik onze taak om, dat is ook een educatieve taak, om mensen iets mee te geven dat ze, het vocabulaire eigenlijk om over film te praten met mekaar. Dat vind ik heel belangrijk. Maar ik denk wel dat de oude methode om dat te doen, die zijn misschien wel wat versleten. De aloude filmanalyse cursussen enzo... Ik denk dat we op zoek moeten naar iets nieuws.

DP: En wat is dan een nieuwe methode volgens jou?

DD: Vind ik lastig. We proberen daar ook mee te experimenteren. Ik denk dat je heel erg op maat moet werken.

DP: Kun je beginnen met meer educatie op scholen bijvoorbeeld?

DD: Ja, ik denk dat het tijd is dat we ons meer richten op basisscholen en net iets minder op voortgezet onderwijs. Dat grenst ook aan mediaeducatie, wat weer een hele andere tak van sport is. Maar het lijkt mij dat als je het op lange termijn bekijkt, zul je dat moeten doen. Maar dat hebben de filmhuizen zelf niet alleen in de hand natuurlijk, daar moet het onderwijs ook aan meewerken. Kijk, wat voor jou interessant is om even op te zoeken, is dat er laatst een manifest is geschreven door de vijftien grote filmtheaters, waarin eigenlijk heel precies staat wat nou eigenlijk de functie of het belang is van filmhuizen. Wij hebben dat ondertekend dus dat vertegenwoordigt ook wel een beetje onze visie. En daarin wordt gesproken over, dat is eigenlijk een nieuwe term, over relevante film. En dat is een hele goede term, want zoals ik zei, een programma is op de ene plek relevant en op de andere niet. Als je in een heel klein provinciestadje een filmhuis bent, dan is het bijna vanzelfsprekend dat je die films uit het grijze gebied tussen mainstream en alternatief, dat je dat vertoont. Want anders kun je geen draagvlak opbouwen. Voor ons bijvoorbeeld komt daar iets heel anders bij, dat is dat wij studenten uit een aantal studierichtingen, maar ook filmmakers, met name beginnende filmmakers, ook een dwarsdoorsnede willen laten zien van cinema uit andere culturen, van films waar ze niet zo vertrouwd mee zijn. Maar wij kunnen daar gewoon verder in gaan. Snap je? Als wij hier BERBERIAN SOUND STUDIO vertonen, als je dat in een kleine provinciestad doet dan probeer je jouw publiek van INTOUCHABLES te verleiden om van INTOUCHABLES naar BERBERIAN SOUND STUDIO te gaan en dan zullen zij dat beoordelen als zijnde 'eine sjoene film of geine sjoene film.' Daar komt het eigenlijk op neer. Terwijl in net iets grotere steden, waar je een aantal opleidingen hebt, bijvoorbeeld een academie voor beeldende kunst, kun je heel bewust zo'n film neerzetten. Kun je ook mensen uitnodigen, een spreker organiseren.

DP: En dan weet je dat ze komen.

DD: En dan weet je dat ze komen en al komen ze één keer, dan heb je het eigenlijk al prima gedaan met die film. Dan hoef je die ook niet meer regulier te draaien bij wijze van spreken. En zo probeer ik het eigenlijk, ik probeer eigenlijk voor films die heel bijzonder zijn echt maatwerk te verrichten.

DP: Zoals BERBERIAN SOUND STUDIO.

DD: Zoals BERBERIAN SOUND STUDIO, maar wij hebben bij KID bijvoorbeeld van Fien Troch, hebben we een masterclass georganiseerd met de sound designer van die film. Gisteren hadden we een lezing over de filosofie van HANNAH ARENDT, aanstaande zondag hebben we een marathon van Oorlog en Vrede in het kader van de Rusland tentoonstelling. Vorige week hadden we een uitverkochte voorstelling van de film INSIDE JOB over de manier waarop een hotemetoot uit de banksector belangrijke posities hebben in de Amerikaanse overheid. Dan zitten hier allemaal studenten die European Studies of Bestuurskunde studeren. En ik had nog een voorbeeld van afgelopen week. O ja, vorige vrijdag hadden we Nanouk Leopold hier die werd geïnterviewd na een voorstelling van BOVEN IS HET STIL, die bij jullie in première was bij jullie opening. Ja, dat zijn eigenlijk, voor mij zijn die activiteiten de essentie van wat een filmhuis zou moeten doen. En dat we straks ook THE GREAT GATSBY gaan draaien in de zomer, in *second run*, ja daar ben ik heel eerlijk in, dat is om geld te verdienen. Dat hebben we nodig om al die andere activiteiten te doen.

DP: Ja, dat moet je toch.

DD: Nee, maar er zijn best wel wat filmhuizen die langzaam maar zeker opschuiven naar een soort, ik noem dat bioscoopje spelen, het louter doorgeefluik zijn van dat soort reguliere films. En dat vind ik niet juist. Dan haal je het onderscheid weg. En voor zover er een overlap is met commerciële vertoners, zeg ik altijd: 'De toets zit hem in, wat doe je met die film?' Dus soms dan draait de film zowel hier als in Pathé maar dan... We zetten hetzelfde product in, maar eigenlijk doen we er totaal iets anders mee. Dat is voor mij altijd de toets. Maar ik merk dat jonge programmeurs, een



goed voorbeeld is de programmeur van De Fabriek in Zaandam, zo begin dertig, en die organiseert bijna elke dag van dit soort...

DP: Zie je daar een groot verschil in?

DD: Ja, wat leuk is, is dat... De filmhuizen in Nederland zijn allemaal voor een heel groot gedeelte opgericht in de midden jaren '70 en die pioniers die zitten er bijna allemaal nog, maar die zijn langzaam maar zeker afscheid aan het nemen. Er is nu een situatie ontstaan waar bij een aantal theaters een nieuwe directeur is gekomen die niet uit de filmwereld komt, dus niet een van de pioniers maar elders vandaan. En die een programmeur onder zich heeft en op andere plekken heb je nog een aantal van de pioniers rondlopen die zelf nog steeds programmeren. Ik zie een onderscheid tussen dat soort plekken en plekken waar nieuwe pioniers de kans krijgen. En daar zit een heel ander soort enthousiasme in. Ik vind bijvoorbeeld de constructie van ECI rampzalig, omdat je eigenlijk niet de mogelijkheid hebt om een filmplek neer te zetten. Waar het gaat om film, van zodra je binnenkomt tot wanneer je weggaat. Waar je niet de mogelijkheid hebt om met een extra budgetje die hele ruimte in beslag te nemen zeg maar, zodat er een soort...

DP: We hebben ook geen eigen boekje. Dat mag niet.

DD: Bijvoorbeeld. Je hebt eigenlijk niet de mogelijkheid om een film community op te bouwen.

DP: Maar ja, het is of Filmhuis Roermond weg en dit of het is niks.

DD: Ik weet er alles van dus ik vind het prima. Maar waar we het nu over hebben is, hoe programmeer je? En op basis waarvan, op welke grond? En dan denk ik dat een filmhuis zoals Zaandam een ultiem voorbeeld is van een filmhuis met twee zalen. Moet je maar eens kijken wat zij bij moment realiseren. Hoorn is ook zo'n voorbeeld. Dat zijn eigenlijk twee voorbeeld van... Dat zijn nou eens filmhuizen met twee zalen, dus eigenlijk van jullie kaliber, die de weg wijzen. En dat is durven grote publieksfilms neerzetten om een beetje geld te verdienen, maar daarnaast heel veel interessante activiteiten doen die echt meerwaarde bieden. Die ook echt over film gaan, dus niet een theekransje organiseren en QUARTET draaien. Doe wij ook hè! Je moet meerdere soorten publiek aan je binden, maar dat is het eigenlijk! Dat is eigenlijk de kern wat mij betreft.

DP: En waar komt die nieuwe generatie programmeurs vandaan? Komen die van een filmopleiding, komen die van een HKU?

DD: Voor zover ik kan zien, zijn er wel een aantal van de jonge garde die wel Film- en Theater, Film- en Televisiewetenschap heeft gedaan.

DP: Universitair dan.

DD: Ja.

DP: Dus wat ik doe?

DD: Ja, ik bedoel ook een beetje de Cineville generatie. Cineville is bekend om zijn pas, maar is veel meer dan dat. Cineville is opgericht vanuit een frustratie dat jonge programmeurs van Kriterion in Amsterdam, die merkten dat hun eigen vrienden een totaal verkeerd beeld hadden van arthouse film.

DP: Ja, dat merk ik ook.

DD: Dat had te maken vonden zij met de manier waarop er over die film werd gecommuniceerd door die babyboom generatie. Dus hebben ze gezegd: 'Wij gaan iets in het leven roepen, waarmee we op een hele andere manier communiceren over arthouse film, op een hele andere manier het publiek aan ons gaan binden.' En daar is een pas uit voortgekomen waarmee je onbeperkt naar de film kunt, maar dat was niet het vertrekpunt. Het vertrekpunt was 'hoe kunnen we een jonger publiek dat een verkeerd beeld heeft van arthouse film, terug aan filmhuizen binden?' Voor Amsterdam is het een godsgeschenk geweest. En ik denk dat toch best veel mensen die in Amsterdam hebben gestudeerd wel ervaring hebben opgedaan bij Kriterion, dat is niet zo gek natuurlijk. Ja kijk, in 't Hoogt in Utrecht is sinds een paar jaar ook de oude pionier weg. Zij hebben ook verhuisplannen. Dus ik ben heel enthousiast over een mogelijke nieuwe generatie programmeurs, maar ze moeten wel de kans krijgen. Ze moeten ook...

DP: Maar dat is moeilijk hè, in deze tijd?

DD: Ja, zeker, dat is zo. Maar je moet je ook denk ik voor ogen houden, hoe zijn zij begonnen? Zij hebben het ook allemaal zelf opgebouwd. En kijk, het gaat altijd zo met pioniers, als ze veertig jaar iets hebben opgebouwd dan gaan ze natuurlijk op zoek naar mensen die voor continuïteit kunnen zorgen.

DP: Dat is dan ook je kindje natuurlijk.

DD: Dat is dan ook je kindje. Maar een wezenlijke vraag is, wij weten nu nog niet of wat wij nu aan het doen zijn, of dat een achterhoedegevecht is. Wie zegt dat dit over twintig jaar nog steeds een geëigende manier is om... snap je? En de nieuwe generatie zal daarop antwoord moeten geven. En het zou best kunnen zijn dat de nieuwe generatie langzaam maar zeker besluit, onbewust - dat gaat altijd onbewust, dat er iets nieuws moet gebeuren op het gebied van visuele cultuur. Misschien stampen ze wel iets uit de grond wat niets met filmhuizen te maken heeft, dat zich op een totaal ander level afspeelt. Dat kan. Ik sluit het niet uit. Waarom zouden wij over vijftien jaar nog steeds naar een nieuwe Almodóvar gaan? Die man is toch helemaal uitverteld?

DP: Misschien ja, dat kan. Je weet het niet. Ik bedoel, misschien is de techniek ook al weer zo anders.

DD: Precies, dat is zo.

DP: Dat je een heel andere manier van kijken hebt.

DD: Maar ik probeer je ook een beetje uit te dagen, van ja, je hoeft niet te braaf te zijn.

DP: Verandering moet. Je moet op een gegeven moment met je tijd mee. Maar wat ik me afvroeg, heb je ook in België geprogrammeerd?

DD: Nee, dat lijkt me heel maf. Ik ben natuurlijk honderd procent Belg, hoewel ik al sinds '96 hier woon, maar goed.

DP: België is wel meer je thuisland dan Nederland?

DD: Ja, zeker. Omdat ik mij daar meer op richt in media, wat ik lees, wat ik volg. Waarschijnlijk ook omdat mijn vrouw ook Belgisch is, maar ik ben wel een grensgeval. Snap je? Ik voel mij ook wel thuis in Nederland hoor. Nee, ik heb nooit in België geprogrammeerd en ik denk dat ik... België is wel een lastige. En het gaat helemaal niet goed met arthouse in België.

DP: Zie je verschillen tussen programmeren hier en hoe zij dat doen?

DD: O, Nederland heeft een veel grotere rijkdom. Dat is niet te vergelijken. België heeft dat hele filmhuis circuit niet.

DP: Waar ligt dat dan aan denk je?

DD: Je hoeft maar op *IMDb* te kijken en alle titels in te tikken die in Nederland uitkomen. Moet je eens kijken hoeveel van die films alleen in Nederland worden uitgebracht. En heel vaak staat België daar niet tussen. Terwijl Nederlanders het idee hebben dat in België veel meer een filmcultuur heerst. Deels is dat wel zo, alleen het is heel erg geconcentreerd in Brussel. Maar in Nederland is het ook geconcentreerd in Amsterdam. Er is gewoon in Nederland geen steun voor alternatieve filmvertoning, tenzij culturele centra. Kijk, het lichtende voorbeeld is bijvoorbeeld Cinema ZED in Leuven. Die hebben twee internationale festivals uit de grond gestampt, die hebben een hele distributietak. Ze zijn heel trouw aan hun missie. Tegelijkertijd zie je wel dat de arthousebioscoop waar zelfs mijn ouders nog naar de film zijn geweest, die zijn ook maar gestopt.

DP: Kom je uit Leuven?

DD: Nee, maar ik heb er wel lang gewoond. Mijn familie woont er. Dus programmeren in België, wat houdt het in? Ik ben niet zo blij met de programmering van onze collega's in Brugge en Gent en Antwerpen. Ik vind het maar slappe hap, omdat ze totaal geen traditie hebben om er veel meer mee te doen. Dus zij vertonen gewoon, zij vertonen gewoon arthouse films, klaar.

DP: Ze doen niks verder erbij?

DD: Niks, noppes. En Cinema ZED in Leuven doet dat en Zebracinema hier in Limburg probeert het ook af en toe. Wie dat wel heel goed doet, dat zijn de mensen van Mooov. Dat is echt een hernieuwd elan, een hernieuwd enthousiasme voor wereldcinema. Ze slagen er heel goed in dat neer te zetten. Je hebt een aantal individuen die dat doet en dan je het wel zo'n beetje gehad.

DP: Maar België heeft wel heel veel films van eigen bodem die de moeite waard zijn.

DD: Aha, dat is zo. België heeft veel meer filmcultuur als het gaat om het maken van film. Daar komt ook mijn stokpaardje.

DP: Doen ze daar dan alsnog weinig mee in een filmhuis in België?

DD: Die nieuwste film van Fien Troch, die draaide twee weken in tien zalen en had 1500 bezoekers.

DP: Waar?

DD: In Vlaanderen.

DP: In totaal?

DD: Ja, in totaal. Twee weken, tien zalen.

DP: Wat draaien zij dan in plaats daarvan, in plaats van hun eigen films?

DD: Ze draaien ze wel, alleen... Als je focust op Vlaanderen, want Belgische cinema bestaat eigenlijk niet. Als je focust op Vlaanderen, dan merk je dat er eigenlijk elk jaar een aantal films worden gemaakt die internationaal opvallen. En in Nederland stellen ze zich dan de vraag van 'hoe doen ze dat toch?' Dat staat enigszins los van de hele vertoningssituatie, omdat de organisatie die daarvoor verantwoordelijk is van het VAF, Vlaams Audiovisueel Fonds, voert een heel goed beleid daarop, realiseren de films en op de een of andere manier... Ik heb de indruk dat zij vooral inzetten op die internationale carrière van die films, want een Michaël Roskam en een Felix van Groeningen die komen er wel. Als je er een laag onder gaat zitten, bij Fien Troch en Patrice Toye bijvoorbeeld, heel interessante maakster, die films doen drie keer niks in België, maar dan echt drie keer niks. Terwijl die films wel bijdragen aan de uitstreling van Belgische cinema.

DP: Maar wat doet het dan wel goed in België?

DD: Wat het goed doet in België? De Vlaamse mainstream films doen het heel goed. Zo'n film als RUNDKOP, dat ging wel door het dak, maar had nog steeds maar de helft van het aantal bezoekers als de film De zaak Alzheimer. Maar dat zie je in elk land hè, dat zie je in Nederland ook. Van die plaatselijke sterren als Erik van Looy, als die Jan Verheyen van DOSSIER K. Als die een film maken, dan stort de hele media zich daarop. En dat zijn zeg maar de ALLES IS LIEFDE-s van België. Zijn dat slechte films? Nee, dat zijn geen slechte films. LOFT bijvoorbeeld, man die ging door het dak. Daar zijn meer dan een miljoen mensen naartoe geweest. Volgens mij de best bezochte Vlaamse film ooit. Met andere woorden, het succes van de Belgische film, als je dat bekijkt vanuit vertoners, moet je dat eigenlijk relativeren. Kijk, Kinopolis speelt dat spelletje mee hè. Kinopolis is een soort Vlaamse Pathé met nog meer marktaandeel dan Pathé. Kinopolis is ook zelf distributeur. Kijk een film die hier arthouse film is, DE HELAASHEID DER DINGEN, dat was gewoon een film die werd in België zelfs gedistribueerd door Kinopolis. Zodra het de grens overgaat, zijn het arthouse films. Die hier 50.000 bezoekers heeft gehaald, wat heel goed is hoor. Maar het klopt wel dat, en dat vind ik interessant als je het het over programmeren van films, dan is België heel interessant omdat het wel vind ik een heel Europese manier van filmmaken is. Maar je merkt dat Nederland daarmee worstelt.

DP: En op welke manier?

DD: Op de manier van... Kijk, in Nederland is er een traditie die voorschrijft dat heel veel films worden bedacht door producenten. En die zetten een scenarist aan het werk, die geven een boek aan een scenarist van 'ga daar eens wat mee stoeien.' En daarna zoeken ze een regisseur erbij. Het Vlaams Audiovisueel Fonds zet heel bewust in op makers die hun eigen idee gerealiseerd willen zien en op een of andere manier komen die films daardoor authentieker over. Moet je eens kijken hoeveel Nederlandse films boekverfilmingen zijn. Dat is gewoon werkelijk niet te geloven. Dus probleem nummer een in Nederland is, originele scenario's. Niet origineel in de zin van baanbrekend, maar zo noemen ze dat hè, scenario's die niet gebaseerd zijn op iets anders. Twee, dat wordt ook erkend, is kwaliteit van de scenarioschrijvers zelf. Drie, is de grote bemoeienis van producenten op het scenario.

DP: Misschien zijn opleidingen in België gewoon beter.

DD: Dat weet ik niet, maar wat ik wel weet is dat er heel veel verschillende opleidingen zijn in België, terwijl er in Nederland maar één mag zijn. Er mag maar een filmopleiding zijn in Nederland. Er is afgesproken dat er geen concurrentie mag zijn voor de Nederlandse Filmacademie. Er zijn natuurlijk zat academies voor beeldende kunst die een opleiding video hebben, zoals in Breda en het Sint-Joost levert goede filmmakers af, maar dat is geen filmacademie. De Filmacademie vind ik levert hele goede professionele makers af die niet hebben geleerd om te vertrekken bij een origineel idee. Filmhuisprogrammeurs gaan op zoek naar urgente films, films die iets aansnijden, wat belangrijk is, wat actueel is. Als je ziet wat Willem-Alexander en Máxima voor hun kiezen krijgen als ze langs EYE fietsen, toch ene FLODDER en ALLES IS LIEFDE. Ik kan er niks aan doen. Terwijl als je dat in België zou doen dan zou er ook een jongetje op een fiets langsfietsen, maar dat zou dan een jongetje zijn uit een film van de gebroeders Dardenne bijvoorbeeld. Maar het gaat er niet om dat het een beter is dan het ander, waar het om gaat is dat het interessant is om te zien hoe Nederland ten opzichte van Nederland wat mij betreft minder een Europese manier van film maken heeft. Nederland wil op de een of andere manier altijd toch een soort namaakproduct zijn, van GOOISCHE VROUWEN tot...

DP: Niet de kleinere filmmakers.

DD: De kleinere filmmakers die worden nu wel behoorlijk gesteund, steeds meer, door het Nederlands Filmfonds, zoals Nanouk Leopold, zoals Eugenie Jansen, zoals noem ze allemaal maar op. Maar echt potten breken doen ze ook niet hè.

DP: En hoe zit dat dan met, als je programmeert. Heb je een bepaalde voorkeur voor Belgische films eerder dan Nederlandse?

DD: Nou ja, ik vind het wel onze plicht om een onderscheid te maken tussen eigen smaak en datgene wat je publiek wil zien. Het is altijd een evenwichtsoefening. Ik probeer een onderscheid te maken, en dat is heel moeilijk, tussen mijn eigen smaak en een meer objectieve kijk.

DP: Maar objectief is het nooit.

DD: Nee, maar wat ik bedoel is... Ik zal een film als... Je kunt wel een onderscheid maken tussen... Kijk, een film als QUARTET, ook als die goed gemaakt zou zijn dan zou ik hem nog steeds verschrikkelijk vinden want het is mijn smaak niet. Dat heeft mijn voorkeur niet. Om op basis daarvan te zeggen: 'Ik programmeer geen films zoals QUARTET,' dat gaat mij te ver, want ik probeer objectief tussen aanhalingstekens te kijken of QUARTET binnen zijn genre goed gemaakt is of niet. Snap je? Dat is het verschil.

DP: Hoe beoordeel je dat dan? Waar kijk je naar?

DD: Dat is niet een lijstje dat ik afwerk. Dat is gewoon als je driehonderd films per jaar ziet, dan op een gegeven moment leer je wel kijken.

DP: Er is niet iets specifiek waar je op let?

DD: Nou, je weegt dingen af hè. Ik bedoel, je komt er heel vaak achter dat een scenario van een film aan alle kanten rammelt, maar dat het fantastisch gespeeld is. Of het kan ook zijn dat je het gevoel hebt dat er een regisseur aan het werk is die een meesterwerk had kunnen maken, maar die casting is zo verschrikkelijk mislukt, dat gaat nooit meer wat

worden. Dus je zet gewoon alles op een rij. Maar het begint wel bij 'het licht gaat uit, de projector start en het moet je pakken of niet.' Maar je moet wel proberen te blijven kijken als een leek. Die verwondering moet wel aanwezig blijven. Als je vanaf minuut één gaat zitten analyseren, dan...

DP: Waar gaat je voorkeur wel naar uit?

DD: Als het gaat om smaak?

DP: Ja.

DD: Ik hou van heel rauwe, uitgebeende films die op een of andere manier iets wezenlijks proberen te zeggen over de mens. En dat zie ik terug in films als die van Ulrich Seidl. Dat zie ik ook terug in films als die van de gebroeders Dardenne, maar dat zie ik ook terug in - komt weer een Belg - in films van Joachim Lafosse, À PERDRE LA RAISON. Of Guy Maddin. Als het gaat om Europese film, dan hou ik heel erg van hele pure, uitbeende films. Maar ik hou misschien nóg meer van filmmakers die het experiment durven opzoeken op een hele zelfbewuste manier. En daar bedoel ik mee, je hebt filmmakers die gaan gewoon vrolijk experimenteren, maar je hebt er ook die dat heel doordacht doen maar ook met humor.

DP: Zoals Ulrich Seidl?

DD: Ja, maar ook iemand zoals Miguel Gomes. Een totaal volslagen onbekende regisseur, maar... Op 13 juni komt zijn nieuwe film uit die heet TABU. Je kunt wel TABU gaan draaien voor een regulier filmhuispubliek, maar wat moet dat met zo'n film? Maar ik vind hem fantastisch. Die film daagt mij echt uit, die prikkelt mij. En het is niet alleen maar maf. Want Miguel Gomes is echt een intellectueel, die weet echt wel wat hij doet, alleen dat is zeker niet voor iedereen weggelegd. Dus ik hou van dat soort figuren, van wat meer extravagante... Maar goed, ik ben verzot op Amerikaanse onafhankelijke film. Je kunt mij altijd blij maken met een goede Coen brothers of een Altman of een Jarmusch of wat dan ook. En ik hou ook heel erg van een aantal Aziatische makers. Dus ik heb niet één smaak, zeker niet.

DP: En het maakt daarbij dus niet uit voor jou uit welk land een filmmaker komt?

DD: Nee, wat voor mij belangrijk is, is - dat is mijn allerbelangrijkste criterium - is geloofwaardigheid. En die geloofwaardigheid zit hem voor mij in authenticiteit van personages.

DP: Afkomstig van het script met name of...?

DD: Alles komt daar samen.

DP: Alles dus.

DD: Maar de geloofwaardigheid zit hem voor mij in de echtheid... Ik ben vooral geïnteresseerd, persoonlijk hè, in personages waarvan ik het gevoel kan hebben dat het mensen van vlees en bloed zijn. Dat is voor mij het ultieme criterium voor wat ik persoonlijk van een film vind. Als je daar echt in slaagt en je slaagt er ook echt in om mij te raken, dan kom je een heel eind. Maar dat zie je in heel veel filmtradities terug, niet alleen in de West-Europese.

DP: Maar het is niet zo dat je het idee hebt dat bijvoorbeeld uit Korea heel veel goede filmmakers komen en uit een ander land bijvoorbeeld niet?

DD: Nou, het is tegenwoordig mode als er drie films uit een bepaald land komen, om dan over new wave te spreken. Je hebt bijvoorbeeld nu een Filippijnse new wave, omdat er toevallig twee Filippijnse filmregisseurs zijn geselecteerd voor Cannes. Nee, daar doe ik niet echt aan mee.

DP: Ja, of dat je merkt bijvoorbeeld dat films uit een bepaald land sneller aanslaan bij het publiek, bijvoorbeeld Franse film?

DD: Dat is wat anders. Ja, zeker.

DP: Is dat zo?

DD: Dat is zo. Dat heeft gewoon te maken met een brede voorliefde voor. Eerlijk, ik denk dat negentig procent van onze bezoekers naar Franse, Amerikaanse, Britse en Duitse films gaan en voor de rest helemaal nergens naartoe.

DP: Dus als je een Iraanse zet, dan weet je van tevoren dat er minder mensen...

DD: Ja, dat je iets moet verzinnen. En dan is het een overwinning als er twintig mensen zitten. Ja, maar zo werkt het. Je moet voor elke film heel realistisch bepalen wat je daaruit wilt halen. Dat is wel het prettige als je meerdere zalen hebt die heel erg verschillen qua grootte. Als ik een film in een zaal zet van 28, dan is het vanzelf duidelijk dat de ambitie niet al te hoog is. Maar als er twintig mensen zitten, is het bijna uitverkocht. Zo werkt het wel.

DP: Maar het is heel anders om met tien mensen in een zaal van 120 plekken te zitten dan in een zaal van 28 plekken.

DD: Dat is zo.

DP: Als je films boekt, kijk je ze allemaal voordat je ze boekt of doe je soms dingen op de gok, dat je weet dat het een goede naam is?

DD: Het lukt me niet meer om ze allemaal te zien. Het is te veel. Dat is ook idioot, als je distributeurs zou geloven in wat zij allemaal willen dan moet je elke week vijf nieuwe films starten. Dat gaat niet, want daar snapt het publiek ook niks meer van. Dus we moeten wel degelijk selecteren, alleen helaas om te selecteren moet je eigenlijk wel alles zien maar dat lukt niet altijd. Het is heel simpel, een nieuwe Ozon die draaien wij gewoon. En ik wil hem wel zien en meestal kan ik hem wel zien in Cannes of Berlijn of zo, maar af en toe lukt dat een keertje niet. Dan is het ook niet zo erg, want die film draaien we toch wel. Alleen je kunt niet zo goed inschatten dan wat hij gaat doen of wat je denkt dat hij gaat doen. Maar ik hoef het niet alleen te doen, ik heb een collega, de redacteur van onze website, die gaat mee naar alle festivals dus dat is heel fijn.

DP: Alle festivals? Dat zijn er heel wat.

DD: Nou, de festival die wij bedoeken.

DP: Welke zijn dat dan?

DD: In wezen is dat Gent, Berlijn, Cannes en Rotterdam en daar komt misschien Toronto bij. En het is wel heel goed om dat met twee te kunnen doen om een soort sparring partner te hebben.

DP: Ook als je samen dezelfde film ziet, er kan iets heel anders uitkomen.

DD: Zeker.

DP: Weet je toevallig of distributie, is daar veel verschil in in Vlaanderen en Nederland?

DD: Je hebt in veel meer onafhankelijk arthouse distributeurs, veel meer.

DP: Maar veel namen zijn wel hetzelfde, Lumière bijvoorbeeld.

DD: Ja, maar dat is natuurlijk ook een trend van de laatste vijftien jaar. Kijk, als je een film koopt, kun je meteen de rechten kopen voor de hele Benelux. Heel vaak gebeurt dat. Dat wil zeggen dat je hem dus in beide landen, Luxemburg even overslaan, kunt uitbrengen. Dus heeft A-Film een kantoor in België geopend en Lumière eentje in Nederland, Cinéart eentje in Nederland. Benelux [Film Distributors] zat vroeger ook in België maar dat is niet meer, maar ze zoeken vaak wel partners. Zo van: 'Dan doen wij het Nederlandse deel en doen jullie het Belgische deel.' Er is wel verschil. Er is namelijk veel meer ruimte in Nederland voor arthouse film qua doeken dan in België, dus heb je gewoon veel meer aanbieders.

DP: En de prijs van zo'n film is gewoon hetzelfde? Een garantiesom, een percentage?

DD: In België ligt het doorgaans hoger.

DP: Voor dezelfde film van dezelfde distributeur?

DD: Ja. Elk land heeft zijn traditie daarin. Bijvoorbeeld in Frankrijk heft de overheid 25 of vijftig eurocent op elk kaartje, wat ten goede komt aan de filmproductie, dat gaat naar het filmfonds. Dat willen ze in Nederland ook trouwens. Dus elk land heeft zo zijn traditie, ook in entreprijzen. In België liggen ze veel lager.

DP: Dat is wel bizar. Je moet meer betalen voor een film en dan...

DD: Ja, [...] heeft er last van dat heel veel mensen naar Lanaken gaan.

DP: Maar houdt jou dat tegen? Een hogere garantiesom om een film te boeken?

DD: Nee, maar in Nederland is die lager hè?

DP: Ja ja, maar stel nou je wilt eigenlijk vier films van Contact Film, houdt je dat tegen? Dat je zegt: 'Dan pak ik er toch liever twee?'

DD: Nee, ik denk daar niet eens over na. Maar voor ons tellen die garantiebedragen eigenlijk niet, omdat we meestal eroverheen zitten met de omzet en dan gaat het percentage in werking treden. Ik vind het logisch dat je bij een hele



kleine distributeur de eerste weken vijftig procent betaalt, zoals bij Contact Film en Cinemien. Ik vind het net zo logisch dat we bij een commerciële distributeur vanaf dag één veertig procent betalen, maar aan het einde ook nog. Maar ik hoef niet zo na te denken over garantiebedragen.

DP: De meeste films, hoe lang heb je die ongeveer?

DD: Premiërefilms, daar ga ik uit van altijd minimaal zes weken, tenzij hij echt flopt. Dan gaat hij er na twee, drie of vier weken uit, maar dat komt zelden voor. Zes weken ongeveer. En soms ja, INTOUCHABLES heeft een jaar gedraaid. Maar een *second run* film een of twee weken.

DP: Je had nu bijvoorbeeld de film DE MEYSBERG uit Limburg, uit specifiek een regio. En de maker komt daar zelf ook vandaan. Stel nou, een filmmaker maakt zo'n soort film over een regio waar hij niet vandaan komt of over een heel ander land, hoe zou je daarnaar kijken? Zou je dat interessant vinden?

DD: Ja, alleen dat is een andere context dus ik kijk daar wel op een andere manier naar. Bijvoorbeeld een regio die elders is bedoel je? Het moet gewoon interessant genoeg zijn.

DP: Bijvoorbeeld een historische film over Nederland gemaakt door een Vlaamse regisseur.

DD: Ja, alleen het verschil is, dat is natuurlijk zo, de kwaliteit van de film gaat dan nog meer wegen. Dan moet hij wel heel erg goed zijn, terwijl DE MEYSBERG mag fouten hebben of mag officieel een niet-professionele film zijn, maar dat telt dan minder.

DP: Waarom dan?

DD: Dat heeft te maken met het publiek waar je dat voor doet. Het publiek wat naar DE MEYSBERG gaat is het publiek wat ook naar lezingen gaat van LGOG [Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Gezelschap]. Ze kunnen ook een boek lezen. Maar ten eerste die mensen zijn allemaal zeventig plus dus die gaan zich nooit meer de moeite nemen op een andere manier, een kritische manier, naar film te kijken. Maar voor hun is dat een heel waardevolle avond geweest. Op het moment dat je zo'n film van een Vlaming of Nederlander vertoont, dan gaat iets anders spelen, want dat is voor een ander publiek.

DP: Weet ik niet, misschien als die filmmaker inzet op dat publiek.

DD: Dat kan, maar je weet ook dat zij pas zullen komen als zij horen dat die film zodanig interessant is, want die herkomst zal toch een rol spelen in motivatie om te komen. Zo werkt dat nu eenmaal, zeker in Limburg.

DP: En houdt jou dat dan tegen?

DD: Dat houdt mij niet tegen, maar ik ben dan wel kritischer en strenger. En dat is niet omdat ik dat niet wil, maar dat komt omdat ik elke dag zo'n film aangeboden krijg. Ik krijg elke dag in mijn mailbox een vraag van een of andere MEYSBERG-film. Dat heeft alles te maken met het feit dat... Er worden zo ongelofelijk veel documentaires gemaakt in Nederland. Dat is echt niet normaal. En distributeurs kopen ze lang niet allemaal aan dus benaderen ze theaters rechtstreeks. Dus helaas is een deel van mijn dagtaak mensen beantwoorden dat ik helaas geen interesse heb, überhaupt niet want ik heb toch geen plek. En dat is jammer, want soms mis je misschien wel eens een pareltje. Ik wacht nu nog

op een screener van een Maastrichtse, die heeft een film gemaakt over de Mont Ventoux. Op 15 juli rijdt de Tour de France de Mont Ventoux op dus ik overweeg die op 14 juli te vertonen, maar ik wil hem wel eerst zien. Mijn interesse is gewekt, omdat ik denk dat ik met die film een avond iets kan in het teken van. Als zij een even goede film zou gemaakt hebben over een onderwerp waar ik geen context voor zou hebben, dan zou ik er helemaal niks mee doen. Dan zou ik er niet eens naar kijken.

DP: En dat heeft dan te maken met die ene datum dat er iets is? En die zou je dan ook eenmalig draaien?

DD: Ja. Ja. Ik ben daar ook wel pragmatisch is. Het kan best zijn dat ik films negeer die veel beter zijn.

DP: Ja, je kunt niet alles kijken. Als je het allemaal zou kunnen kijken dan zou je dat veel eerder merken misschien.

DD: Onmogelijk.

DP: Denk je dat de specifieke stempel van een filmmaken, zijn eigen handdruk zeg maar op een film, denk je dat die te maken heeft met het land waar hij vandaan komt?

DD: Ja, denk ik wel.

DP: Kun je een voorbeeld noemen?

DD: Hangt ervan af wat je met land bedoelt. Om maar even bij België te blijven, Fien Troch heeft een totaal andere jeugd gehad dan Joachim Lafosse. Totaal ander milieu. Dus ze maken ook totaal andere films en toch vind ik dat ze wel iets gemeen hebben. Waar dat dan aan ligt? Het ene is Vlaams- en de andere Franstalig. Dus het ligt best wel ver uit mekaar.

DP: Zou je het zien als je niet wist wie de regisseur was. Zou je dan zien dat dat een Vlaamse film is? Of dat dat van die maker is?

DD: Een Fien Troch haal ik er zo uit, maar dat geldt niet voor alle Vlaamse makers.

DP: Maar omdat je zegt dat ze iets gemeen hebben, die twee. Iets wat dus andere filmmakers uit andere landen niet hebben.

DD: Ik denk dat het zo werkt. Ik denk dat het voor sommige landen opgaat.

DP: Zoals?

DD: ... Hongkong. Argentinië... Je kunt ook vals spelen, want er zijn landen waar alleen maar een specifieke taal gesproken wordt dus dan ben je snel thuis. En... Denemarken? Ehm... ja, Amerika hoef ik niet te noemen. Hoewel, misschien wel.

DP: Wat is dan heel eigen aan een film uit Hongkong?

DD: Dat is heel vaak genre gedreven. Het referentiekader van Hongkongnese cinema is heel vaak genrefilms. En daar doen ze dan hun eigen ding mee. Het is een bepaalde stijl, een bepaalde flair, die gewoon heel vaak terugkomt, die zich onderscheidt van Chinese film bijvoorbeeld.

DP: Wat voor genre is dat dan?

DD: Ja, dat zijn met name actiefilms en maffiafilms. Maar zelfs de Hongkongnese arthouse film heeft daar altijd wel iets van weg. Op de een of andere manier kunnen ze het gewoon niet laten.

DP: En bij Denemarken?

DD: Spelregie, de manier waarop dialogen gevoerd worden. Dat is toch heel anders dan in Nederlandse cinema, dat is totaal anders. Vroeger kon je dat van de Franse ook zeggen, maar dat is nu anders geworden. Dat is een interessante vraag hoor, maar...

DP: Moeilijk?

DD: Nou, er zijn ook een aantal landen waar je het totaal niet... Nou ja, ik zou het niet weten.

DP: En dat heeft vaak ook met de taal te maken?

DD: Nee, dat heeft te maken met een bepaalde traditie.

DP: Maar je kunt het ook snel aan de taal zien.

DD: Zeker, maar als we even doen alsof we dat niet horen en je kijkt naar meer formele aspecten als cameravoering, montage, spelregie, mise en scène. Dat wordt wel eens in het buitenland gezegd, dat niemand eigenlijk de vinger kan leggen op wat het nou eigenlijk is, Nederlandse cinema. Terwijl men in het buitenland wel denkt te weten wat Waalse cinema is. Ik weet niet of dat waar is, maar ik weet wel dat je een heel end komt. Maar dat is altijd achteraf gepraat hè.

DP: Maar vinden Nederlanders dat ze niet weten wat Nederlandse cinema is of vindt de rest dat ook?

DD: Beiden. Maar het is niet zoals met bier. Heineken komt altijd uitstekend uit blinde tests, maar als je het erover hebt dan zet niemand het bovenaan. Dus iedereen zal bevestigen dat de Waalse cinema veel bekender is. Als je de proef op de som neemt, vraag ik me af of je er echt achter komt of het nou Waals is of Frans. Het is ook niet helemaal eerlijk, want je hebt te maken met een theorie, de auteurstheorie, die...

DP: ... een film toeschrijft aan één persoon, terwijl...

DD: Precies, maar daar komt nog bij dat - dat vind je ook in literatuur over filmkritiek terug - dat filmtheorie is, doordat het een onderdeel werd van academische beschouwing van film, werd het een theorie, terwijl het eigenlijk een politiek was. Ze wilden daar iets mee, het was meer een stelling van 'wij willen gewoon dat die handtekening zichtbaar is, wij willen dat soort cinema maken en niet...'

DP: Net als bij literatuur, want daar kwam het idee vandaan.

DD: Ja. ... en niet, het werkt zo, want zo werkt het helemaal niet.

DP: Het is eigenlijk een totaalproduct, iets van een groep, van meerdere mensen vaak.

DD: Ja. Gek genoeg zijn er altijd filmmakers die zich op de een of andere manier er toch aan weten te onttrekken. Guy Maddin. Heb je ooit wel eens iets van hem gezien? Of Brosens en Woodworth. Ik weet niet of je LA CINQUIÈME SAISON gezien hebt, maar dat verzin je niet als je een producent bent. Dat kan helemaal niet. Dus op de een of andere manier... Dat vind ik wel het leuke daaraan, aan die hele discussie. Tsai Ming-Liang, ja dat... Mark, mijn collega die meegaat naar die festivals, die kan zien of een nieuwe film van Tsai Ming-Liang is of van iemand anders. Dat is echt herkenbaar, dat is echt de handtekening van een maker. Er zijn heel veel makers die er niet voor kiezen, die misschien ook niet sterk genoeg in hun schoenen staan.

DP: Of die gewoon nog aan het zoeken zijn.

DD: Of die nog aan het zoeken zijn. Het grappige is dat ik uit goede bron hen vernomen dat Felix van Groeningen al twee maal achter mekaar een film gered heeft gezien door zijn editor, Nico Leunen. Daarom vind ik die cursussen filmanalyse ook altijd wel grappig. Nee, maar ook de bedoeling van een... Er is helemaal geen bedoeling. In Boven Is Het Stil zit heel veel kikvorsperspectief, nou ja. Iemand vroeg van: 'Waarom is dat?' Die had een hele betekenis eraan toegedicht, maar het is gewoon uitgeprobeerd. Het leuke aan film is dat er wel degelijk filmmakers zijn die dat wel hebben en kunnen. Zoals Michael Haneke, die heeft voor mij wel iets te vertellen. Dus wat dat betreft, het blijft dubbel. Voor mij is dat ook uiteindelijk de definitie van een auteur, filmmaker, iemand die iets te vertellen heeft, ongeacht of hij dat met film doet of met iets anders.

DP: En wat vind je dat van zo'n film als NIGHT TRAIN TO LISBON, waarin bijvoorbeeld, ze zijn in Portugal...

DD: Dat is gewoon verschrikkelijke Europudding. Dat kan eigenlijk helemaal niet, dat mag helemaal niet. Dat bedoel ik dus met geloofwaardigheid. Ik vind dat als het gaat om auteursfilm dat er te veel gefocust wordt op de formele aspecten dus de stijl. Van: 'Dat is heel typisch voor die regisseur want de camerabeweging...' Wat kan mij die camerabeweging schelen? Uiteindelijk, ja dat is misschien wel de handtekening van die persoon, maar voor mij is het pas een auteur als hij echt iets te melden heeft waar ik over moet nadenken. Of waar ik kapot van ben of wat dan ook.

DP: Bedoel je met auteur één persoon of dat kunnen ook meer personen zijn?

DD: Dat kunnen ook meerdere personen zijn. Maar ik ga wel mee in de klassieke auteurstheorie dat een auteur pas een auteur is als hij dat over meerdere films blijkt te doen. Je hebt pas een handtekening als je hem beheerst en dus kunt blijven toepassen.

DP: En dus herkenbaar wordt.

DD: En daardoor herkenbaar wordt. Je kunt niet van een film zeggen: 'Dat is een auteur.' Ja, hoezo? Dat zullen we na drie films een bekijken of dat zo is. NIGHT TRAIN TO LISBON, dat zou verboden moeten worden. Waarom draai je het dan? Omdat we sinds LORE niet een film hebben gehad waar überhaupt een groot publiek voor is.

**Immanuel Verhoeven, Filmhuis De Spiegel, Heerlen, 07-06-2013**

Dit interview is na overleg met Immanuel Verhoeven wegens privacy overwegingen niet in de bijlagen opgenomen. Zijn uitspraken zijn wel meegenomen in de resultaten van dit onderzoek.

**Alain Vankerkom, Cultuurcentrum Achterolmen, Maaseik, 03-06-2013**

DP: Ik vraag me af, sinds welk jaar of sinds wanneer bestaat het hier, dit cultuurcentrum?

AV: 1976 denk ik. Als cultuurcentrum hè.

DP: Ja. En daarvoor?

AV: Daarvoor was het niks, toen was het wei.

DP: Het is dus niet dat het eerst alleen theater was of zo?

AV: Nee, oorspronkelijk was dit eh... In 1976 was ikzelf ook nog niet zo heel groot. Toen was dat gewoon een gebouw waar iedereen terecht kon, oorspronkelijk voor verenigingen. En langzaam is dat zo... Toen was er ook geen tribune of niks. Toen was het gewoon een zaal waar je ook feesten in kon geven. Als de balletschool iets wou doen dan kon dat, als er een modeshow was dan kon dat... Stilaan is dat dan gegroeid en na verloop van tijd is men ook theatervoorstellingen gaan doen. Wat meebracht dat er ook een tribune kwam, en met het komen van een tribune... Dat was toen nog een inschuifbare tribune, ik denk ergens eind jaren tachtig, '88, '89. Toen was het mogelijk om betere toneelvoorstellingen te doen maar opende zich ook de mogelijkheid om film te gaan projecteren omdat je een vaste stoel moet hebben. Dat is volgens een of ander reglement, dat zegt dat je niet zomaar een film mag draaien met stoelen die gewoon ergens neergezet zijn.

DP: Toen is er ook een scherm gekomen?

AV: Ja, we hebben dat toen, ik denk dat we begonnen zijn met film in '89 of zo hier, en we hebben toen alle apparatuur gekocht en ook het scherm van een bioscoop die pas gestopt was. Die was twee jaar gestopt of zoiets hier vlakbij. En zo hebben we eigenlijk relatief goedkoop vrij nieuwe projecten van tien jaar oud en dan een 35 mm projector en die staat er nog hè.

DP: Nu ook digitaal? Of beide?

AV: Dat gaat komen. Maar die projector die we nu hebben die is van 1981 en daar is gewoon niks aan en dat blijft. We hebben hem vorige week voor het laatst gebruikt dus hij gaat weg.

DP: Jammer.

AV: Ja jammer, maar er is geen aanbod meer. Dat is het hele probleem, want we willen wel. Als we willen blijven meedoen dan moeten we overschakelen. Voor ons is het noodzaak als we willen blijven meedraaien. En het is een dure noodzaak.

DP: Ja, dat ding is duur. Maar dit is gesubsidieerd, toch? Door de stad? Of door de gemeente?

AV: Gedeeltelijk door de stad, gedeeltelijk door de staat. Maar de subsidies, dat gaat dan vooral over theatertoestanden. De subsidies die we krijgen zijn niet van dien aard dat wij zelfbedruipend zijn hoor.

DP: Ja. Is er wel een apart budget voor film?

AV: Nee.

DP: Is er gewoon één pot en dat is eigenlijk de theaterpot?

AV: Er is één pot, maar op zich, we hebben geen kosten wat betreft personeel, verwarming en elektriciteit. Dus op zich is film wel als je die kosten niet hebt, winstgevend. Ik bedoel, het is niet zo dat je daar, dat we heel veel winst maken, maar we maken een beetje winst dus op zich hebben we voor film geen subsidies nodig. Voor de aankoop van zo'n apparaat, dat gebeurt via de gemeente natuurlijk. Dat zouden we niet kunnen, maar daar zijn dan... beleidsmatig wordt daar behoorlijk over gegalaverd en zeker in deze tijden van besparingen. Sinds vorige week hebben we groen licht gekregen dat we het geld krijgen.

DP: Er zijn heel veel vrijwilligers hier?

AV: Nee.

DP: Hoe wordt dat dan gedaan?

AV: We hebben heel weinig personeel. In dit gebouw werken vijftien mensen. Dat zijn er acht of zoiets administratief en dan vijf voor de techniek en drie voor het onderhoud.

DP: En programmeert u alleen?

AV: Voor een film bedoelt u?

DP: Ja.

AV: Film doe ik alleen, maar het is zo dat wij in een circuit zitten. Zebracinema, ken je dat?

DP: Ja.

AV: We zitten in het circuit van Zebracinema. Dat betekent dat er ik denk zeven partners zijn. Dus Hasselt, Neerpelt, Tongeren, Hamont, Sint-Truiden [+ Maaseik en twee locaties in Diest]... Zebracinema is een provinciaal initiatief dus van de provincie Limburg. Daar zit ook één iemand die daar alleen maar mee bezig is.

DP: Mayke is dat.

AV: Ja. Die dan ook alles, heel veel films ziet. Volgende week hebben we vergadering. Dan krijgen we een lijst van vijftig films of honderd films die zij gezien heeft, waaruit wij dan een aantal films kunnen kiezen. Ik probeer zelf ook zoveel mogelijk te zien, smaken verschillen. Als wij op een jaar tussen de 36 en veertig films programmeren, zitten... In dat circuit zijn er toch wel, pakweg de helft wordt wel op iedere plaats gespeeld. Je kunt niet alles zelf kiezen, omdat men toch wel een zekere regelmaat aan een aantal films wil zien terugkomen. En dan de rest past iedereen voor zichzelf in. Er wordt wel altijd ongeveer uit diezelfde lijst gekozen, omdat iedereen toch bij dezelfde films uit gaat komen. Uiteindelijk. Ik bedoel, het is arthouse.

DP: Je wilt een beetje kwaliteit natuurlijk. En iets wat mensen trekt misschien.

AV: Dat is niet het plan, mensen trekken. Het plan is vooral om een goeie film te draaien en een film die ja... Blockbusters die komen hier niet voor. En ook gedifferentieerd qua afkomst. We zijn niet bang om een Chileense film te draaien of een Chinese of een Japanse. Dat maakt...

DP: En hoe vaak draaien jullie een film?

AV: Iedere woensdag.

DP: Dus wekelijks.

AV: Het begint vanaf begin september tot eind mei, dus vorige week hebben we de laatste gehad.

DP: Ja, en is dat dan elke week een andere of hebben jullie een film langer?

AV: Nee, dat is altijd één film per week. Maar daarnaast hebben we ook nog een ander aanbod. Dus we hebben ook nog seniorenfilms, dus dat is zes keer per jaar. Dan hebben we nog een aantal jeugdfilms en we hebben een schoolprogramma, dus voor scholen die naar hier komen hebben we ook nog films. Dus dat staat los van die...

DP: Ja. En dat zijn dan ook allemaal nieuwe films of dat zijn dan soms DVD's?

AV: Dat zijn meestal films van het afgelopen jaar en vooral omdat het schoolprogramma... Het aanbod dat wordt nu in juni gemaakt en aangeboden aan de scholen. Dat begint pas vanaf september te lopen dus je kan in dat aanbod geen recente films aanbieden. En voor de senioren proberen we dan korter op de bal te spelen. We spelen dan al vanaf september, oktober, november en dan januari, februari, maart zowat de koudere maanden op een dinsdagmiddag, proberen we een film aan te bieden die kwalitatief goed zit maar dan ook het publiek wel aanspreekt. Dat hoeft niet per se AMOUR te zijn maar dat kan ook JAGTEN zijn of wat dan ook. Dat vissen we toch wel uit die vijver die we op woensdagavond ook wel gebruiken, maar soms passen we dat een beetje aan. Want meestal die films die we op woensdagavond draaien, arthouse films, meestal kom je daar niet echt vrolijk naar buiten. Dus voor die senioren proberen we toch wel af en toe eens wat luchtigers ertussen te steken.

DP: QUARTET of zo?

AV: Daar denk ik op dit moment aan. En vorig jaar hebben we daar INTOUCHABLES tussen gestoken.

DP: Daar kom je wel vrolijk uit.

AV: Ja, daar kom je wel vrolijk uit. Dus zo probeer je van die dingen ertussen te steken. Dus dat is een aanbod wat apart staat van die woensdagavond en waar we dan ook helemaal vrij spel hebben. Die woensdagavond hebben we niet helemaal vrij spel qua programmering.

DP: Ben je tevreden met het budget dat je hebt voor film of zou je meer willen doen?

AV: Op zich heb ik geen budget maar alles betaalt zich terug dus.

DP: Het is niet zo dat je graag vaker per week zou draaien?

AV: Nu we nieuwe digitale projector gaan krijgen, willen we die ook wat vaker gaan gebruiken. Ik speel nu met het idee - maar het is moeilijk omdat we maar één zaal hebben, dus we spelen film in de zaal waar ook theater is - om op vrijdag of zaterdag af en toe toch eens een wat commerciëlere film te draaien om nieuw publiek hier te krijgen, wat we dan eventueel op woensdag terug... Er zijn nog altijd mensen die niet weten dat we hier film draaien alhoewel we dat sinds bijna 25 jaar doen. Er zijn nog altijd van die mensen. Sommige mensen die hier voor de eerste keer op woensdag komen, vragen: 'Waar is dat?' Maar die komen dan wel naar theater in dezelfde zaal dus ze weten waar de zalen zijn maar ze weten niet dat we hier film draaien. En op die manier willen we misschien, wil ik wel wat vaker draaien. Op zich hebben we daar geen extra geld voor nodig.

DP: Worden die films dan geleverd door Zebracinema?

AV: Nee, die films worden geleverd door een distributeur.

DP: Dat ligt eraan welke film natuurlijk.

AV: Ja. Maar we hebben één contactpersoon, dat is Jekino. Dat is een distributeur die zelf ook films uitgeeft maar vooral kinderfilms. Die contacteert al die andere distributeurs, UIP en al die toestanden. Die halen de films van ons op en die sturen ze dan naar ons. Dus wij betalen ook alle facturen aan hen. Dus er is eigenlijk gewoon één tussenpersoon voor al die distributeurs zeg maar.

DP: Maar het is dus niet zo dat als je een extra voorstelling doet met een andere film, bijvoorbeeld bij de senioren, dat je dan... Dan heb je een nieuwe garantiesom natuurlijk, een nieuw percentage, dat dat duurder is? Als je vaker gaat draaien, dat dat duurder is...?

AV: Ja, dat is anders. Dat is bij elke film anders. Dus bij elke film krijg je... Ik weet niet... Dat zal waarschijnlijk bij digitale film wel hetzelfde zijn... Daar zit altijd een forfait op. Ik weet niet hoe dat in Nederland werkt?

DP: We hebben een garantiesom, meestal van 150 euro per film. Soms verspreid over weken, dat ligt eraan. Je hebt ook duurdere, bijvoorbeeld Contact Film, die zijn meestal 230.

AV: Ja, dat is ongeveer hetzelfde als hier. Dus die garantiesom, wij noemen dat een forfait.

DP: En een percentage dan nog. En dat is in Nederland meestal tussen veertig en vijftig procent.

AV: Ja, dat is hier hetzelfde. Precies hetzelfde. Maar dat maakt dus ook dat wij hier geen personeelskosten hebben. En we vragen vijf euro.

DP: Dat is echt goedkoop.

AV: Ja, dat is ook zo. En vanaf september gaan we één euro omhoog. Maar dat is dus ook binnen Zebracinema, is dat... Bij senioren vragen we zelfs maar drie euro, omdat we niet minder mogen vragen. Die krijgen daar dan nog een kop koffie bij, dat zit in de prijs.

DP: Ja, dat is echt heel goedkoop.

AV: Maar dat kan alleen maar omdat wij geen personeelskosten, al die andere kosten zijn er niet voor ons. Maar dat maakt dus ook dat als ik een film heb waarvan de garantiesom tweehonderd euro is en ik heb veertig man nodig, dan is dat eigenlijk terugbetalen hè.

DP: Hoeveel mensen kunnen in de zaal?

AV: 518. Dus het zit nooit vol voor film.

DP: Ook niet bij AMOUR? Of JAGTEN?



AV: Nee. Het is zo dat wij sowieso al met...Tot nu toe, en dat zal ook wel een tijdje zo blijven, draaien wij film meestal met vier, vijf maanden vertraging sinds de release. Dat maakt dus ook dat een aantal mensen hem al gezien hebben. Iemand die hem echt wil zien, die rijdt naar Maastricht van hieruit.

DP: Ja, Maastricht is dan wel heel snel inderdaad. Maar wij hebben hem ook pas zes weken erna.

AV: En jij komt uit Roermond of waar?

DP: Roermond ja. Dat ligt aan de grootte en aan hoeveel succes je hebt.

AV: Ja, dat is ook zo dat, dat zijn die first players, dat zijn al die grote complexen die hebben altijd voorrang. Wij zijn een hele kleine speler met maar één film per week. Moet je niet aan denken dat je een première krijgt.

DP: En ook niet als er een speciale reden is? Ik weet niet, een film die... We hadden nu in Roermond bijvoorbeeld, binnenkort is die bedevaart van de Roma en Sinti zigeuners. Als bijvoorbeeld zoiets is in de stad, dat je je daarbij aansluit?

AV: Ik denk niet dat we daar kans toe maken. Dat is één keer gebeurd binnen Zebracinema, en dat was in Sint-Truiden. Dat was RUNDSKOP. Maar RUNDSKOP is geregisseerd door iemand die in Sint-Truiden is opgegroeid. Dus de regisseur wilde wel dat in Sint-Truiden première was. Maar bij ons was hij niet. Sint-Truiden zit ook in dat circuit, dus we moeten echt al heel veel geluk hebben wil je kans maken, en dan iemand hebben die dat echt wel pusht. Maar voor ons is dat niet zo belangrijk omdat we binnen Zebracinema programmeren we ook wel lang vooruit. Het programma voor september tot december, dat wordt volgende week al besproken. Films die ten vroegste nu uitkomen of soms gokken we erop dat een film eind juni uitkomt. Dan gokken we erop dat die goed is. En als we hem gezien hebben ik vind het echt niks, gooien we hem er weer snel uit. En in principe zit je dus eigenlijk al daarom met een behoorlijke vertraging, omdat een film die in december gaat gedraaid worden...

DP: ... die heb je een half jaar daarna.

AV: Ja. En vanaf januari dan hebben we nog zo'n periode januari-maart. Begin december wordt dat geprogrammeerd, dus dan zit je toch ook wel altijd met een aantal maanden.

DP: Waar ga je de film dan zien voordat je hem programmeert? Dus niet altijd?

AV: De meeste heb ik gezien. Maar Mayke, die heeft ze bijna altijd allemaal gezien. Ik woon zelf in Tienen, dat is hier 85 kilometer vandaan. Ik ben wel van hier afkomstig, ik woon daar nog niet zo lang. Ik ben in een half uur in Brussel met de trein. Als ik thuis vertrek, zit ik een half uur later in de bioscoop. Maar in Brussel moet je opletten dat het ook Nederlands ondertiteld is. Het kan ook zijn dat het, als het een Frans gesproken film is dat hij niet ondertiteld is of alleen Frans ondertiteld. Als het een Iraanse film is en mijn Perzisch is niet zo goed dus dan hoef ik daar niet naar te gaan kijken. Dus daar moet ik wel altijd bij opletten.

DP: Ik dacht dat iedereen hier wel goed Frans sprak. Overal in België.

AV: Nou dat valt wel tegen. Frans spreken ja, maar een film is toch nog wat anders. Mijn Frans is niet zo heel heel goed, maar als je een Canadese film hoort, die spreken ook Frans maar daar versta je niks van.

DP: Misschien een heel ander accent.

AV: Ja, precies. Als jij dialect spreekt, dan verstaat iemand uit Utrecht je ook niet. Dus dat is iets waar ik wel moet op letten. Binnen een straal van tweehonderd meter heb ik vier bioscopen en die draaien allemaal arthouse.

DP: Maar het is niet zo dat je een beurs bezoekt of dat je naar een festival gaat of dat soort dingen?

AV: Dat is lang geleden. Dat gebeurt wel maar dat is... Film is niet het enige wat ik doe. Film is gewoon een klein deel van wat we hier doen. Je moet je toch wel op de een of andere manier kunnen verantwoorden. Dan moet je ook wel zeker weten dat je vijf of zes films op een dag kan zien. Dat heb ik wel ooit gedaan.

DP: Jullie zijn dus meer een cultureel centrum dan een filmhuis, of zien jullie film als een filmhuis binnen het cultureel centrum?

AV: Voor de buitenwereld zijn we meer cultureel centrum. En binnen wordt film ook wel aanzien als een volwaardig, een alternatief genre binnen wat we aanbieden.

DP: En het aanbod wat jullie bieden wat betreft film, wat hoort dat te zijn binnen een cultureel centrum als dit? Wat is dat voor jou?

AV: Het moet kwalitatief in orde zijn, de film. En het liefst ook... De meeste mensen, als je gewoon iemand op straat aanspreekt en je praat over film, de meeste mensen denken in filmtermen aan Engels gesproken.

DP: Ja. En dan Hollywood.

AV: Ja, dat proberen wij te doorbreken.

DP: En heeft dat dan te maken met een bepaald genre of een bepaalde maker, of meer dan Engels gesproken?

AV: Ja, film is meer dan Hollywood. En dus arthouse, vaak zijn dat inderdaad ook wat er de laatste jaren uit Denemarken komt of uit Scandinavië komt, dat is onvoorstelbaar goed. En als je kijkt naar hoe heet hij, die van A SEPARATION en nu LE PASSÉ... Farhadi? Die uit Iraan, wat daaruit komt, heeft nu de beste. LE PASSÉ is nu in de bioscoop, A SEPARATION wint een Oscar, daar tussendoor nog Fireworks Wednesday, dat hebben we allemaal gedraaid. LE PASSÉ gaat hier ook komen. Maar dat zijn dingen, als je in een televisiegids gaat kijken en je ziet daar een Iraanse of Perzisch gesproken film...

DP: Dan kijken veel mensen niet.

AV: Daar kijken ze gewoon overheen. En hier krijgen de mensen de kans om dat dan toch te bekijken. En ons publiek is ondertussen zo geëvalueerd dat... Ik durf gerust te zeggen dat 25 procent van de mensen die komen vooraf niet weten naar welke film ze gaan.

DP: Omdat ze op die woensdagavond standaard graag komen.

AV: En omdat ze weten dat het een goede film is. Het kan ook wel eens tegenvallen, want we vragen ook een beoordeling. Dus we delen papiertjes uit die ze scheuren en dat moet je dan in een bus steken. Niet iedereen doet dat, maar op die manier krijg je wel een goed inzicht van of ze het goed vonden of niet. En ondertussen weten we wel... Als je gewoon naar de film gaat, als je gewoon naar hier komt op de woensdagavond, de meeste mensen weten van: 'Het gaat goed zijn of het gaat me niet tegenvallen.'

DP: En wat vindt het publiek dan vaak goed? Welke soort films zijn heel erg populair bijvoorbeeld? Of ligt dat aan de regisseur misschien?

AV: Ik had vorige week de top tien gemaakt, want vorige week hebben we de laatste film gedraaid. En heb ik ook een filmpje gemaakt van de top tien van afgelopen jaar, die heb ik voor de film dan vertoond. En op één stond JAGTEN, op twee INTOUCHABLES die dus ook is gedraaid op woensdagavond. Op drie AMOUR, A ROYAL AFFAIR stond op vier, BARBARA stond nog in de top tien... À PERDRE LA RAISON.

DP: En dat is dan gebaseerd op wat zij invullen of is het ook gebaseerd op hoeveel mensen er komen?

AV: Nee, dat is gebaseerd op wat zij invullen. Dat maakt niet uit of er honderd mensen of vijftien mensen komen. Als die vijftien vier sterren geven, dan krijgt die een hoge waardering.

DP: De kwaliteit van een film, hoe beoordeel je dat?

AV: Dat is een moeilijke. Het verhaal moet mij aanspreken, en het moet mij boeien...

DP: Wil dat dan zeggen dat het een goed script moet zijn? Of mag dat ook een dun verhaal zijn?

AV: Het mag een dun verhaal zijn.

DP: Zoals bij ONLY GOD FORGIVES. Heeft u die gezien?

AV: Ja, dat is vaak vreselijk. Vreselijke film. Ik weet niet wat jij ervan vindt?

DP: Ja ik moest dat... Ik vond hem wel heel interessant, maar mijn beeld van tevoren was heel anders van die film. Want ik had denk ik toch meer verhaal verwacht. Niet dat het per se nodig is, maar ik vond het wel visueel heel mooi en ik vond de geluiden mooi. Dat sprak mij wel aan.

AV: Dat spreekt mij ook aan, maar ik wil toch nog een beetje verhaal. Het verhaal mag dan toch wel iets meer zijn dan dat. Ik weet zeker dat die in het aanbod gaat zitten van Zebracinema en ik wil hem absoluut niet. Dus het is een film, je bent voor of je bent tegen.

DP: Ja, dat is vaak met een arthouse film.

AV: Ja. Maar bij deze is het heel extreem denk ik.

DP: Ja. En heeft dat dan te maken met je eigen smaak of heeft dat te maken met dat je denkt dat mensen wegrennen of bang worden of...?

AV: Veel heeft te maken met mijn eigen smaak en ik merk dat mijn eigen smaak wel overeenkomt met wat het publiek verwacht. En soms zit ik ook helemaal mis. Dat ik een film... ELENA. Dat is een Russische film denk ik. Maar zo goed, zo mooi. Daar zit ook niet zo heel veel verhaal in, en hier was die echt heel verspreid te quoteren. Dat verbaasde mij enorm.

DP: Waar lag dat dan aan, denk je?

AV: Die film die was traag, dat stuit ook al heel veel mensen tegen de borst, en ik denk dat het vooral het trage was. En soms mag een film traag zijn. Dat is in deze tijd ook niet meer zo heel erg gewenst. Alhoewel ons publiek, we hebben te maken met een ouder publiek. Dat wil dus zeggen dat we... Vijftig plus. Maar dat is ook het arthouse publiek denk ik.

DP: Ja, vaak wel. Helaas wel.

AV: En dat publiek zou eigenlijk... Maar een trage film mag... THE DEEP BLUE SEA, ik weet niet of kent? Die gaat ook niet zo heel snel en die wordt dan wel goed gequoteerd. Maar bij die ELENA denk ik dat het vooral te maken had met het trage.

DP: En dat had niet te maken met dat het uit Rusland kwam of zo?

AV: Nee, want daar, op zich wordt daar nooit over gesproken... Met Chinese films hebben we heel lang problemen gehad. Als er een Chinese film was, dan kwam er gewoon niemand. Helemaal in het begin hè, twee man, drie man. Denk dat dat vooral te maken had, kent men niet, men weet niet dat men daar films maakt. Maar ook omdat het een, vind ik zelf, verschrikkelijk lelijke taal is om naar te luisteren.

DP: Maar ja, je hebt natuurlijk niet alleen China.

AV: Nee natuurlijk niet, maar ik heb het dan vooral over China, als er een Chinese film was dan kwam er geen hond. Maar stilaan is dat wel aan het verbeteren. En in december hadden we een theatervoorstelling uit China en daar had ik dan een film aan gekoppeld. Dus dat stond ook los van alles. UNDER THE HAWTHORN TREE. Dat was ook wel een langzame film, een Chinese film en daar hadden we ineens tachtig mensen voor. Out of the blue. Dat vond ik heel goed en die film werd ook door de meeste mensen als een goede film beschouwd. Dus op zich zit er toch wel wat evolutie in waar de mensen voor open staan. Als ik datzelfde 25 jaar geleden had gedaan...

DP: Ja, en is dat nog met films uit andere landen te zien? Zijn Franse films hier populair?

AV: Franse films zijn populair, Spaanse films zijn populair. Italiaanse wat minder. Ja, en dan alles wat uit Scandinavië komt. En dan, uit Afrika komt bijna niks. Dat ligt niet aan ons maar dat is ook, daar wordt te weinig gemaakt.

DP: En de Iraanse films? Liggen die goed?

AV: Die liggen goed.

DP: Draaien jullie ook Nederlandse films, zoals BORGMAN binnenkort?

AV: Ik denk niet dat we hier al ooit een Nederlandse film gedraaid hebben.

DP: Ook niet van Nanouk Leopold of zo?

AV: Nee. Dat ligt waarschijnlijk ook aan het genre denk ik. Ik heb vooral het idee dat Nederlandse films... Noem eens een arthouse film uit Nederland?

DP: BOVEN IS HET STIL van Nanouk Leopold. BORGMAN die dus binnenkort gaat...

AV: Maar zijn die in België uitgebracht? Ik vrees ervoor.

DP: Dat weet ik niet. Wel die Warmerdam. De vorige van Van Warmerdam volgens mij wel.

AV: Dan spelen ze die in Lanaken en dan houdt het op voor die over de grens geraken denk ik.

DP: En dat heeft dan te maken met distributie?

AV: Ik denk ook met het inschatten van krijg ik daar publiek voor of niet, en Lanaken ligt tegen Maastricht. En misschien dat ze in Lommel of zo, dat ligt ook tegen de Nederlandse grens, dat ze dat ook nog wel durven te programmeren omdat ze weten, ja daar komen Nederlandse bezoekers.

DP: Maar hier is ook dicht bij de Nederlandse grens.

AV: Ja natuurlijk, maar eerlijk gezegd, films uit Nederland daar weet ik niks van. Raar maar waar, dat bereikt ons niet. Waarschijnlijk ook, die worden hier niet verspreid en in de media lees ik er niks over. Een titel die me iets zegt is ABEL, maar dat is al van hoe lang geleden, en SIMON, dat is ook al lang geleden hè. Ja, en ALLES IS LIEFDE en van die troep, maar dat komt hier wel hè.

DP: Dat is iets heel anders dan Nanouk Leopold bijvoorbeeld. Dat zijn heel goede films.

AV: Ja en dat komt wel hier in de bioscoop, maar dan ook niet verder dan Limburg en misschien Antwerpen maar je moet dat niet in Brussel gaan zoeken. Daar is geen hond die daarnaar vraagt. En ik weet niet hoe dat zit omgekeerd, of er Belgische films...

DP: Die worden wel geprogrammeerd ja.

AV: Ligt dat aan de kwaliteit of ligt het...?

DP: Ik denk wel dat dat sowieso aan de kwaliteit ligt, omdat Belgische cinema is gewoon goed zijn, vaak beter dan de Nederlandse. Tenminste, als je inderdaad ALLES IS LIEFDE en zo... Daar denken mensen vaak aan bij Nederlandse film en dan vinden Nederlanders zelf of in ieder geval Limburgers vaak echt helemaal niks. Ja, Belgische cinema wordt over het algemeen heel positief bekeken.

AV: Ja we hebben ook het geluk dat we ook nog twee talen hebben wat dat betreft, want onze Walen die doen het ook heel goed. Maar als je kijkt, de gebroeders Dardenne, wat die geproduceerd hebben. Die hebben twee keer al de Gouden Palm gewonnen. Ik denk dat dat overal wel goed ontvangen wordt. Ik denk ook dat het daardoor komt dat wij Nederlandse film niet nodig hebben. Als we moeten kiezen tussen een Nederlandstalige film, dat men veel eerder zegt: 'We hebben toch goede Vlaamse films? Dan moeten we niet proberen iets minderwaardigs te importeren.' Dat is wel denigrerend.

DP: Maar er zijn ook goede Nederlandse films.

AV: Ja, dat kan wel zijn, maar die geraken hier niet. Op de een of andere manier raken die ook niet verspreid. Misschien moet daar iets aan gebeuren.

DP: Dat is opvallend.

AV: Als je in Genk, dat is hier 25 kilometer vandaan, zo ver liggen die niet van de grens, ik kijk wel altijd alle programma's af. Misschien één, pakweg twee Nederlandse films per jaar. Maar als ze een Turkse film kunnen draaien, draaien ze hem wel. Dat heeft natuurlijk ook te maken met de bevolking daar, er zitten heel wat ex-immigranten, maar Turkse film die draait daar als een trein.

DP: Is dat hier ook, dat je een bepaalde bevolkingsgroep hebt die sowieso naar een film komt kijken?

AV: Nee, hier wonen veel Nederlanders dus hier hebben we...

DP: Dan zou dat misschien juist aantrekkelijk zijn voor die Nederlanders.

AV: Maar je moet wel een distributeur hebben die een film heeft. Hij moet sowieso in het land uitgebracht worden. Dus het is niet zo dat alles overal uitkomt. En met die Nederlandse films, ik denk ook dat er hier en daar wel distributeurs zijn die gaan inschatten, want je moet behoorlijk wat rechten betalen voor je die film... En ze weten ook van we moeten langs die kant, langs die lijn blijven, die grens, anders...

DP: En hoe zit dat met films van hier uit de buurt? Van filmmakers die misschien amateur zijn, maar bijvoorbeeld historische films maken over Maaseik? Wordt dat vertoond?

AV: Dat zou vertoond worden als het gemaakt zou worden. Maar tot nu toe...

DP: Ook niet alleen in de provincie?

AV: Niet echt. Kan niet direct zoiets oproepen.

DP: En als dat zou gebeuren, zouden jullie daar dan wel interesse in hebben?

AV: Dat denk ik wel. Dat hoeft dan niet op onze woensdagavond, maar daar zou wel ruimte voor gemaakt worden. Het is ook zo dat we nu met digitaal wel plannen hebben om wat meer documentaires te gaan vertonen. Dat hebben we eigenlijk nog nooit gedaan. Dat zou daar perfect in passen zoiets.

DP: Dat heeft dan ook misschien te maken met de interesse van je publiek hier in de buurt, dat iets historisch wordt verteld?

AV: Op zich is daar geen vraag naar, maar als we daaraan beginnen...

DP: Vraag naar kweken.

AV: Ja, natuurlijk. We moeten een publiek opbouwen. Je moet niet na zes films zeggen van het werkt niet. Wij kunnen dat, wij kunnen dat gewoon zeg maar twee jaar volhouden en dan aan iedere film, ik zeg maar wat, 150 euro verlies hebben. Iemand die een bioscoop heeft, die houdt dat geen jaren vol. Maar wij kunnen dat wel proberen en na verloop van tijd... Want toen we hier begonnen met film draaien, ik heb hier de programmering maar ik draai ook de film en ik doe ook de kaartjes, ik doe alles tegelijk. We hebben hier films gedraaid voor een man, heel in het begin, dat gebeurde.

DP: Dat komen wij ook wel eens tegen.

AV: Maar dat is ook, omdat je meer aanbiedt natuurlijk. Dan krijg je dat vaker. Als je maar een film per week draait...

DP: Dan is er minder verspreiding inderdaad. We hadden twee maanden terug DE MEYSBERG, dat is een Limburgse film van een filmmaker uit Weert. Daar hebben wij heel veel publiek op gehad. Mensen uit Weert kwamen naar Roermond als ze hem in Weert hadden gemist. Dat sprak toch wel aan zonder dat je daar heel veel PR op hoeft te zetten, want dat was nog niet eens gebeurd. Het was bijna altijd vol.

AV: Zoiets vind ik ook leuk. Daar twijfel ik niet aan.

DP: Dat is wel een amateurfilmmaker, maar hij had wel een prijs gewonnen met die film dus het was wel een betere amateurfilm. Het is interessant dat daar hier mogelijkheid voor is.

AV: Zonder twijfel. We draaien sowieso ook tijdens Anima, dat is een kortfilm animatiefestival, de tien beste draaien we soms twee of drie weken na elkaar voor de film. Dat zijn zo van die kleine dingetjes die we dan ook wel doen.

DP: Die beoordelen mensen ook?

AV: Die niet, maar dat is gewoon... Als ze binnenkomen, heel vaak komen mensen pas net op het laatste moment naar binnen, maar als ze dat weten dan gaan ze toch wel wat vroeger in de zaal zitten en zien ze die korte filmpjes ook. We proberen de mensen dat ook wel te geven, zo van die kleine dingetjes.

DP: Dat is wel leuk. Hebben jullie ook trailers?

AV: Die hebben we af en toe. Bij het 35 mm zaten die er af en toe bij en nu de laatste maanden hebben we ook af en toe op DVD moeten draaien, omdat we gewoon sommige films niet meer op 35 mm konden krijgen en dan speel je op de computer en dan maakte ik zelf trailers. Maar dan echt gepersonaliseerd, zo van volgende week dit, de week erna dat.

DP: Maar als het digitaal is straks...

AV: Dan gaan er zeker trailers zijn.

DP: Bij elke voorstelling?

AV: Bij elke voorstelling en dan ook van de twee volgende weken, sowieso met de datum erbij.

DP: Dus dat is wel gewild?

AV: Dat is zeker gewild, want dat werkt ook. Zeker als het in een grote bioscoop, daar ga je naartoe en dan krijg je allerlei rommel te zien waar je toch niet naartoe gaat, maar de mensen hier die komen. Die komen toch en als ze al twijfelen van ga ik over twee weken en ze zien een interessante trailer, dan komen ze. Want nu hadden we... In ons programma lag een film vast, VIOLETA WENT TO HEAVEN, een Chileense film die ik nog niet gezien had toen ik hem programmeerde, intussen had ik die gezien en die was verschrikkelijk. Die heb ik er dan uit gegooid, maar dat staat dan wel overal gedrukt dus dan kan ik niet meer terug. Heb ik een andere film en dan heb ik hier een aantal weken vooraf aangekondigd die wordt vervangen door een andere film. En we hadden volk die speciaal voor die film kwam, er was niemand die speciaal voor VIOLETA WENT TO HEAVEN kwam. Hier was het dan net goed gekomen, komt omdat ik dat op die manier probeerde op te lossen. Het is ook zo dat we, we geven altijd een blaadje mee met een recensie van de

film van vandaag en op de achterkant staat een recensie van de film van volgende week. Daar staan dan ook altijd alle data op en op die blaadjes had ik ook al aangekondigd dat die film werd vervangen door... Dus op die manier kan je nog wel iets. Maar trailers gaan we zeker gebruiken.

DP: En zie je een groot verschil tussen Vlaamse films en Waalse films? Is daar een verschil qua sfeer, qua stijl?

AV: Ja, ik denk het wel. Ik denk dat de Waalse film, die heeft een voorsprong gehad op de Vlaamse film door de gebroeders Dardenne en nog een aantal Waalse regisseurs, ROSETTA heeft een Gouden Palm gehad, L'ENFANT heeft een Gouden Palm gehad, wat hebben ze nog gehad? Dus de Waalse film was vanaf '95 denk ik of zo, sindsdien heeft dat België op de kaart gezet. De Waalse film heeft wel een voorsprong gehad, maar ondertussen heeft de Vlaamse film dat wel ingehaald, maar op dit moment trekken Vlaamse films meer volk dan de Waalse.

DP: En dat komt door de eigen regio?

AV: Gewoon omdat die meer publiciteit krijgen. Dus als je THE BROKEN CIRCLE BREAKDOWN draait, dat is voor iedereen, dat is niet arthouse, daar komt iedereen naartoe. De laatste Vlaamse film die we gedraaid hebben was LITTLE BLACK SPIDERS, die vond ik zelf niet zo goed, maar hadden we toch naar onze norm veel volk voor. Gewoon omdat de mensen toch willen zien wat Vlaanderen aanbiedt. En ondertussen weten ze ook wel, Vlaamse film is niet zo slecht als we vroeger dachten.

DP: Dat is wel mooi dat dat beeld verandert.

AV: Vroeger als je een Vlaamse film had: 'Oh, nee.' Alle mensen hadden schrik, maar de laatste toen jaar is dat toch wel helemaal veranderd. Ook dankzij het succes van RUNDSKOP die toch wel wat teweeg heeft gebracht. En een Erik van Looy die wel wat populairdere films heeft gemaakt, maar die toch bijna iedereen aanspreken.

DP: Zie je ook een verschil in stijl bijvoorbeeld bij Britse films en Franse films en bijvoorbeeld Scandinavische films? Herken je die stijl zonder dat je weet wie de regisseur is?

AV: Ik denk het wel. Bij Scandinavische films is het wel vaak zo dat je dezelfde acteurs terug ziet komen. En als je zo'n acteur ziet dan weet je al, dat kan niet anders dan goed worden. Ze hebben blijkbaar niet zo'n heel grote vijver waaruit ze vissen of ze vissen allemaal in dezelfde vijver. En ik heb het gevoel dat ze altijd kwaliteit leveren. Kijk naar hun televisieseries, die zijn booming. Wat ze ook doen. In televisieseries heb je heel verschillende genres. Je hebt THE KILLING, je hebt BORGES, je hebt REAL HUMANS over menselijke robots. Dus dat is een heel ander genre, maar ook Scandinavisch maar ook ontzettend goed.

DP: Maar er zit niet iets in, de manier van film of stijl of...?

AV: ja, als je kijkt naar bijvoorbeeld JAGTEN en A ROYAL AFFAIR, dat zijn toch wel zo wat, de kleuren zijn toch wel hetzelfde type. Het is inderdaad wel zo, ze hebben een aparte stijl van film, waarschijnlijk omdat het daar veel vaker donker is dan hier. Het is iets donkerder, ze kunnen niet zeggen van... Ik bedoel, in december kunnen ze geen heldere scène opnemen. Dat kan gewoon niet. Dus ze zitten sowieso al wat gebonden aan dat donkere denk ik.

DP: Tenzij ze ergens anders gaan opnemen.

AV: Ja, ja.

DP: Maar herken je dan de stijl nog als ze het in Spanje opnemen?

AV: Ik denk het wel, maar ik weet niet of ik dat al gezien heb dat ze in Spanje iets hebben opgenomen. Ik denk ook dat ze best vaak in hun buurt blijven. Als je een DVD kan vastkrijgen van REAL HUMANS, dat is denk ik een Zweedse serie maar ben niet helemaal zeker, het is in elk geval Scandinavisch, dan moet je in het begin een zonnebril opzetten. Dat is echt heel helder, dat is echt totaal in tegenspraak met wat ik net zei, maar dat kunnen ze dus ook. En je herkent dan wel die stijl maar het is totaal iets anders dan ze normaal doen. Maar dat kunnen ze dus ook.

DP: En dat ligt dan niet aan de regisseur? Dat je een specifieke regisseur herkent aan de stijl?

AV: Ja, een Thomas Vinterberg dat herken je wel. Maar dat zijn dan ook de echt grote. Als je een Spaanse film ziet, een Almodóvar, dat is ook... Er is een aantal regisseurs dat niet zo heel breed is, ik zeg niet dat Almodóvar alleen maar goede dingen maakt, de laatste tijd is het een beetje stil gevallen, maar dat komt wel terug. En als je die, hoe heet die, een Amerikaan, een Mexicaan die met zijn mozaïekfilms, van BABEL.

DP: Ìñárritu.

AV: Ja. Dat herken je ook wel na een tijdje, maar dat is vaak ook wel kwalitatief goed. Soms ook wel dat je dat kan herkennen.

DP: Daar boek je dan ook op?

AV: Je kijkt wel naar de regisseur van de regisseur is goed, en ja, soms kan dat wel eens tegenvallen. Maar meestal brengen die toch wel kwaliteit, tenzij het van die regisseurs zijn die van alles maken, dan moet je ze toch eerst kijken.

DP: En Ulrich Seidl, draaien jullie die?

AV: Ik heb alleen nog maar de laatste gezien van die trilogie. Vond ik niks. Maar ik wil nu wel die andere twee ook wel zien. Daar is het nog niet van gekomen. En als ik... PARADES: LIEBE denk ik dat goed is, als ik af ga op wat er in de pers verteld wordt. Dus die gaat er waarschijnlijk wel nog komen, misschien zelfs voor de senioren als het niet te... Ze kunnen we wat hebben hoor, ze zijn ondertussen wel opgevoed. In het begin was het moeilijk.

DP: Ik weet dat bij ons mensen wegliepen, gewoon omdat het zo confronterend is. Maar ikzelf zou nooit bij een film weglopen. Ik zou hem altijd af willen zien.

AV: Ik ben ooit een keer weggelopen. Een keer. En hier zijn mensen weggelopen bij PLAY, ook een Scandinavische film over een groepje jongens dat iedereen in hun omgeving gewoon pest en op een gegeven moment een jongetje uitkiezen om te pesten. Heel goed gemaakt, maar ook heel erg confronterend. Ook zo van geef hem een klap! Daar zitten dan volwassenen bij, ze zitten te pesten in een bus bijvoorbeeld en er is niemand die er iets van zegt. Daar zijn mensen waarschijnlijk om dezelfde reden weggelopen, van ik kan er niet meer tegen, doe iets. Maar als je een beetje bent ingelezen, dat helpt soms wel. Ik weet wel dat ik, ik ga soms met mijn vrouw naar de film, als ik weet waar de film over gaat dan weet ik wat ik kan verwachten, en ik weet ondertussen dat ik haar iets moet vertellen, want anders vindt ze er geen bal aan. Als ik het vertel dan vindt ze het ook wel goed, maar het gebeurt soms dat ik niks vertel en dan zegt ze: 'Wat is dat allemaal?!' En dan vindt ze het niet leuk. Ik weet ondertussen dat ik een aantal dingen moet vertellen en dat is wat ik bedoel met een beetje ingelezen. Dan ben je voorbereid en bij sommige films is het niet leuk dat je ingelezen bent maar bij andere wel.

DP: Maar dat is wel moeilijk. Want wat gaat dan voor? Wil je mensen in de zaal hebben door een - niet te liegen - maar een tekst te schrijven die ze aantrekt?

AV: Dat is ook wat wij doen. Wij geven iedereen gewoon een tekst voor de film. Er zijn mensen die het opvouwen en in de zak steken en na de film pas lezen. Er zijn er ook altijd die het willen lezen. Daar doet iedereen nog altijd mee wat hij wil natuurlijk.

DP: Ik ben ook wel vaak ingelezen, maar dat beïnvloedt je toch op de een of andere manier. Tenminste, als ik naar de filmbeurs ga in Den Bosch, dan heb ik heel veel opties, en laatst werd er eentje vervangen door BLANCANIEVES. Ik had GINGER & ROSA uitgezocht, want die leek me heel goed, maar toen kwam die en toen waren die recensies ook goed. En het was een stille film en het was fotografisch, dus dan ga ik die zien. En dat viel ook niet tegen.

AV: Maar zo'n BLANCANIEVES is wel moeilijk te verkopen.

DP: Maar ik denk wel dat als mensen daar eenmaal zitten, dat ze blij zijn dat ze hem zien.

AV: Maar voor ons is het geen risico om zoiets te programmeren, ik bedoel, we zullen dan minder volk hebben dan normaal, maar dat houdt ons niet tegen.

DP: Maak je dan een afweging tussen INTOUCHABLES want dat vinden mensen leuk, dan heb je meer volk, en dan doe je dat afzetten tegen een film waar je minder volk op verwacht.

AV: Nee. Wij zijn de enige binnen dat hele circuit die INTOUCHABLES geprogrammeerd hebben. Maar ik heb die gezien en ik vond die... Ik heb goed gelachen, ik vond die heel leuk. En ons aanbod is behoorlijk triest in het algemeen. Die wou ik zeker hebben. Ik wist ook van dit vinden de mensen gewoon leuk. Iedereen die naar een Thomas Vinterberg komt en naar een JAGTEN komt, die vindt INTOUCHABLES ook goed. Dat is heel iets anders, en dat was mijn afweging. Ik vind dat ik de mensen dit ook moet laten zien. We hebben die ook voor de senioren gedraaid. Die heeft ook het beste gescoord van alles, qua publieke belangstelling.

DP: En dan had je hem maanden later en dan komen ze nog.

AV: Ja, die was niet op 35 mm, dus ik heb die ook op DVD gedraaid. Die is van vorig jaar, begin van het jaar denk ik. En ik heb die nu in januari gedraaid, dus een jaar later, op DVD. Die was zelfs al digitaal te koop op TV. Wij hadden daar zeshonderd man of zoiets voor op die twee vertoningen.

DP: Maar dan maak je dus een afweging tussen het genre en ook niet vier Aziatische films in een maand, maar...

AV: Ja, maar het is ook goed gemaakt. Ik bedoel, het is niet dat het een film is met een platte onderbroekhumor. Het is gewoon goed gemaakt. Het is goed gefilmd, het zijn goede acteurs, de dialogen zijn goed, het verhaal is waargebeurd. Dat zal wel iets geromantiseerd zijn, maar dat speelt wel mee. Op zich, de mensen die dat een slechte film vinden...

DP: Is waargebeurd ook een criterium?

AV: Niet bepaald, maar het maakt het wel geloofwaardiger. Als je dat verhaal neerschrijft, dat heb je niet verzonnen. Het is waargebeurd, dat maakt het toch nog wel... Je kan ook gewoon een flutverhaaltje verzinnen, datzelfde verhaaltje kun je wel verzinnen en daar een flutfilm van maken met platte humor en heel veel tranen als je wilt. Maar dat was nu helemaal niet het geval. En wat je zegt van die verdeling van vier Aziatische films in een maand, nee dat gaan we zeker niet doen.

DP: Maar twee Belgische in een maand, kan dat voorkomen?

AV: Dat kan, maar het is niet zo dat er zo veel aanbod is dat we dat twee keer per maand gaan doen.

DP: Nee, dat ligt er natuurlijk aan. Wij hadden twee maanden geleden drie Franse films die heel goed zijn, maar je gaat toch geen drie Franse films tegelijkertijd inzetten.

AV: Zeker niet als je maar heel beperkt kan draaien. Als je maar twee zalen hebt.

DP: Ik vroeg me nog af, heb je NIGHT TRAIN TO LISBON gezien?

AV: Nee. Die is nog maar pas uit hier denk ik.

DP: Of THE READER, een oudere film. Zo'n film speelt zich af in een bepaald land, maar dat is dan Engels gesproken. Vind je dat storend?

AV: Soms wel, soms niet. Bij THE READER stoorde mij dat niet zo, omdat dat gewoon een goede film is. Goed gemaakt, goede acteurs. Maar als je, zeg maar iets, VALKYRIE als Tom Cruise een Duitse officier speelt, dat vind ik dan weer een stuk minder natuurlijk. Dat hangt natuurlijk af van het verhaal, want als je spreekt van een oorlogsverhaal en het zijn Duitsers tegen de rest, dan moet je geen Engels sprekende Duitser...

DP: Maar je had dus ook LORE bijvoorbeeld. Dat was wel een Duitse film, maar geen Duitse regisseur. Maar ze doet het dan wel Duits. Dat is dan wel positief?

AV: Die film vond ik niks. Maar dat vind ik dan wel positief.

DP: Of maakt het niet uit?

AV: Nee, dat vind ik wel positief, maar ik vond het geen goede film.

DP: Maar het is niet zo dat je het bijvoorbeeld zo storend vindt, zo'n taal, dat je hem niet wilt draaien?

AV: Zolang ze niet dubben, vind ik het prima.

DP: En hoe groot is het deel van wat Zebracinema aanbiedt, een hoe groot deel daarvan kun je zelf kiezen?

AV: De helft, dat is wat ik daarstraks zei. Als we veertig films op een jaar hebben, twintig gaan er overal rond en de rest kunnen we zelf invullen. En het kan dan zijn dat een film die ik kies, nog op twintig andere plaatsen staat maar dat maakt dan voor de rest niets uit. We kunnen zelf kiezen. En als ze willen dat een film echt wel rondgaat en ik heb hem gezien en ik vind het helemaal niks, dan zeg ik gewoon nee.

DP: En dat mag? Dan is dat geen probleem?

AV: Nee. Maar het is wel zo dat ik van degenen die in dat circuit zitten, ook wel de meeste films zie en dat helpt natuurlijk wel. Nee, maar er zijn er ook bij die bijna niks zien en dat vind ik moeilijk. Hoe kun je nu afgaan eigenlijk op het oordeel van een iemand, Mayke, want er zijn maar een aantal mensen die gaan kijken.

DP: Lezen ze er ook niks over?

AV: Sommigen lezen helemaal niks, laten zich gewoon... Er zit bij hun op kantoor iemand die wel eens naar de film gaat en die zegt van misschien kan dat. Er zitten vooral mensen die ook andere taken hebben. Het zijn allemaal cultuurcentra en al die mensen hebben andere taken. Dat is net als hier zo, maar het hoort er gewoon bij.

DP: Dus programmeur zijn, is meer dan alleen een film neerzetten?



AV: Ja. Dus er zijn er bij die... Want mijn hoofdrol is eigenlijk die publiciteit, maar doordat ik er op de een of andere manier ingerold ben, hoort dat er nu voor mij bij en voor mij is dat belangrijk. Maar er zijn er bij die vooral muziek moeten programmeren, er zijn er die vooral kindertheater programmeren en dan film erbij hebben. Er zijn er ook die een tentoonstelling moeten doen. Dus er zit overal wel iemand anders die doet wat in de ogen van het beleid daar belangrijk is op te programmeren. Dus ze hebben niet altijd de tijd om gewoon films te gaan kijken. Als jij avondvoorstellingen moet programmeren voor de grote schouwburg, dan moet je ook veel gaan kijken. Dan ga je niet zeggen van ik ga vanavond naar een theatervoorstelling en daarvoor nog even naar een film. Dan ben je nooit meer thuis, dus dat zijn ook dingen die je moet overwegen.

DP: Doe jij dat alleen?

AV: Dit doe ik alleen ja, film.

DP: Het is niet zo dat je nog iemand meeneemt naar een film, of iemand die zegt van ik wil je wel helpen films beoordelen, kijken welke geschikt is?

AV: Nee.

DP: Ja, dan moet je inderdaad veel kijken.

AV: Dat vind ik ook niet erg. Want ik ga nu vrijdag naar Brussel, en ik Brussel begint men al om elf uur film te vertonen. Dus dat is heel fijn. Dan zit je daar alleen vaak en dat vind ik heerlijk. Maar alleen in de zaal vind ik heerlijk. Er is een bioscoop, die hebben drie zalen en de kleinste zaal, daar kunnen achttien man in. Dat is eigenlijk geen zaal. Daar hebben ze wat banken en als je op de eerste rij zit, dan hebben ze nog voetbanken dus kun je gewoon als thuis zo met je voeten omhoog. Dat is toch geweldig.

DP: Wat is dan het grootste verschil voor jou tussen een bioscoop en een filmhuis?

AV: Een filmhuis, het publiek is anders, de films zijn sowieso anders. Het publiek is anders, gedisciplineerder is niet het juiste woord, maar je kan in een filmhuis rustig naar de film kijken. Terwijl in van die grote complexen er altijd wel iemand zit te sms'en of smarties te gooien of chips te eten en te babbelen. De mensen in een filmhuis die gaan voor de film. Ik heb ooit een keer, dat was in Lanaken, dat is ook een complex, daar draaiden ze dan toevallig een film die ik wou zien...

DP: Dat was Euroscoop hè?

AV: Ja. Achter mij kwamen twee Nederlandse dames zitten en kakelen. Ik heb me omgedraaid en ze tien euro gegeven en gezegd: 'En nu ga je naar de bar, je gaat daar iets drinken want ik wil rustig film kijken.' En ze zijn vertrokken. Die kwamen toch niet voor de film. Ik zit wel graag rustig en dat heb je daar wel. Ik ga ook wel naar Kinopolis, maar als ik naar Kinopolis ga, ik ga nooit 's avonds. Ik ga altijd 's middags.

DP: En hoort er dan ook geen pauze bij een arthouse film?

AV: Liefst wel.

DP: En niet eten dan natuurlijk.

AV: Ja.

DP: Maar het zit hem niet in de commerciële insteek en de minder commerciële insteek.

AV: Nee, het gaat mij vooral om de film. Als een Kinopolis een goede arthouse film draait, dan ga ik gewoon naar Kinopolis als mij dat op dat moment beter uitkomt.

DP: Doen ze dat meer? Bioscopen die arthouse films draaien?

AV: Ze doen dat wel ja. Kinopolis hier heeft een hele tijd een label erop geplakt, dat heette volgens mij Cinemien.

DP: Cinemien? Zoals de distributeur?

AV: Ja, het was zoiets. Iets wat erop leek. En ondertussen is dat ik denk iets in de aard van 'voor u geselecteerd' of zoiets. Iets in die aard. Ik weet het niet meer precies. Dus dat het toch wel iets... Ze vinden het zelf ook exclusief denk ik dan.

DP: Ze noemen het niet senioren matinee of zo?

AV: Nee, nee. En ze noemen het ook geen arthouse film. Ze geven er toch wel een naam aan die ze toch wel voor zichzelf als kwaliteitslabel aanzien. Ik denk dat ze dan toch wel beseffen dat ze voor de rest ook wel wat rommel vertonen.

DP: Die versnippering, of ja, versnippering... Filmhuizen tonen ook wel films die een beetje op het randje zitten. Dat gebeurt hier ook?

AV: Wat bedoel je op het randje?

DP: Van Hollywood en arthouse.

AV: Ja, dat gebeurt hier wel ja.

DP: Merk je dat dat goed werkt of minder goed werkt, omdat mensen hem al gezien hebben misschien?

AV: Ja, het is niet dat we daar meer volk door trekken.

DP: Zoals ARGO bijvoorbeeld.

AV: ARGO die hebben we... Dat was onze laatste film, die hebben we vorige week pas gedraaid. Die werd goed beoordeeld en daar hadden we 120 mensen voor. Dat was goed.

DP: Is dat gemiddeld? 120?

AV: Nee, ons gemiddelde was dit jaar wat minder, dat is iets van tachtig. Vorig jaar hadden we een gemiddelde van iets in de negentig, 92 of zo. Dus met tachtig zijn we niet ontevreden hoor. Maar dat is ook omdat we hem maar een keer draaien natuurlijk.

DP: Ja, dat klopt. Maar dat heeft dan ook te maken met het tijdstip en dat mensen dat dan weten. En dan gaan ze ook. Misschien als je er een andere dag bij zou zetten, dat ze daar dan een jaar aan moeten wennen en dat ze dan niet komen. Dat ze gewoon op die woensdag komen. Nog een ding, een Vlaamse film, ben je daar kritischer op dan op een film uit een ander land dan je eigen land? Ben je op film van eigen bodem kritischer?

AV: Ik vind soms... Het probleem is hier vaak dat je in het Nederlands de nuances in de taal veel makkelijker begrijpt en dat die ook makkelijker gaan storen. In die zin dat het soms wel gekunsteld overkomt als iemand iets wil zeggen en dan... Zo spreekt toch niemand, terwijl in het Perzisch hoor ik dat niet, of in het Deens. Dus wat dat betreft, want ik ben nogal taargevoelig, en dan betrap ik mij er wel op dat ik daar wel kritischer ben, maar dat is dus omdat ik de taal veel beter ken en begrijp.

DP: En als ze datzelfde dan in het Engels zouden spreken, dan zou het minder vervelend zijn?

AV: Als het hetzelfde verhaal zou zijn en hetzelfde...? Ja, dan denk ik dat dat misschien wel makkelijker te accepteren is. Ik denk dat je sowieso kritischer bent of wat je zelf veel beter begrijpt.

DP: Omdat je meer riemen hebt om mee te roeien?

AV: Ja.

## **Eddie Guldolf, C-mine, Genk, 10-05-2013**

DP: Ik vroeg me af, sinds welk jaar bestaat C-mine?

EG: C-mine is opengegaan, wel dit gebouw is opengegaan in 2010, najaar 2010. Maar het Cultuurcentrum wat hier zit op C-mine bestaat al ik denk van 1980.

DP: Ja. En ook met de invulling die het nu heeft, dus met alle...?

EG: Decretaal is vastgelegd wat een cultuurcentrum moet doen. Dus eigenlijk sinds 1980 is er een aanbod van culturele activiteiten. Dat heeft zich uitgebreid vanaf begin 2000 eigenlijk is zich dat beginnen uitbreiden, omdat er toen ook een nieuwe directeur gekomen is. In 2003 ben ik aangetrokken om mee verder de programmatie uit te bouwen. Eigenlijk de voorbereiding naar een nieuwe infrastructuur. We zaten vroeger in de stad in zeer verouderde zalen en nu moest er eigenlijk gewerkt worden aan de zichtbaarheid en aan een programmatie die hedendaagser was. En daar zijn we mee begonnen en toen we dan in 2007 hoorden dat het dit ging worden, waren we natuurlijk ongelofelijk blij. En in 2010, begin oktober 2010, is het dan uiteindelijk opengegaan.

DP: Maar het is geen formatie van verschillende culturele instellingen die er al waren hier?

EG: Nee, de enige bestaande waren wij, maar je had natuurlijk op de site ook sinds 2005 een bioscoopcomplex waar ook een fitness zit en een paar restaurants.

DP: Was dat al de Euroscop?

EG: Ja, en een paar IT-bedrijven die daar zitten. Die waren er in 2005 al en dan is eigenlijk in 2009 is ook de school opengegaan, het nieuwe gebouw, de kunsthogeschool. En dan in 2010 zijn wij. En nu gaat dit jaar nog, dit najaar, gaat er een C-mine Crib openen, een C-mine Crib is eigenlijk een cluster van jonge bedrijven die een administratieve pool samen hebben, maar die eigenlijk een eigen core business hebben en die allemaal creatieve bedrijven zijn. Er komt een animatie filmstudio in te zitten, Microsoft gaat er een lab openen, al dat soort bedrijven komen daar nu te zitten. Dat is ook de bedoeling, want in dit gebouw zit naast het cultuurcentrum ook een toeristische balie voor de regio en een design centrum. Dus we zitten hier niet alleen.

DP: En het educatie gedeelte? Er is een educatie gedeelte toch? Dat hoort wel bij C-mine?

EG: Nee, maar rond elk van de onderdelen zit wel een inherent een educatie gedeelte aan vast, wat naar eigen inzicht ingevuld wordt. Wat het design centrum doet, wat wij doen, dus iedereen in dit gebouw is ook met educatie bezig. Dat educatieve luik wordt steeds belangrijker.

DP: En dan zijn er de onderdelen film natuurlijk, beeldende kunst...?

EG: Ja, we hebben een galerie ja.

DP: Dans dacht ik.

EG: Theater, dans, literatuur, film, beeldende kunst, muziek, comedy, eigenlijk het aanbod wat een cultuurcentrum moet hebben. Anders dan in Nederland...

DP: En muziek, ook een poppodium?

EG: Ja, absoluut. Ja, ja, ja. Anders dan in Nederland waar de stadsschouwburgen zich meestal beperken tot een aanbod waar geen beeldende kunst in zit onder andere, waar vaak ook geen literatuur in zit, film ook niet omdat dat bij de filmhuizen zit, maar wij hebben die dingen ook allemaal. We hebben een uitgebreide schoolprogrammatie, familievoorstellingen eraan vast ook natuurlijk, en daar zit ook een kunst educatief luik aan. We focussen ook heel erg op de kunsteducatie. We hebben nu de ruimte en de mogelijkheden om dat te doen dus we zijn er heel intensief mee bezig.

DP: En u programmeert voor alle onderdelen?

EG: Ik programmeer theater, dans, literatuur, film, beeldende kunst en ik ben ook verantwoordelijk voor de communicatie.

DP: En heeft u hiervoor bij een filmhuis gewerkt?

EG: Nee. Ik werk nu tien jaar hier en daarvoor heb ik in een ander cultuurcentrum gewerkt in Tongeren in De Velinx en daarvoor werkte ik bij de vakbond.

DP: U zegt een ander cultureel centrum. Was dat te vergelijken met dit?

EG: Ja. Iets kleiner, wij zijn een A-centrum. De cultuurcentra in Vlaanderen zijn opgedeeld in categorieën. Je hebt de grootste, de A-centra, die hangen vast aan de centrumsteden. Er zijn dertien centrumsteden in Vlaanderen, dat heeft te maken met een weet-ik-veel-wat plan waar dertien belangrijkste steden van Vlaanderen en die hebben allemaal een A-centrum. Niet allemaal, er zijn er een paar die geen hebben, maar die hebben allemaal een A-centrum. Wij zijn dat pas sinds we hier zitten, sinds 2011 zijn wij pas een A-centrum, omdat onze vorige infrastructuur niet voldeed aan de eisen voor een A-centrum. Maar dat betekent dat we ook van de nationale overheid meer geld krijgen dan vroeger voor onze werking en vooral voor de jobs van de programmatoren.

DP: En dat is allemaal subsidie? Of zijn er ook bepaalde andere inkomsten nog behalve kaartverkoop?

EG: Nee, we hebben alleen... Ja, de inkomsten uit de kaartverkoop, wij zijn een stedelijke dienst. Dus de inkomsten uit de kaartverkoop gaan rechtstreeks naar de stadsschatkist. Daar hebben wij eigenlijk eh...

DP: Dat is alleen van de stad of is dat ook van de provincie?

EG: Nee, de stad. Enfin, om het heel cru te zeggen zou je het zo scherp kunnen stellen dat wij eigenlijk of er nu volk komt en publiek komt ja of nee, dat dat eigenlijk ook geen belang heeft voor ons omdat wij ook geen inkomsten hebben. Zo redeneren we natuurlijk niet, we willen natuurlijk zo veel mogelijk mensen in onze zalen hebben. Maar cru gesteld komt het daarop neer.

DP: En is er dan verschillend budget voor elk onderdeel?

EG: Ja. De budgetten zijn nu opgesplitst. Tot voor drie, twee jaar deed ik heel de programmatie en had ik dus een grote pot met geld. Maar nu zijn er ondertussen nog twee programmatores bijgekomen doorverhuisd naar hier en nu hebben we elk ons budget.

DP: Voor die delen die u dan heeft?

EG: Ja. Maar dat is echt heel arbitrair, wij switchen ook constant. Binnen de budgetten onderhandelen wij ook van: 'Ik ga dit doen maar ik heb daar geen geld genoeg voor, en jij hebt nog geld over want jij bent zeer zuinig geweest. Kan ik daar alstublieft een paar duizend euro van?' En zeker ook voor tentoonstellingen bijvoorbeeld van... We werken ook zo dat sommige tentoonstellingen ook te maken hebben met andere disciplines in huis en dat je dan met die collega's samen... Als we een architectuurtentoonstelling doen dan zal ik met mijn collega overleggen of die de educatie doet omdat dat voor haar een heel belangrijk deel is. Dus in die zin zijn die budgetten wat ze zijn maar proberen we daarmee te spelen.

DP: En kunt u alles met uw budget doen wat u wilt doen?

EG: Nooit.

DP: Nooit? Maar als u meer budget zou hebben, zou u bijvoorbeeld wat betreft film zou u dan andere films boeken, zou u dan meer films boeken?

EG: Nee. Nee. Omdat we daar ook een...

DP: Of extra PR op zetten...?

EG: Nee, want daar is een apart budget voor voor promotie. Nee, omdat we in het geval van film we altijd geprobeerd hebben om daar breakeven of een regeling te treffen zodat het eigenlijk ons niks meer kost of zeer weinig. Zelfs nu zijn we overgegaan naar een ander systeem wat film betreft, hebben we een deal met Mooov. Mooov is een organisatie die vroeger Op Het Doek heette. We hebben een deal met Mooov dat we samen een jaarwerking hebben, dat we dus dezelfde films tonen, wat maakt dat de verrekening van de inkomsten ook via hen gebeurt. En terwijl daarvoor hadden we een deal met Euroscoop waarbij zij alle inkomsten hielden en zij ook de films betaalden. Dus kostte het ons niks, behalve de promotie en eventueel dingen die we daarbuiten deden rond film, educatie, maar ook een filmfestival. We hebben twee jaar geleden ook een filmfestival gedaan rond mediterrane film, omdat Genk is voor bijna zestig procent bestaat het uit mensen van niet-Belgische origine. Dus we hebben daar geprobeerd om een filmfestival op te zetten. Dat was ok gelukt, maar we hebben toch besloten om dat niet verder te zetten zolang we geen extra personeel hadden om daar in te zetten. Omdat ik dat helemaal alleen gedragen heb toen en het is gewoon verschrikkelijk. Ik had toen een partner in Maastricht, samen met Lumière in Maastricht, met Made In Europe, met David. Made In Europe, zijn festival wat nu geen festival meer is maar toen nog wel, was de laatste editie bij hen ook, en toen hadden we afgesproken dat wij het mediterrane deel zouden doen en dat dat voor ons ook een opstart was naar een heus filmfestival rond mediterrane film. Maar dat is zo'n gigantische klus naast alle andere dingen. En nu hebben we opnieuw een festival met Mooov samen, maar zijn zij eigenlijk het moederhuis die ons bevoorraden en die ons helpen bij de keuzes en met de communicatie. Zij hebben een nationaal bereik, zij hebben nationale sponsoring, ze hebben mediasponsoring nationaal, dus daar profiteren we nu ook allemaal van.

DP: Ja ik weet hoe het is. Ik heb ook de afgelopen paar dagen een klein project georganiseerd voor kinderen binnen ECI. Dat is veel werk bovenop alles voor film.

EG: Het was niet evident ook... Daarom zijn we ook beginnen zoeken naar een andere oplossing dan de manier waarop we tot voor een paar maanden samenwerkten met Euroscop, omdat de Euroscop natuurlijk in een heel machtige positie stond. Wij kozen, wij programmeerden, wij kozen de films, maar zij betaalden.

DP: Jullie kozen de films voor jezelf?

EG: Ja, ja. Voor onszelf. Maar dat maakte dat zij in een heel machtige positie stonden, want zij probeerden ook regelmatig een veto te stellen voor films of ons films op te dringen. En dan zat je met zoveel verspilde energie van de discussies die je daar moest over hebben. Of ze gaven ons andere zalen dan we wilden of films waren plots niet te krijgen, terwijl... Dus in die zin werd het een heel akelige relatie waar we absoluut niet meer tevreden over waren.

DP: En wat is het verschil tussen uw filmprogrammering en dat van Euroscop?

EG: Totaal anders.

DP: Waar het op neerkomt, mijn vraag is, wat is eigenlijk voor u een filmhuis of een filmhuisprogrammering?

EG: Een filmhuisprogrammering is een programmering waarbij je die films toont die het publiek anders nooit te zien krijgt. Of waar ze, in dit geval van Genk, waar ze afstanden moeten gaan afleggen om de film te gaan zien. Dus in die zin, zeker niet de films die Euroscop... Het verschil is gewoon dat Euroscop een commerciële organisatie is, een bedrijf is, en dat wij dat niet zijn. En dat onze opdracht is eigenlijk ook opvoeden en mensen dingen tonen. Dat staat ook in het decreet voor cultuurcentra.

DP: Wat doet u met films die een beetje op het randje zitten, zoals SILVER LININGS PLAYBOOK? Dat zijn van die films, dat kan bij allebei.

EG: Maar dat zit ook in de besprekingen telkens vooraf van we hebben ons lijstje. We checken bij Euroscop ook van: 'Gaan jullie de SILVER LININGS PLAYBOOK spelen? Ok, spelen jullie die niet, dan gaan wij die spelen.' Nu is het toch zo dat we hem toch nog eens gaan tonen, ook al heeft hij een paar weken in Euroscop gedraaid. Maar we gaan hem toch nog eens tonen, omdat we hem toch heel erg de moeite vinden.

DP: En merkt u dan ook dat er ander publiek naartoe komt?

EG: Daarom dat we hem nog eens tonen. We zien, er is heel weinig volk bij Euroscop naar die film komen kijken, maar als wij hem in onze programmatie zetten dan merken we dat ons publiek er vertrouwen in heeft en toch de film wil gaan komen zien. Dus in die zin werkt dat wel. Wat wij sowieso altijd geprobeerd hebben en nog steeds doen, is dat we ook aandacht hebben voor de context van de stad. Dat is niet alleen voor film maar voor heel onze programmatie. Dat we zeggen van kijk, het is ook belangrijk dat er goede Italiaanse films getoond worden, goede Arabische, Griekse films.

DP: Wilt u dan van elke cultuur wat of probeert u dan...?

EG: Nee, alleen maar de kwaliteit van de film is eerste criterium. Wij gaan geen Egyptische film draaien als het geen goede film is.

DP: Nee, nee, ok. Maar u probeert wel een Franse film als hij goed is erbij te...?

EG: Absoluut.

DP: Of een Italiaanse.

EG: Italiaanse sowieso. We hebben een heel grote Italiaanse... Als we een Italiaanse film draaien, hebben we driehonderd mensen.

DP: Bijvoorbeeld IO E TE?

EG: Ja, die hebben we gedraaid ja.

DP: Had u daar een groot publiek bij?

EG: Hmhm [instemmend].

DP: Hoeveel filmzalen heeft u hier?

EG: Wij gebruiken er maar een. Ik bedoel, we gebruiken er een op donderdag en op zondag. Dus in die zin...

DP: Dus in principe één zaal?

EG: Ja. Maar als we een Italiaanse film hebben, dan vragen we een grotere zaal aan Euroscop en dan krijgen we de grote zaal van driehonderd zitplaatsen.

DP: Ah zo. En er wordt altijd in Euroscop getoond, de film?

EG: Ja.

DP: Ok. Dus dat gebeurt niet ergens hier?

EG: Nee, uitzonderlijk tonen we hier in onze kleine zaal. Dan kunnen we tussen 164 en 206 mee spelen. We gaan nu in september, hebben we de première van een korte animatiefilm gemaakt door een Genkenaar. Wij krijgen de première, fantastisch. En die gaan we hier tonen. Misschien gaan we hem ook tonen bij Euroscop, maar dan gaan we hem tonen voor onze films. We willen hem eerst een première geven met een receptie erbij.

DP: Doet u dat vaker als u bepaalde films heeft? Dat er een regisseur erbij komt om een woordje te doen of...?

EG: Dat gebeurt maar... Where the fuck is Genk hè? Ik bedoel, dat is een eind van alles, van overal. Het is niet zo makkelijk. Toen met Made In Europe met David toen hadden we wel een paar gasten.

DP: En als u dan zo'n film heeft zoals een filmmaker uit Genk? Gebeurt dat vaker dat er filmmakers uit de buurt films aanbieden en dat u die draait?

EG: Wij krijgen regelmatig de vraag van filmstudenten om hun werk te tonen en daar ook is weer het criterium kwaliteit.

DP: Waar baseert u dat op? Waar kijken u dan naar?

EG: We bekijken de film en als de film goed gemaakt is, niet rammelt langs alle kanten of toch wel...

DP: Kijkt u dan naar het verhaal of naar acteerprestaties of naar het genre?

EG: Eigenlijk alles. Rammelt het scenario niet te veel, wordt er redelijk tot goed geacteerd, is de regie ok? Dan zullen we zeggen van, tenzij we ervan overtuigd zijn dat de jonge maker potentie heeft, dan zullen we wel een context proberen te zoeken om hem te tonen hier. Maar dan tonen we hem ook hier, in de onze zaal.

DP: Maar het is dus niet zo dat een filmmaker uit Genk bijvoorbeeld voorgaat voor een filmmaker uit een ander gebied of een ander land?

EG: Nee. Ze zijn er ook niet zo veel in de buurt. Er zitten filmstudenten want er is een filmopleiding op deze site en wij proberen ze te volgen. Wij proberen te kijken van zitten er potentiële kwaliteit in. En iemand zoals Wouter Bongaerts, een animatiefilmer, die volgen we al jaren en hadden we zoals van die man heeft het ook zo. Dus we hebben zijn afstudeerproject twee jaar geleden hebben we ook meteen een zomer lang voor elk van onze films getoond.

DP: Succesvol ook?

EG: Ja. En nu komt een nieuwe film van hem uit die voor het eerst gemaakt is met subsidie van het Vlaams Audiovisueel Fonds, die bij een fantastisch productiehuis zit, geproduceerd is door de dame die LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE geproduceerd heeft, die een Oscarnominatie had, die THE SECRET OF KELLS geproduceerd heeft. Dat is echt een grote dame die zich echt ontfermd heeft over hem. Dat is echt fantastisch, en zeker ook voor ons omdat we hem gevolgd hebben van toen hij is zijn opleiding zat en hem toen ook opdrachten gegeven hebben. Hij heeft onder andere een boek over Genk getekend, want hij tekent heel erg goed.

DP: Dat moet ook bijna wel als je animatie doet.

EG: Hij heeft een kleurenboek voor kinderen gemaakt over Genk, heel mooi. We hadden hem een opdracht gegeven in ons museum om iets te doen met de landschapschilders. In plaats van een animatiefilm heeft hij toen een panoramisch beeld gemaakt waarin hij op zoek gegaan was naar alle landschappen van een bepaalde landschapschilder die die man in Genk ooit geschilderd had vorige eeuw. En die heeft hij gefotografeerd en aan mekaar gezet en de originelen ook en het is ook heel mooi. Dus in die zin waren en zijn we nog steeds overtuigd van zijn talent en van de kwaliteit van zijn werk. En zijn we super blij als we zoals kunnen tonen. We doen dit niet alleen met filmstudenten, maar we doen dit ook met studenten theater van hier en dans en zo. Dat we op die manier aan een soort humus werken, aan een soort vruchtbare grond waarbij voorbeeldfiguren belangrijk zijn voor jonge mensen hier in Genk.



DP: Waar houdt u dan rekening mee? Bijvoorbeeld met wat C-mine wil uitstralen of met wat de stad Genk wil uitstralen? Houdt u daar rekening mee in de programmering?

EG: Ja, ja. Onze programmering vertrekt vanuit de context van die stad.

DP: Wat is dan bijvoorbeeld een criterium?

EG: Een criterium is dat je in bepaalde programmaonderdelen kan terugkoppelen naar die stad. Bijvoorbeeld een theaterstuk, dat je daarvan kan zeggen: 'Hier zien we ook iets terug van hoe onze stad leeft en hoe deze stad samengesteld is en hoe deze stad werkt.'

DP: En als dat bijvoorbeeld de sfeer is in een film dan is dat al genoeg?

EG: Ja. Maar het moet wel goed zijn.

DP: Ja, maar het kan van alles zijn dus?

EG: Ja.

DP: Ja, ok. Dat is wel interessant.

EG: In die zin programmeren we ook nooit... Voor het geheel van onze programmatie programmeren we ook nooit vrijblijvend, maar zullen we bijvoorbeeld ook bij... In onze comedy programmaties wordt bijvoorbeeld ook gekeken of er goede comedians zijn die van niet-Belgische origine zijn. We zullen proberen ook met andere comedians om daar iets aan te koppelen. Deze zomer starten we een traject op met een aantal bekende comedians die Genkse jongeren onder hun hoede gaan nemen en die rap van tong zijn en die misschien ook wel comedian kunnen worden.

DP: Multiculturalisme is dan eigenlijk een soort van doel?

EG: Ja, dat is de context van de stad. Wij zeggen niet dat we multicultureel zijn, maar we zeggen wel dat we Genks zijn en dat die context van de stad, die samenstelling van de stad, ons dwingt op een prettige manier om daar op een creatieve manier mee om te gaan.

DP: Hoe lang heeft u een film als u een film boekt?

EG: Meestal maar een keer.

DP: Meestal een keer. Dus het is niet zo dat u een film voor twee weken boekt?

EG: Nee. Zo ver zijn we nog niet.

DP: Dat is wel een vooruitzicht?

EG: Hopelijk kunnen we dat ooit. Hopelijk kunnen we ook op een bepaald moment zeggen, maar dat is echt een droom, we kunnen ook op een bepaald moment zeggen: 'Wij moeten niet meer naar Euroscop, maar wij kunnen ons eigen

mini filmhuis hebben.' Er staat in de Vennestraat hier verder een oude bioscoop al jaren leeg. Met een aantal dromen we ervan om die in te pikken en daar een soort klein filmhuis van de maken.

DP: Zelfstandig dan? Dus niet meer binnen dit?

EG: Jawel, misschien wel binnen deze constellatie, maar echt een plek waar we elke dag films kunnen draaien. Maar het is natuurlijk ook zo dat je sowieso in heel deze provincie met een klein publiek zit dat heel langzaam groeit voor de betere film.

DP: Ja. Komt dat doordat C-mine zo nieuw is? Of komt dat...?

EG: Nee, want onze filmprogrammatie hadden we al denk ik van begin jaren negentig hadden we al een filmprogrammatie.

DP: Maar het is niet zo dat mensen moeten wennen aan het concept?

EG: Nee, nee.

DP: Waarom is dat dan denkt u?

EG: Waarom is er ook maar een beperkt theaterpubliek? Mensen zijn niet meer gewoon om na te denken of om... Mensen consumeren en film en film zijn twee verschillende dingen. De film die in de Euroscoop draait, is puur entertainment, is een consumptiegoed.

DP: Dat is verstand op nul.

EG: Ja, terwijl arthouse is geen consumptiegoed, maar is iets waar je moet voor gaan zitten en niet onderuit gaan maar...

DP: Napraten, nadenken, ja.

EG: Ik bedoel, dat is het grote verschil. En dat is met alles binnen onze programmatie ook. Ik denk dat comedians en pop daar nog het meeste buiten staan, dat die nog het meest consumptiegericht zijn. Maar daar ook proberen we - ook bij de comedians, je ontsnapt natuurlijk niet aan de grote namen, die moet je je publiek ook geven - maar voor de rest proberen we daar ook mensen te vinden die iets toevoegen aan dat genre. En dat is met film en met alles eigenlijk wat we doen zo. We zullen ook geen educatieve omkadering doen rond een tentoonstelling die makkelijk of voor de hand liggend is, maar we proberen wel daar de diepte in te gaan. Tot voor dertig jaar, vijfentwintig jaar geleden gingen ze duizend meter diep om kolen te delven, dus wij willen met ons publiek ook de diepte in en ze inhoud geven en laten nadenken over wat er gebeurt. Hoe naïef dat soms ook kan klinken, maar wij blijven dat ook luidop zeggen, ook al worden we daardoor bekeken van: 'Ach, bende geitenwollen naïeven.'

DP: Mensen moeten daar ook voor open staan en moeten weten dat het kan en dat het leuk is. Ze moeten even getrokken worden en als het eenmaal bevalt, dan komen ze terug.

EG: En dan merken we dat dat ook wel werkt. Waar we echt een heel grote publieksgroei, zeg maar vanaf 2003, 2004, is er een grote publieksgroei gekomen. Door naar hier te verhuizen, is daar echt een boost in gekomen, is dat nog gestegen en wij blijven dat nu zien stijgen. En we zien nu ook dat we... Toen we opengingen hadden we natuurlijk de nationale media, want het was eigenlijk de eerste keer in België dat een dergelijke site cultureel ontsloten werd en daar hebben we lang op geteerd ook. Maar nu zien we dat we in ons derde jaar dat we hier zitten, niet meer uit de nationale media weg te branden zijn, dat er hoe dan ook met ons rekening gehouden wordt.

DP: Is dat ook veel positieve...?

EG: Ja. Het is ontzettend moeilijk om in de nationale media te komen van hieruit, sowieso, we blijven daarover klagen. Maar we zien tegelijkertijd dat we toch erin slagen om erin te geraken.

DP: En komt dat dan ook daardoor, die stijging in publiek? Komt dat door de media? Komt dat door iets anders of meerdere dingen?

EG: Nee, dat komt eigenlijk door de hele site en door een combinatie van programma en de aantrekkelijke site. Onze publieksaangroei vanuit Nederland bijvoorbeeld is zeer gestegen om de eenvoudige reden dat men uit Nederlands Limburg absoluut met heimwee terugdenkt aan de tijd dat er in Nederlands Limburg ook nog dit soort gebouwen stonden, maar die zijn allemaal met de grond gelijk gemaakt. Dus ze komen naar hier om dit gebouw te zien, deze site te zien, maar er zijn er ook heel veel die dan blijven terugkomen om voorstellingen mee te maken en dat is echt wel heel leuk. Speelt ook voor een deel mee dat de voorstellingen in Vlaanderen vaak veel goedkoper zijn, de tickets, dan in Limburg, in Nederlands Limburg, dan in Nederland. Dus daar zien we ook wel een verschil. Maar voornamelijk komen ze ook... Heel veel mensen uit de grensregio komen om de kwaliteit van het programma in de sfeer van dit gebouw.

DP: Mooi dat dat zo goed werkt.

EG: En door te zien dat we nu echt, pas echt vanaf dit jaar aanwezig zijn in de nationale media, hebben we echt zoiets van: 'Ah ok, het begint te werken.' Want Limburg is altijd een beetje achtergesteld gebied geweest voor België, voor Vlaanderen.

DP: Dat geldt in Nederland ook.

EG: En door het monopolie bijna van een krant als *Het Belang van Limburg*, die door iedereen - 95 of 98 procent van de mensen die een krant kopen in Limburg kopen *Het Belang van Limburg* - dus die nationale andere kranten die geraken niet tot hier. Die worden ook niet gelezen door een handvol, we lachen er altijd mee, zes abonnees op *De Morgen* en zeven op *De Standaard*. En dan hebben we het wel gehad. Maar nu begint dat ook te veranderen dat ze ook oog beginnen te hebben voor wat hier gebeurt doordat we ook een aantal grote namen hebben binnen kunnen halen op bepaalde momenten.

DP: Zoals? Noem eens iets?

EG: Stefan Vanfleteren, de fotograaf. Als je daar een tentoonstelling mee doet, dan krijg je 15.000 bezoekers op zes weken voor de tentoonstelling. En dan komt heel veel uit Nederland. En we hebben het geluk dat *De Limburger* of *Het Limburgs Dagblad*, ik weet nooit of het het een of het ander heet, dat die een ganse bladzijde aan zo'n tentoonstelling wijden en dan merken wij de dagen erna een toestroom uit Nederlands Limburg. Dat is met heel veel tentoonstellingen

en met de rest van de programmatie eigenlijk ook. Dat we zien dat we niet meer alleen de directe zeg maar vijftien kilometer rond Genk bereiken, maar dat we voor de hele provincie gaan en net daarbuiten ook. En dat mensen zelfs uit Leuven en Aarschot nu zeggen van: ‘Als we dezelfde voorstellingen in Genk kunnen zien die we in Brussel wilden gaan zien, dan kunnen we evengoed naar Genk rijden. We rijden ongeveer even lang, we moeten geen parkeergeld betalen. De parkeergarages hier zijn gratis. In de buurt zijn er allerlei lekkere restaurantjes waar je goedkoop kan eten. We maken er gewoon een uitstap van, we gaan naar C-mine.’ We hebben nu bijvoorbeeld een tentoonstelling staan waar ontzettend veel volk naartoe komt, waar we ook weer de nationale media mee gehaald hebben, ook televisie en zo. En het is zo belangrijk om je naam te maken en te zorgen dat je een vaste waarde wordt.

DP: Merkt u dat daar dan ook druk op zit? Zoals bij de stad bijvoorbeeld? Dat de gemeente druk zet, terwijl je eigenlijk vijf jaar nodig hebt om je te ontwikkelen met een nieuwe naam?

EG: Daarom. We hebben ook een aanloop gehad natuurlijk. We hebben ook een aanlooperperiode gehad waarin we dit voor een groot deel konden voorbereiden, ook al wisten we in het begin niet waar we het gingen doen. Want we hebben zelf heel actief gezocht naar plekken in Genk waar een nieuw cultuurcentrum zou kunnen gebouwd worden, tot deze oplossing uit de bus kwam. Maar we waren echt ook aan het bouwen op, een vooral ook - daar zijn we het stadsbestuur nog steeds dankbaar voor en blijven we ook dankbaar voor - dat we perfect kunnen doen hebben wat we wilden. Dat er op geen enkel moment ook druk geweest is van: ‘Jullie kunnen dit soort dingen niet tonen.’ Of: ‘Er is te weinig volk voor dat soort theater of dat soort dans.’ We hebben echt gewoon altijd... dus die druk is er niet. Eigenlijk zetten we onszelf nog veel meer onder druk door die verdieping aan te gaan en door zoals nu te focussen op talent uit eigen regio, professioneel talent uit eigen regio en die ook hier aan het werk te laten en hun ding te laten doen, ook te coproduceren, jong theatertalent wat afstudeert hier meteen tijdens hun studies ook te ondersteunen. Maar dan ook meteen te zeggen van: ‘We gaan je helpen om je te lanceren, om je een platform te geven. We gaan samen geld zoeken voor producties.’ En dat zorgt dat je sowieso nog meer een onderdeel van die stad wordt. En dat vind ik heel belangrijk. Je ziet heel veel stadsschouwburgen of cultuurcentra of culturele plekken die een eiland in hun stad blijven. En dit hebben wij altijd geprobeerd om geen eiland in die stad te zijn en dat blijven we ook doen. We hebben in onze openingsmaand in 2010 gelijk ook drie dingen getoond die we hier gemaakt hebben met professionele mensen. We hadden namelijk een Genkenaar gevraagd, een pianist, een bekend jazzpianist in België, om een C-mine ouverture te componeren en uit te voeren. En dat heeft hij gedaan met een 25 professioneel muzikanten op het podium. We hebben aan een van onze huisgezelschappen, een klassiek ensemble, gevraagd om een soort Buena Vista Social Club te doen met Italianen en dat hebben we ook in die maand gepresenteerd. En zo merk je ook dat je niet alleen kwaliteit op dat podium brengt, maar dat je ook verbindingen legt met wat er in die stad gebeurt en met bepaalde gemeenschappen binnen die stad. En dat is heel erg belangrijk. We hebben net een project gedaan waarbij we met een beeldend kunstenaar en een schrijver aan de slag gingen, dat we verhalen verzameld hebben in Genk. Die verhalen zijn door een bekend beeldend kunstenaar getekend en de schrijver heeft een groep schrijfwilligen, mensen die amateur schrijven, gecoacht om die verhalen die verteld waren literair te maken. Die zijn ook in een boek gekomen met de tekeningen en de vertellers hebben hun verhalen verteld op het podium. En op die manier verbind je.

DP: Dat is ook heel veel verbindingen leggen tussen alle onderdelen hier binnen C-mine.

EG: Ja, absoluut.

DP: Waarom is gekozen voor deze locatie? Ik vind dat het gemakkelijk te vinden is.

EG: Deze locatie. We hebben ze niet gekozen. De stad heeft ze gekozen, maar alles stond hier al heel lang leeg, al twintig jaar leeg toen. We moesten er iets mee doen. En in 2005 hebben ze het andere gebouw waar het Euroscoop zit, verkocht aan Euroscoop. En toen hadden ze eigenlijk zoiets van: 'Ja, ok, nu moeten we de rest van die site ook gaan invullen. Het zou zonde zijn om dat niet te doen.' En de school heeft er toen kunnen bouwen en toen hebben ze beslist van hier. Ze hebben er heel goed aan gedaan om hier een architectenbureau op te zetten dat heel zorgvuldig met deze site omgegaan is. Die hebben gezegd: 'We willen een nieuwe infrastructuur neerzetten die niet boven de bestaande architectuur uittoert. We willen geen showarchitectuur, maar we willen echt functionele architectuur.' En dat is voor ons honderd procent gelukt. Niet dat het een foutloos gebouw is, er zijn wel dingen die beter hadden gekund. Maar dat is altijd zo, dus daar maak ik mij ook weinig zorgen over. En we gebruiken het gebouw ook in al zijn... Elke hoek interesseert ons van het gebouw. Toen we hier nog niet zaten was ons motto: 'De stad is ons podium. We hebben een slechte infrastructuur dus we gaan die stad gebruiken als podium.' En we hebben heel veel locatie dingen gedaan. Toen zei iedereen toen we naar hier kwamen: 'Nu gaan jullie geen locatie dingen meer doen.' 'Maar jawel.' 'Maar jullie hebben toch...' We gaan toch, wij blijven locatie dingen doen. En dat zorgt ook dat je ergens in een wijk neerstrijkt en dat mensen zien van: 'Ah ok, C-mine komt naar ons.' De drempel wordt lager nog. We hebben nu een voorstelling vier dagen in de kelder van het stadhuis. We hebben volgende week vier dagen een voorstelling in een oude fabriekshal op het industrieterrein aan het kanaal. Dus we werken nog altijd heel veel met locaties. En dat maakt dat je constant ook moet nadenken over hoe wij ons moeten verhouden ten opzichte van die stad. En dat is heel interessant. Dat wringt, maar daar komen heel mooie dingen uit.

DP: Wordt u ook gevraagd voor buiten de stad? Wordt u door andere steden gevraagd?

EG: Ja, er wordt vaak aan ons gevraagd: 'Kom eens naar ons,' door de omliggende dorpen. 'Waarom komen jullie niet naar ons?' En we zijn dat ook wel van plan, maar we hebben eerst zoiets van laat ons eerst hier alles uitbouwen. En wij zijn nu voorzichtig bezig met in de omliggende gemeenten te zeggen van: 'Kijk, daar zijn geen cultuurcentra of daar hebben ze een klein zaaltje waar ze een paar keer per jaar iets doen. Ok, we gaan samen dingen doen. Iets wat jullie programmeren, als wij dat goed vinden dan gaan wij dat in onze brochure zetten en dan gaan wij meet tickets verkopen voor jullie en doen jullie dan voor ons ook hetzelfde. Kies een voorstelling uit en promoot die ook bij jullie.' Dat werkt. Wij hebben dat voor het eerst gedaan dit seizoen en wij gaan dat nu voorzichtig uitbreiden, omdat we ook willen dat publiek uit de eigen streek meer en meer naar hier komt. Maar dat is ook heel erg boeiend en om ook constant te zoeken binnen de communicatie naar welke middelen moet ik hier inzetten. We hebben daar heel veel discussie over intern, over zijn dit de juiste middelen? Moeten we niet meer binnen het idee van City Marketing opgenomen worden of willen we onze eigen koers? Hoe moeten we dat aanpakken? Met het filmfestival nu hebben we dat gedaan, zijn we ook echt met de mensen van City Marketing gaan praten en hebben we gezegd van: 'Wij willen echt ook van jullie medewerking. We willen echt dat het zichtbaar is in die stad dat er een filmfestival is.' En uiteindelijk zijn ze daar ook voor eh...

DP: Hoe komt u aan uw films? Gaat u naar filmbeurzen toe? Zijn die hier? Ik weet niet hoe dat in Vlaanderen gaat.

EG: Nee, je hebt de distributeurs hè.

DP: Die houden beurzen?

EG: Nee, maar je kent de markt dus we volgen ook welke films er zijn. Nu is dat voor een groot deel opgelost...

DP: Kijkt u ze van tevoren? Alle films die u boekt, kijkt u van tevoren?

EG: Nee, maar ik ken wel... Al dertig jaar, langer... Al veertig jaar zie ik film en ik heb ook films ingeleid in een filmclub ooit heel lang geleden. Ik heb iemand die voor mij werkt die de administratie van de films doet, een echte filmfreak. Dus zij gaat ook heel veel kijken. Ik laat haar ook naar het filmfestival in Gent gaan. Dat soort dingen. Maar ik volg het ook, dus ik weet ook van als Bertolucci een nieuwe film maakt, dan weet ik het en dan wil ik ook absoluut dat die getoond wordt ook al weet ik niet of hij goed of slecht gaat zijn. Maar ik wil absoluut dat we hem in onze programmatie hebben.

DP: Waarom Bertolucci?

EG: Ik noem het voorbeeld Bertolucci, kan ook Polansky zijn of een jonge filmmaker. Maar ik blijf het volgen. In het geval van Bertolucci is dat evident, is het een Italiaan. Er zijn niet zo veel goede Italiaanse regisseurs op dit moment. Dan denk ik van ja, die moeten we tonen. En dan hebben we heus nog tijd genoeg om te weten van 'ah, het is geen goede film, dan zullen we hem toch niet tonen.' Dan gaan we een andere Italiaanse film tonen. Eigenlijk wil ik hem dan wel heel graag tonen. We werken met film ook zoals we werken in de rest van onze programmatie. We zijn trouw aan een aantal theatergezelschappen en dansgezelschappen en ook als die eens een keer een slechte voorstelling maken, dan gaan we die niet annuleren. Dan gaan we die toch tonen, want we hebben daar een band mee en we tonen daar al jaren alle voorstellingen van. Gaan we plots niet zeggen van tegen hen: 'Slechte voorstelling gemaakt, komt er niet in.' Eigenlijk werken we ook met een soort trouw aan, een soort wederzijdse loyaliteit.

DP: Maar dat wil natuurlijk ook niet zeggen dat het publiek meteen afhaakt.

EG: Nee, nee. Bij de Italiaanse film is het een geval apart. Of het nu een goede of een slechte film is, ze komen.

DP: Is dat met films uit andere landen ook? Of is dat alleen met Italiaanse?

EG: Nee. Vooral met Italiaanse.

DP: Opvallend. Toont u ook Nederlandse films trouwens?

EG: Eh, af en toe wel ja.

DP: Bijvoorbeeld BOVEN IS HET STIL?

EG: Nee, die hebben we nog niet.

DP: Heeft u een voorbeeld van wat u heeft getoond?

EG: De films van Warmerdam. Maar met Italianen is dat apart, omdat een vijfde van de bevolking is van Italiaanse origine. Italiaanse films zijn gewoon een feest hier ook. We hebben daar een sponsor voor, een Italiaanse wijnhandelaar van Genk die na elke Italiaanse film die we tonen, is er een glas wijn en zijn er Italiaanse hapjes. En het gevolg is dat we sommige films, we draaien ze twee keer, dat we de eerste avond dat we die draaien we gewoon een hele hoop mensen naar huis moeten sturen. Omdat niet alleen de Italianen meer komen, maar natuurlijk ook de rest van het publiek begint te komen. Het is super gezellig, na afloop is er een glas wijn.

DP: En u kunt niet de film nog eens inzetten?

EG: Ja, we zetten hem nog eens in, maar dan ook weer... Dan is er ook geen receptie meer, alleen de eerste keer.

DP: Dat is wel heel leuk.

EG: Dat is super ambiance, in de zaal ook. Dat is echt heel leuk om mee te maken.

DP: Herkent u, behalve aan de taal dan, meteen een Italiaanse film?

EG: Goh, dat is een moeilijke. Toch vrij snel hoor. Ja.

DP: Waar zit hem dat dan in?

EG: De sfeer.

DP: De sfeer. Dus niet de locatie, of ook de locatie?

EG: Ja, de locaties natuurlijk ook, maar de sfeer... Ja...

DP: Of heeft dat te maken met een specifieke filmmaker? Dat is natuurlijk ook snel, dat je iets herkent van een specifieke filmmaker.

EG: Ja, natuurlijk.

DP: Maar u herkent een Italiaanse film als Italiaans zonder dat u weet wie...?

EG: Mocht ik het niet weten, dan denk ik inderdaad dat ik toch acht van de tien keer weet dat het een Italiaanse film is, ja. Maar dat heb je ook met andere... Ik bedoel, ik denk dat een Franse film ook zeer herkenbaar is. En Amerikaanse film en Engelse film nog veel herkenbaarder.

DP: Maar misschien is het moeilijker als je een Waalse film hebt en een Franse.

EG: Ja, ja. Er is vrij weinig verschil. De Waalse filmmakers hebben de Franse intussen geleerd een nieuw soort film te maken. De gebroeders Dardenne hebben zo'n ongelofelijke invloed op de filmwereld. Dat is onwaarschijnlijk.

DP: Toont u ook graag films uit België? Van eigen bodem dus?

EG: Als het goede films zijn wel. Alleen maar als het goede films zijn. Dit is echt het enige criterium.

DP: OFFLINE bijvoorbeeld of LE GRAND SOIR?

EG: Die hebben we niet getoond, omdat die in de reguliere programmering zat. Maar als het echt een super goede film is, dan uiteraard dan gaan we hem tonen.

DP: Dus dat heeft eigenlijk verder niks te maken met uit welk land hij komt. Het is gewoon, het moet een goede film zijn.

EG: Het moet een goede film zijn.

DP: En als u bijvoorbeeld deze week SILVER LININGS PLAYBOOK draait, wat doet u dan de week erna? Zorgt u dan dat u een ander genre heeft of...?

EG: Daar keken we naar. Ik zeg "keken", omdat we nu met Mooov samenwerken en dat op een heel andere manier in zijn werk gaat. Maar daar wordt inderdaad naar gekeken van hebben we een evenwicht. Dan ook, dan zeg ik van: 'Nee, we hebben net een Chinese film gedraaid. We gaan nu niet opnieuw een Chinese film draaien, maar we gaan kijken of we - we hebben ons lijstje - we gaan voor dit.' En ik wil ook heel graag een Amerikaanse film tonen en als ik dan SILVER LININGS PLAYBOOK kan tonen, dan... Ik bedoel, ik hou ook wel van wat tegenstellingen en wat provoceren bij een publiek. Zoals in de rest van een programmatie moet je een publiek ook een beetje uitdagen en een spiegel voorhouden en zorgen dat ze... Ik ben altijd het meest tevreden als er twee groepen uit de zaal komen, de ene groep die het fantastisch vond en de andere groep die het verschrikkelijk vond. En dan denk ik van: 'Ja, het werkt.'

DP: Dat is vaak met een goede film. Of je vindt hem verschrikkelijk, of je vindt hem goed.

EG: Maar het werkt hoor. Ook met voorstellingen is dat zo. We hadden een paar weken geleden *Violet* van Meg Stuart, een heftige dansvoorstelling, fantastische dansvoorstelling. Ik was heel erg nieuwsgierig hoe het publiek daarmee zou omgaan. Het is een typische grootstedelijke voorstelling. Het is niet iets voor het platteland. Wel, de ene helft vond het fantastisch en de andere helft was boos op mij. Vond het verschrikkelijk dat zoiets in onze zaal stond. Maar dan krijg je dus dat er gesprekken ontstaan.

DP: Wat gebeurde er bijvoorbeeld?

EG: Het was heel luid, de live muziek was heel luid. En het was zeer zeer hedendaagse dans.

DP: Het was niet atonaal of zoiets?

EG: Nee, het was echt elektronisch en echt een geluidsdeken die over dat publiek heen gegooid werd. Dat was echt fantastisch. Vijf fantastische dansers. En een onwaarschijnlijk lichtplan. En dan is het interessant, die discussies achteraf. Als ik zin heb, loop ik ook altijd in de foyer rond. Bij de film ben ik niet vaak dat ik zoveel dingen doen. Maar wel op voorhand loop ik rond en praat ik met mensen. En na afloop ook, blijf ik ook en spreek ik mensen ook aan. Als ik een kwaad gezicht de zaal uit zie komen, dan ga ik erop af. 'U vindt het niet goed?' En dan ontstaan er heel interessante gesprekken.

DP: Maar dan weet u ook heel goed wat uw publiek wel wil zien als ze dat niet leuk vinden.

EG: Ja. Maar daar houden we eigenlijk vrij weinig rekening mee. Dara zijn we nogal... Ja, we houden daar wel rekening mee, maar we willen ook dat het publiek ook de kans krijgt om dingen te zien die ze normaal niet gaan zien. En dat ze daardoor eigenlijk ook - of ze dat nu goed vinden of niet goed vinden - dat is eigenlijk ook stappen zetten. En misschien binnen twee maanden komen ze nog eens terugdenken aan die *Violet* van Meg Stuart, dat ze na twee maanden zeggen: 'Weet ge nog? Die voorstelling, oh! Ik vond het vreselijk, maar toch blijven daar beelden van



terugkomen. Dus dat moet toch wel...’ Dat doe ik ook als mensen een abonnement komen kopen, binnenkort weer voor volgens seizoen, vragen mensen aan ons, aan mij en mijn collega’s: ‘Dit zijn de voorstellingen die ik wil zien.’ Ik ben iemand die dan kan zeggen tegen mensen van: ‘Dat is een goede keuze, behalve die voorstelling. Daar ga je geen tickets voor kopen, want dat gaan jullie absoluut niet goed vinden als jullie deze dingen allemaal goed vinden.’ En dan schrikken mensen vaak, maar dan durf ik ook te zeggen: ‘Weet je wat, ik geef jullie tickets voor die voorstelling als jullie willen komen, gratis, maar ik wil wel van jullie horen wat jullie ervan vonden.’ Mensen moeten mij wel aanspreken de avond van die voorstelling en dat doen ze ook. Dan komen ze naar mij en zeggen ze van: ‘We zijn er hè. We gaan kijken, we zijn eens nieuwsgierig.’ Maar vaak merk je dat mensen erover gelezen hebben, dat mensen doordat je ze kietelt, dat ze dan ook zoiets hebben van we gaan nu eens kijken. Dat ze op internet gaan kijken wat erover stond en dan naar de voorstelling gaan en achteraf tegen mij komen zeggen wat ze ervan vonden. Dat vind ik fantastisch.

DP: Heeft u dan meestal gelijk?

EG: Eh, ja. Ja, ja. Ze zeggen: ‘Dit was niks voor ons, maar we begrijpen ook waarom je zei van dit is niks voor jullie.’ Maar soms is het ook zo van: ‘We hebben iets bijgeleerd, wij zaten de hele tijd de denken van wat betekent dit nu allemaal?’ En dan zijn we op een leuke manier bezig met publiekswerking, zonder dat dat met inleidingen is of uitleidingen en met nagesprekken. Maar dan zit je wel bijna op maat met mensen. En dat is super leuk.

DP: En bij film, hoe ver moet u van tevoren plannen, boeken?

EG: Een maand, anderhalve maand ongeveer op voorhand. We kunnen dus vrij kort op de bal spelen en doordat we nu met Mooov samenwerken, hebben we nog veel meer toegang tot films die we willen dan voordien.

DP: Hoezo? Hoezo meer toegang?

EG: Omdat Mooov ook zijn, niet alleen voor ons maar ook voor Turnhout, zijn films reserveert. En omdat zij een grote naam hebben, ze hebben een groot festival waar wij dan een onderdeel van geworden zijn sinds dit jaar, dus ze hebben een hele goede naam bij distributeurs. En zij krijgen ondertussen heel veel gedaan van distributeurs.

DP: Bedoelt u dan dat ze de films eerder of goedkoper krijgen?

EG: Ja, eerder. Of...

DP: Maar het is niet zo dat u bepaalde films eerst überhaupt niet kon krijgen?

EG: Ja, jawel. Ze zeiden: ‘Ja, maar jullie draaien hem maar twee keer dus jullie krijgen hem niet. Hij gaat eerst naar filmhuizen waar ze hem een ganse week draaien, wat heel erg spijtig was in sommige gevallen. En nu is dat eigenlijk voorbij. Door met Mooov samen te werken, zitten we in een ander netwerk dat wat meer gewicht heeft. Wij krijgen nu heel veel avant premières, wat een nadeel is, was, in het begin, omdat het publiek dan nog niet geïnformeerd is. Omdat het publiek van ons informatie krijgt en anders zien ze in de kranten of op televisie vaak van die heeft een nieuwe film gemaakt, is in Cannes voorgesteld of in Venetië. Of deze film komt uit in de krant, komt deze week uit in de bioscoop en met een recensie. En dan krijg je twee of drie weken later staat hij dan hier, terwijl we nu heel veel avant premières hebben waarvan de recensie pas de dag nadien in de krant staat als hij in première gaat. En dat merken we.

DP: Is dat dan niet zo omdat u nu heel veel avant premières heeft gedaan, dat mensen dat toch weten?

EG: Nu wel ja. Het is langzamerhand verbeterd. Maar in het begin kregen we de opmerking van: ‘Wat is dat? Wat voor film, daar heb ik nog nooit van gehoord.’ maar voordien waren ze gewoon van dat er een film was waar ze uitgebreid in de kranten, bijvoorbeeld in *Het Belang van Limburg*, over gelezen hadden en zoiets hadden van: ‘Ah, ok. Die draait bij ons in Genk.’ Nu was het echt wennen voor hen, maar nu zijn ze er langzaamaan aan gewoon en hebben ze ook een soort fierheid van. Wij hebben hem weer voor hij ergens anders te zien is. Wij hebben ontzettend veel positieve reacties gehad op ons festival ook, ze zijn echt heel erg blij en dat ze ook een soort fierheid hebben. We werken ook met een vrijwilligersploeg voor de film en bij elke film zijn er twee vrijwilligers die maken een zaaltekst. We hebben een soort appreciatie op papier wat ze kunnen scheuren: zeer goed, goed, slecht. En waar ze ook hun gegevens kunnen achterlaten voor de nieuwsbrief op de achterkant. Dus ze krijgen dat bij het binnengaan en we vragen dat terug als ze naar buiten komen. En dan maken we ook een ranglijst van welke films het beste gevonden zijn door het publiek. En dat publiceren we ook op onze website en mailen we ook door bij onze nieuwsbrief. Dat zijn de films die u het beste vond het voorbije jaar. En we hebben ook zo een aantal jaren in de zomer films herhaald. Mijn collega’s en mijn directeur waren daar heel erg tegen om dat te doen de eerste keer. ‘Maar we hebben die films al gedraaid.’ En ik zeg: ‘Maar ik ben er écht van overtuigd als we die terug draaien dat het dan een vol huis is, meer volk dan de eerste keer.’

DP: Met JAGTEN bijvoorbeeld. Mensen komen heel graag nog eens naar JAGTEN.

EG: Het eerste voorbeeld bij ons was, hoe heet die nu ook alweer, een Vlaamse film. Ik heb hem zelf drie keer gezien. Een Vlaamse film met Barbara Sarafian en Jurgen Delnaet over die alleenstaande vrouw met haar kinderen en die trucker [MOSCOW, BELGIUM]. Net geen feel good movie. Enfin, we hadden die gedraaid en er was behoorlijk wat volk twee keer op afgekomen. We draaiden die opnieuw in de zomer en we hadden plaatsen tekort. We moesten naar een grotere zaal verhuizen. En dat is fantastisch. Die film die we in dat seizoen gedraaid hadden, was een ongelooflijk succes.

DP: Mensen wachten daarop ja.

EG: Euroscop zei het nadien tegen ons van: ‘Terug die Greatest Hits van vorig seizoen.’ Dat bracht hun natuurlijk geld op, dus in die zin...

DP: Heeft u zelf een persoonlijk voorkeur voor bepaalde films?

EG: Ja, ik hou heel erg van Britse films.

DP: Speelt dat mee, uw mening?

EG: Nee, ik probeer... Ik zal natuurlijk denken van: ‘Ah.’ En ik hou van Italiaanse films en ik hou ook van films van Almodóvar.

DP: Er komt binnenkort een nieuwe film van hem uit met een vliegtuig.

EG: Ja, die is hier al uit. Ik moet hem nog zien. Maar mijn mening speelt niet mee. Ik zal natuurlijk denken van: ‘Moeten we die draaien?’ Maar nee, enfin, het is gewoon belangrijk dat er een mooi evenwicht is.

DP: Zou u anders kijken naar een film... Stel een Nederlander maakt een historische film over Genk, zou u daar anders naar kijken dan als iemand uit Genk die film maakt? Zou u dan kritischer zijn of zou u zoiets hebben van die film wil ik niet?'

EG: Ik zou even kritisch gaan kijken, of het nu door iemand van Genk gemaakt is of door iemand van Oezbekistan over Genk. Ik zou even kritisch gaan kijken.

DP: Als hij maar goed is?

EG: Ja. Het enige criterium is dat die film goed gemaakt is, dat er een goed scenario zit. Film mag rammelen langs alle kanten voor mij, maar hij moet toch een aantal kwaliteiten hebben waardoor je zegt van die film raakt mij. Net zoals ik naar theater zit te kijken en dat het op de een of andere manier mij ook een spiegel voorhoudt.

DP: Dus een bepaald gevoel wat u krijgt? Of een film die u aan het denken zet?

EG: Ja, sowieso. Het moet een film zijn die mij raakt en die iets met mij doet. En dan kan dat inderdaad ook zijn dat dat een film is die relatief slecht gemaakt is. Waar je van ziet... Maar hij moet mij pakken, hij moet mij meesleuren in wat hij te vertellen heeft.

DP: Heeft u dat ook bijvoorbeeld bij films van Ulrich Seidl?

EG: Ik heb ze nog niet gezien. Wij gaan ze wel draaien.

DP: Alledrie?

EG: Ja. En ik denk dat we ze alledrie op een dag gaan draaien met eten ertussen. Wij zoeken ook altijd naar formules voor dit soort... We doen dat met een aperitief en dan na het eerste deel van de film pas dat buffet. Dan het tweede deel, dan het dessert. Koffie tussendoor, zo'n Italiaanse koffiekjes. Dat is natuurlijk een manier om dat een beetje op te pimpen, maar voor mij hoort dat dan ook bij heel de sfeer van de film.

DP: Maar dan bied je ook meer dan een film. Dan doe je iets met een film.

EG: Dat proberen we binnen gans onze programmatie zo te doen. We gaan volgens jaar ook een jong Nederlands theatermaker Maarten Westra Hoekzema, die vanuit Antwerpen werkt. We hebben zijn eerste twee monologen gecoproduceerd. Nu maakt hij een derde, die tonen we ook. Die twee andere hebben we ook getoond uiteraard. En dan in het theater nadien willen we die alledrie tegelijk tonen, op een avond. Maar ook met een aperitiefje, hapjes, een voorgerecht, een hoofdgerecht en dan na de voorstelling een dessert. Zodat mensen hier van vijf uur een heel leuk traject door gans het gebouw op drie verschillende plekken in het gebouw zijn. Op die manier verbind je ook dingen en mensen met mekaar.

DP: Dat doet u ook door de disciplines heen? Dus als er bijvoorbeeld een thema is, Afrika bijvoorbeeld, dat u een Afrikaanse film heeft en een dansvoorstelling?

EG: Ja. Wat we nu hebben binnen Europalia, Europalia is een Belgisch festival, om de twee jaar vindt dat plaats en dat focust telkens op een ander land in de wereld. Nu dit jaar is het India, ze hebben een tentoonstelling en dan hebben wij

een dansvoorstelling en jazzconcert, workshops en nog allemaal dingen die we allemaal aan elkaar koppelen. En dat is heel prettig.

DP: Kunnen mensen ook cursussen volgen hier? Op alle disciplines?

EG: Ja. Dat gaat zelfs, alhoewel we daar een beetje van aan het afstappen zijn, het gaat zelfs van een cursus whisky proeven tot een inleiding tot de hedendaagse dans.

DP: Ook filmcursussen?

EG: We gaan volgens seizoen aan de hand van de box THE HISTORY OF FILM een filmcursus doen. Daar zijn we mee bezig nu om dat voor te bereiden. Maar ik hou helemaal niet van inleidingen en nagesprekken. Ik vind dat we mensen ook niet te veel moeten beschermen. Ik hou veel meer van dat informele. We moeten mensen ook in het diepe gooien. Mensen zwemmen wel wat ze moeten zwemmen. Maar we hebben wel een educatief aanbod sowieso. Maar we werken ook heel veel met zaalteksten, dus voor elke film kan iedereen een zaaltekst meenemen waar recensies in staan of uitleg over de film.

DP: Bij elke film?

EG: Bij elke film.

DP: Ik denk dat ik nog een vraag heb. Is taal in film voor u een struikelblok? Bijvoorbeeld bij NIGHT TRAIN TO LISBON, die begint in Oostenrijk en daarna gaat hij naar Portugal toe, maar ze spreken de hele tijd Engels. Is dat voor u...?

EG: Nee. Absoluut niet.

DP: Dat zou niet uitmaken?

EG: Nee. Absoluut niet nee.

DP: Het is niet zo dat u denkt van: 'Vreselijke film, dat hoort niet!'

EG: Nee. Het is ook niet belangrijk. Ik vind dat absoluut niet belangrijk, want als je dat verschrikkelijk vindt of als je daar kwaad om wordt, dan getuigt dat op zo'n onderdeel als taal ook beetje van gebrek aan respect voor degene die dat gemaakt heeft. Die die keuze gemaakt heeft om Engels te gebruiken als voertaal, of Frans of Chinees. Ik bedoel, die taal is onlosmakelijk verbonden, is onderdeel van heel dat product. Dat is een artistieke creatie en je mag daar wel kwaad om worden, om die film, om wat je ziet. Daar kan je kwaad om worden, maar de keuze is van de maker. Moet je respecteren en kan je alleen maar van zeggen: 'Ik vind dit niet leuk.' Dat gebeurt, maar je kan niet zeggen: 'Dit is sowieso niet goed, want...' Dat is ook met alles wat er op een podium gebeurt.

DP: Dan ronden we nu af. Heel hartelijk bedankt.

**Geert op de Beeck, Filmhuis Mechelen, Mechelen, 28-05-2013**

DP: U bestaat als filmhuis binnen dit complex?

GB: Nee, wij zijn een onafhankelijke vereniging. Wij hebben al op verschillende plaatsen in Mechelen geprojecteerd en we zitten hier sinds 2009, sinds 1 januari 2009. En voordien zaten we in een kunstcentrum hier tweehonderd meter verderop.

DP: Het is ontstaan in de jaren zeventig toch? Klopt dat? Het filmhuis?

GB: Filmhuis Mechelen is ontstaan eind '76 eigenlijk, de eerste voorstellingen waren in '77. En dat was eigenlijk gewoon een achterzaaltje van een café. Daar was ik zelf niet bij, dan is het langzaam zo gegroeid.

DP: Dan was daar behoefte aan.

GB: Ja, het was de bedoeling gewoon de commerciële cinema's in Mechelen te... Er was een heel veld open eigenlijk qua programmatie. Dat was eigenlijk de reden waarom het filmhuis opgericht is, omdat er gewoon een aantal films niet werden vertoond terwijl er toch belangstelling voor was. En dan is het filmhuis begonnen met vertonen met succes. Ja, ik bedoel, successen genoeg om voort te blijven doen. Dat is natuurlijk relatief.

DP: Waarom zitten jullie nu hier?

GB: Tot 2009 zaten we in een kunstencentrum hier verderop, Kunstencentrum NONA. Daar was het probleem eigenlijk, dat kunstencentrum was gegroeid vanuit een theater. Het theater kreeg daar eigenlijk altijd voorrang, dus als er een nieuw stuk was en er moest gerepeteerd worden dan moesten wij iedere keer verhuizen of soms was er ook geen andere mogelijkheid en dan moesten we gewoon... En zo kun je onmogelijk een publiek opbouwen als dat te lang duurt. Omdat we altijd naar hier verhuisden, hebben we besloten van we gaan gewoon helemaal naar hier. En dat heeft eigenlijk enorm goed gewerkt, omdat dan kun je wel dat publiek beginnen opbouwen. Ik denk dat we ons publiek op die goed drie jaar tijd verdriedubbeld hebben, dus dat heeft wel enorm goed gewerkt.

DP: Verder staat het filmhuis los van dit?

GB: We zijn een onafhankelijke vereniging. Het gebouw is van de stad. De meeste activiteiten hier worden ook georganiseerd door de stad, dus tentoonstellingen, optredens, dat zijn allemaal ambtenaren van de stad die dat organiseren. Het auditorium wordt ook gebruikt door verenigingen die er belangstelling voor hebben.

DP: Hoeveel plek is er?

GB: Als we echt proppen, kunnen we 270 man in de zaal proppen. We hebben zelfs al eens 280 gehad, maar dat is niet heel comfortabel. Dat zal de brandweer misschien niet zo leuk vinden. Officieel zijn er 250 plaatsen in de zaal, maar er kunnen er eigenlijk makkelijk 270 zitten. Dat gebeurt wel eens.

DP: Krijgt u dat vol met de programmatie?

GB: Ja, voor sommige films gebeurt dat ook.

DP: AMOUR zal wel vol zitten.

GB: AMOUR, daar hebben we zelfs volk moeten weigeren. Dat was echt helemaal... DJANGO was superveel volk.

DP: Ligt hier ook nog een bioscoop in de stad?

GB: Er ligt een multiplex net buiten de kleine stadsring. Dat zijn denk ik elf zalen als ik me niet vergis.

DP: Die hebben ook DJANGO bijvoorbeeld?

GB: Die hebben wel DJANGO, maar ik denk niet dat... Van de andere films... KILLER JOE zullen zij wel gespeeld hebben, DANS LA MAISON. Maar de rest zullen ze zeker niet gespeeld hebben. Om volk te lokken, zetten we er altijd wel een echte publiekslokker tussen, een DJANGO-achtige film die dan ook in de multiplexen gespeeld heeft. Maar eigenlijk hebben we daar... Dat is niet echt concurrentie, dat is gewoon een ander publiek dat wij aantrekken.

DP: Wat voor publiek trekt u aan? Vooral uit Mechelen of nog verder?

GB: Verder, ja. Omdat wij, ik denk tussen Antwerpen en Brussel is er geen enkele... Of ik zou mij moeten vergissen, maar ik... Ertussen ligt er absoluut volgens mij niks meer, er zijn nog een aantal culturele centra die wel ons soort film...

DP: Leuven?

GB: Ja, Leuven is weer iets anders. Dat is een specifiek geval, omdat het een studentenstad is, daar is gewoon groot publiek. Dat is een prima arthouse cinema, Cinema ZED is echt een heel goede programmatie en goede zalen ook. Maar verder denk ik dat wij de enige zijn tussen Antwerpen en Brussel. Je merkt dat ook bij onze leden, dat is toch ruimer dan Mechelen. Dat is echt de omgeving, maar het grootste deel van het publiek komt natuurlijk wel uit de stad zelf. Vroeger hadden we een iets ouder publiek, maar de jongste jaren ook heel veel jongeren.

DP: Ook bij zo'n film als TABU bijvoorbeeld? Gaan jongeren daar ook heen?

GB: Dat is minder het geval. Dat is voor heel specifiek publiek. Bijvoorbeeld voor JAGTEN waren er heel veel jongeren, natuurlijk DJANGO waren er heel veel.

DP: Iedereen komt naar JAGTEN.

GB: Ja, maar toch opmerkelijk procentueel gezien meer jongeren. DANS LA MAISON had eigenlijk ook verrassend veel jongeren. En we hebben vorige week een kortfilmavond georganiseerd en dat was met een aantal jonge filmers uit Mechelen zelf die dan ook hun film kwamen presenteren. Dat was echt heel leuk.

DP: Doet u dat soort dingen ook? Programmeert u die dan ook speciaal op deze manier in of is dat dan een aparte avond buiten die dinsdag?

GB: Nee, dat is ook op de dinsdag. Maar omdat we, in het verleden hebben we dat wel vaker gedaan, kortfilms geprogrammeerd dus het is wel echt een avond met kortfilm, maar het is vaak een probleem om daar publiek voor te lokken. Dus hadden we dit jaar gezegd van achteraf is er ook een gratis drankje voor iedereen. We verliezen daar wel een beetje geld op denk ik op zo'n avond, maar het verschil is, we hebben evenveel geld verloren maar door dat gratis drankje zit je dan wel met een vollere zaal. Dus het is leuker.

DP: Maar je hebt dus wel een podium voor nieuwe filmmakers? En dat is dan speciaal voor filmmakers uit Mechelen?

GB: Nee, het was een combinatie van de beide... We hebben een samenwerking met Leuven, met het kortfilmfestival in Leuven, en dan huren we daar de films die volgens ons het beste waren. Dus we hadden vorige week drie films van Leuven gehoord en dan twee films van jonge Mechelse regisseurs. Dus een combinatie van de beide. Als je alleen met jonge Mechelse filmmakers zit, dan is de spoeling gewoon te dun om dat goed te doen.

DP: Maar krijgen zij wel voorrang op filmmakers uit een andere plek?

GB: Ja, dat is wel bij het begin eigenlijk... Bij het begin van het filmhuis in de jaren zeventig was het ook de bedoeling om zelf films te gaan maken door een aantal medewerkers en die hebben dat ook gedaan, kortfilms gemaakt. Maar ja, dat is natuurlijk, dan zit je financieel over iets compleet anders te praten. Dat is uit elkaar gegroeid.

DP: Maar het is wel mooi dat filmmakers op die manier een podium krijgen. Dat is heel belangrijk denk ik. Is dat ook iets wat de gemeente graag wil?

GB: Nee, op dat vlak qua programmatie is er eigenlijk echt totaal geen communicatie met de gemeente. Dat bepalen we echt helemaal honderd procent zelf.

DP: De programmatie hoeft dus niet aan te sluiten op bijvoorbeeld wat de gemeente of de stad wil uitstralen?

GB: Nee, op dat vlak staan we echt compleet los van de stad. We organiseren soms wel eens iets naar aanleiding van een tentoonstelling. Maar dat staat echt los van de stad eigenlijk. Ik denk dat we er ook nog nooit een vraag van de stad naar gekregen hebben.

DP: Waar let u dan op? Waar haalt u bijvoorbeeld uw informatie vandaan? Gaat u naar beurzen of hoe doet u dat?

GB: Ik zal misschien eventjes eerst uitleggen hoe we programmeren. We zijn een groepje van ik denk vijf of zes mensen die programmeren. Het probleem is een beetje, we programmeren voor twee maanden tegelijk altijd. Dus ja, we moeten dat wel al lang op voorhand al beginnen plannen, want die affiches moeten gedrukt worden. Letterlijk drie maanden op voorhand zijn wij eigenlijk al met de nieuwe programmatie bezig. Vaak hebben we de films dan nog niet eens gezien, dus dan is het echt puur op basis van in mijn geval naam van de regisseurs, bijvoorbeeld François Ozon vind ik een fantastische regisseur dus dan probeer ik die er altijd wel mee in te krijgen. Dus gewoon die vijf mensen geven een lijstje met hun favoriete films door en dan belt iemand de distributeurs gewoon op met de vraag van hoeveel kost het, wat kunnen we krijgen, wat mogen we? En op basis van wat dan haalbaar is, financieel, beginnen we te puzzelen en dan proberen we een evenwicht te vinden tussen...

DP: Het is duurder dan in Nederland toch? Film boeken hier dan in België?

GB: Ik weet niet wat het kost in Nederland.

DP: In Nederland de garantiesom meestal en het percentage tussen de veertig en vijftig procent.

GB: Bij ons ligt het percentage soms iets lager. Met sommige distributeurs hebben we goede deals kunnen sluiten, omdat zij weten dat wij voor hun soort films veel publiek genereren. Bijvoorbeeld de mensen van TABU die vroegen eerst een gigantische som, dat hebben we wel kunnen onderhandelen dat die iets lager werd maar dat we wel dan een hoger percentage betalen. Wij werken liever op percentage dan met vaste sommen eigenlijk. Maar bijvoorbeeld met Cinéart werken wij vanaf het begin samen. Daar hebben we heel goede contacten mee en heel goede prijzen mee. Ik weet niet uit het hoofd wat we betalen, maar de percentages zijn... ik denk dat we zelfs maar dertig procent hoeven betalen. Daar hebben we echt al een lange samenwerking mee. Bij nieuwe distributeurs ligt dat soms iets moeilijker. Die vragen dan 45, soms vijftig, procent. Dat vind ik echt overdreven. De vaste bedragen liggen tussen de 150 en 200 euro, 350 is volgens mij het meeste dat we betaald hebben voor een film. Ik weet niet hoe dat in vergelijking ligt met Nederland.

DP: We hebben bijna altijd 150 euro, of 75/75 verspreid over de weken, dat ligt eraan. Maar meestal 150.

GB: Meestal zit het bij ons ook tussen de 150 en 200 euro. Dat is het gemiddelde eigenlijk. Maar er zijn altijd distributeurs die gewoon meer vragen.

DP: Maar jullie komen dus allemaal met je favoriete films en dat baseren jullie op de regisseur?

GB: In mijn geval de regisseur en uiteraard ook de recensies hè. We krijgen soms ook... Dat is ook met sommige distributeurs dat we die overeenkomst hebben dat we naar de persvisies mogen gaan kijken. Maar het probleem is, de meeste van ons werken overdag en die persvisies zijn overdag dus dat maakt het een beetje moeilijk.

DP: Maar jullie kunnen wel naar een beurs toe of iets dergelijks om bepaalde films te bekijken?

GB: Nee, dat systeem bestaat bij mijn weten niet.

DP: Maar hoe kijk je ze dan van tevoren als je ze voordat je ze boekt wilt zien? Niet dat wij ze allemaal zien voordat we ze boeken, maar...

GB: Ja, ik zie bijvoorbeeld bijna nooit films voor ze hier geboekt worden. Anderen, sommigen kunnen naar persvoorstellingen gaan omdat er een aantal studenten bij zitten ofwel officieel werklozen. Die kunnen wel eens naar persvoorstellingen gaan kijken. En ik moet zeggen, de jongere medewerkers hebben ze ook al gedownload van het internet. Die hebben vaak al wel een idee, de kwaliteit is alleen niet altijd goed.

DP: Let je er ook op dat je bijvoorbeeld aansluit bij je publiek, dat je denkt van dit is iets wat ik niet mooi vind, maar mijn publiek vindt dat misschien wel mooi?

GB: Ja, dat gebeurt wel. We proberen altijd een evenwicht te zoeken tussen een echte publiekstrekker en dan ook niet te veel films uit een land of uit een regio. Dat er echt een goede mix in zit. Een film waar we ook jonger publiek mee kunnen trekken. Ja, we proberen het echt zo gevarieerd mogelijk te houden, dat er genoeg afwisseling in zit zodat het niet eentonig wordt.



DP: Zijn er dan films uit een bepaald land die extra goed draaien, waarvan je zeker weet die draaien goed? Bijvoorbeeld de Vlaamse film?

GB: De Vlaamse film, dat is eigenlijk de enige soort film waar we zeker van zijn dat we extra publiek trekken vanwege het land zal ik maar zeggen. Dat loopt altijd goed. Ook natuurlijk zijn de laatste jaren... Vroeger was het het geval, laten we zeggen vijf, zes jaren geleden, was dat absoluut niet het geval. Het tegendeel, Belgische film was eigenlijk een slecht merk. Dat is de laatste jaren absoluut omgedraaid geworden, omdat er een aantal goede films zijn gemaakt. Die sfeer is helemaal omgeslagen bij het publiek en bij de pers. Dat is absoluut, dat lokt altijd enorm veel volk.

DP: Draaien jullie ook Nederlandse films?

GB: Dan moet ik al eens gaan nadenken. Wat was de laatste Nederlandse film die we gedraaid hebben? Dat is toch al een tijdje geleden denk ik, vreemd genoeg. Bijvoorbeeld die van Alex van Warmerdam. Ik denk ook gewoon dat de laatste jaren weinig Nederlandse films in de Belgische bioscoop zijn gekomen. ZWARTBOEK van Paul Verhoeven natuurlijk... En dat heeft dan wel op onze longlijst gestaan, maar die hebben we dan uiteindelijk niet gedraaid.

DP: BOVEN IS HET STIL bijvoorbeeld?

GB: Nee, ik kan me niet herinneren dat die in België is uitgekomen. Zou kunnen, maar...

DP: Ziet u verschil tussen Nederlandse film en Belgische film, of Vlaamse film?

GB: Verschil, ja. Er is uiteraard een verschil, maar waar dat dan in zit is moeilijk uit te leggen.

DP: Ja, dat vind ik interessant, waar dan dan verschil zit. Herkent u zo een Vlaamse film zonder dat u de naam van de regisseur ziet?

GB: Dat is een goede vraag. Ik herken wel een film van Paul Verhoeven vanwege... Ik ben toch een fan van niet al zijn films maar toch van een aantal van zijn films. Alex van Warmerdam heeft ook een zeer herkenbare stijl natuurlijk.

DP: Dat ligt dan aan de regisseur?

GB: Dat ligt aan de regisseur en niet aan zozeer aan het feit dat hij uit een of ander land komt. Ik zou het niet weten. Er is niet zoiets waar je echt een Belgische film aan kan herkennen.

DP: Het is dan ook echt de naam van de regisseur die het bij het publiek doet als het een Vlaamse film is? Want dan weet je dat hij goed is.

GB: Ja, of... Matthias Schoenaerts is in Vlaanderen bijvoorbeeld echt een ster, dat is echt iemand waar mensen ook echt tickets voor kopen. Je hebt ook sterren die zogezegd sterren zijn maar waar niemand echt tickets voor koopt. Dan weet je echt, zit Matthias Schoenaerts in een film dan verkoop je echt gewoon extra tickets.

DP: En daar boek je dan ook op?

GB: Nou, niet noodzakelijk. Het is wel een fenomeen dat we merken dat dat gebeurt, maar het is niet dat we daar specifiek op boeken. Maar verder, of we nu een Amerikaanse of een Duitse of een Franse film draaien, daar zit geen lijn in. Of er dan meer of minder volk komt... We hebben Michael Haneke film, die trokken enorm veel volk de laatste twee jaren. Bij ons is ook Almodóvar een gegarandeerde hit. Het is eigenlijk vooral op namen van regisseur dat mensen afkomen.

DP: Ook niet bepaalde films uit landen waarvan je meteen weet, dat vinden wij niet mooi of dat vindt ons publiek niet mooi of daar komt niemand op af?

GB: Ja, we programmeren eigenlijk nooit negatief in de zin van als we denken dat er niemand op afkomt, dat is bij ons geen criterium. Ook als we denken van daar komen maar twintig man op af maar we vinden het een goede film, dan doen we het toch. En soms werkt dat gigantisch goed. Ik weet niet, het is alweer een aantal jaren geleden, maar ik denk A TIME FOR DRUNKEN HORSES, ik weet al niet eer uit welk land die film kwam. Die heeft echt totaal niet gelopen in België en wij hebben die toen toch geprogrammeerd, en we hadden toen denk ik 130 man daarvoor wat echt gigantisch was. Want ik had achteraf aan het einde van het jaar, staat in een Belgisch filmtijdschrift, *Filmmagie* heet dat, stond vroeger altijd een lijst met de bezoekersaantallen van de film. In heel België had die film geloof ik 1500 toeschouwers getrokken, waarvan dus ongeveer een tiende op onze voorstelling alleen. Het heeft soms ook met andere dingen te maken, hoe je dat promoot of hoe... Bij ons is het gewoon, we hebben echt een vast publiek die naar elke dinsdag komt. Want ik zit vaak aan de kassa dan en dan vragen ze daar aan de kassa: 'En welke film spelen jullie vandaag?' Dat je dan denkt van bekijken jullie het programma niet vooraf? Dan is het antwoord vaak: 'Nee, we zijn er altijd. Het is altijd goed als we naar hier komen, dus we vertrouwen gewoon op u.' Als we een film goed vinden dan programmeren we hem gewoon. Het is soms een beetje riskant om hem te programmeren, maar daar kijken we echt niet naar.

DP: Dus wel persoonlijke smaak van het vijf- of zestal?

GB: Ja, dat wordt aangevuld met een à twee films waarvan we denken dat daar echt veel publiek op afkomt. Van sommige films verwachten de mensen ook wel dat we die doen. Dat is dan een soort traditie, daar hebben we dan alle films al van gedraaid.

DP: En als er een bepaald iets is hier in de buurt? In Roermond hebben we bijvoorbeeld binnenkort een bedevaart van de Sinti en Roma, dus dan kun je daar een film opzetten. Doen jullie dat ook?

GB: Absoluut. We werken heel veel samen met andere verenigingen. De meest uiteenlopende dingen, dat gaat van Amnesty International tot... Die pijnfilm, de titel weet ik even niet, het is een documentaire over het uitsterven van de pijn. Er is dan een vereniging over ecologische landbouw en die komen dan vragen of we het zien zitten om die film te draaien. En als dat enigszins in ons programma past, dan doen we dat graag omdat het brengt natuurlijk altijd extra volk als je met andere verenigingen samendoet. Het levert aan de andere kant ook voor ons promotie op bij hun publiek die ons vaak niet kennen. Dus dat doen we echt geregeld met andere Mechelse verenigingen samenwerken. Ik zeg het, dat zijn de meest uiteenlopende verenigingen. Van jongerenverenigingen tot...

DP: Ik las ook in jullie boekje dat jullie ook dingen om een film heen presenteren. Hoe en hoe vaak doen jullie dat?

GB: Zoals nu bijvoorbeeld met die kortfilms, dus dat is dan ook vaak in samenwerking met zo'n vereniging dat zij dan voor de animatie daar rondom een beetje zorgen en dat is dan ook voor het andere publiek leuk dat er iets extra rondom de film gebeurt. Dan merk je ook wel, dan komt er meer publiek op af, ook al is het dezelfde film. Maar als je diezelfde

film ook al zonder een extraatje zou doen, dan zitten er misschien zo'n dertig man naar die kortfilms te kijken en nu was er echt een...

DP: Maar ook als je een regisseur uitnodigt bijvoorbeeld of er zoiets van maakt...?

GB: Dat doen we ook geregeld, maar ik heb de indruk dat je daar niet extra volk mee aantrekt. Dat doen we ook.

DP: En als je die acteur daar neerzet?

GB: Dan absoluut wel, dan kunnen we de zaal zes keer uitverkopen. Dat is een feit ja. Maar gewoon, naam van regisseurs... Het zijn niet altijd regisseurs. We hebben onlangs GROENTEN UIT BALEN gespeeld, ook een Belgische film, en toen hadden we een scenarist uitgenodigd. We hebben nog een aantal acteurs gehad, DE HELAASHEID DER DINGEN, bij de film hadden we een van de acteurs hier. Maar ja, ik heb niet de indruk dat we daar extra volk mee lokken. Het is echt een bandje dat hier na de film komt spelen of dat soort dingen, dat doen we ook wel eens geregeld. Dat hadden we vorige donderdag, er was nu wel een speciale vertoning. We hebben zelf onze digitale projector gefinancierd, daar hadden we een hele speciale sponsoractie en crowdfundingactie voor opgezet. Om die sponsors te bedanken, hadden we een extra avond en stond hier een bandje te spelen. Dat hebben we wel vaker georganiseerd, maar is veel extra werk inderdaad.

DP: Vindt u dat dat erbij hoort, zoiets erbij doen, bij een filmhuis zijn? Wat vindt u dat een filmhuis moet zijn?

GB: In principe kan dat natuurlijk zonder. Als filmhuis moet je natuurlijk goede films programmeren. Het hoort gewoon bij dit filmhuis, het heeft een traditie die we opgebouwd hebben. We hebben zo elk jaar een slotvoorstelling en daar is vooraf gratis drankje en achteraf receptie met hapje en altijd een muzikaal optreden ook. Dat is ook echt een traditie geworden hier in Mechelen. Dat is gewoon elk jaar vast. Dat is al sinds 1990, toen zijn we daarmee begonnen. Ja, de mensen verwachten dat gewoon. Als we dat nu niet meer zouden doen, dan zou er iets ontbreken. Ik denk niet dat het bij filmhuizen in het algemeen hoort, ik denk dat dat op zich best zonder kan, maar de manier waarop wij het doen, wij spelen maar een film per week en dan denk ik dat hij wel bijdraagt aan het huidige succes van het filmhuis.

DP: En ook een soort van verbondenheid met het publiek?

GB: Ja, absoluut. Ik denk dat dat ook de reden is waarom die sponsoractie voor onze producten gelukt is. Ik denk niet dat veel andere verenigingen in België daarin zouden slagen. Want nu komt het er eigenlijk op neer dat ons publiek onze projector heeft betaald. Dat is een redelijk absurde situatie. We zijn bij de stad geweest en hadden subsidie aangevraagd want het kost 10.000 euro of zo, zo'n ding. Maar met de besparingen...

DP: Kunnen jullie die kopen? Want in Nederland heb je meestal dat je een projector koopt, maar dan heb je hem eigenlijk in bruikleen.

GB: Ja leasing, die formule hebben ze ons ook voorgesteld, maar we hebben hem echt gekocht. Een beetje het probleem was met dat leasingcontract - er zat ook een contract bij, de financiële details weet ik niet juist - ik denk dat er ook een contract bijzat, onderhoudscontract, dat kost enorm veel dat contract. Wij dachten van zou dat niet goedkoper kunnen als we dat gewoon zelf proberen te onderhouden?

DP: Dan moet je iemand hebben die dat ook kan.

GB: Ja, maar dat is... We hebben een aantal projectionisten dat heel graag bezig is met dat soort dingen. Ik ken er zelf niks van, van techniek en projectoren, maar we hebben wel een aantal mensen dat daar heel graag veel mee bezig is. Dus ja, we hebben dat gewoon zelf betaald en ik denk dat dat echt alleen maar kan als je publiek zich verbonden voelt met dat filmhuis. Als je gewoon een bioscoop bent, een commerciële bioscoop, ik denk niet dat iemand dan honderd euro extra zou lenen - want daar komt het eigenlijk op neer, de mensen hebben ons honderd euro geleend - dat zou bij andere bioscopen gewoon niet gebeuren volgens mij als die verbondenheid er niet is en dat is hier gewoon.

DP: Dat heeft specifiek te maken met dit filmhuis?

GB: Ik denk het wel. Ik kan moeilijk vergelijken natuurlijk, maar ik vermoed het wel.

DP: En hoe onderscheidt een filmhuis in het algemeen volgens u zich van een reguliere bioscoop, behalve de programmatie, of is dat het enige punt?

GB: In ons geval, we hebben een aantal criteria waar we ons altijd aan houden. We werken zoveel mogelijk met vrijwilligers. We werken eigenlijk alleen maar met vrijwilligers. We vinden het ook belangrijk dat we in het centrum van de stad zitten, want Mechelen is eigenlijk een 's avonds na tien uur een relatief dode stad. Dus we vinden het wel belangrijk om hier wat leven in de brouwerij te brengen. En die multiplex ligt ook zo net buiten de stad, zodat iedereen er met de auto naartoe moet. Hier kan iedereen gewoon te voet of met de fiets naartoe komen. Dus dat vinden we echt wel belangrijk dat we in het centrum zitten. Ja, ik kan niet voor andere filmhuizen spreken, maar voor ons is dat belangrijk. We hebben ook altijd...

DP: Geen winstoogmerk?

GB: Ja, dat is... We moeten wel een beetje winst maken om die projector af te betalen, maar dat is inderdaad absoluut geen doel op zich. En we proberen ook altijd dat de inkooprijzen zo laag mogelijk blijven. We hebben dat echt bij het begin gezegd van...

DP: De volle prijs zes euro vind ik zelf erg laag. Ik ben toch wel acht gewend.

GB: Wij ook in andere bioscopen, maar ik denk ook dat... Dat maakt mee ons succes denk ik, omdat je zegt nu zes euro maar de meesten zijn lid hier bij ons - ik denk dat we bijna vijfhonderd leden hebben dit seizoen - die betalen maar vier euro. Dus ja, dan is het echt als de film dan slecht is, dan vergeven ze ons dat wel iets makkelijker denk ik dan als je echt negen...

DP: Je hebt natuurlijk ook films die vind je of heel erg slecht of heel erg goed. Je hebt altijd zo'n scheiding, zoals die Ulrich Seidl-films.

GB: Ik weet niet of je ooit GOODBYE, DRAGON INN gezien hebt van Ming-Liang Tsai, een Taiwanese film? Die zal ongeveer zeven, acht jaar oud zijn denk ik, dat was nog in onze vorige zaal. Dat is een film over een bioscoop die Dragon Inn heet. Het gaat over de laatste dagen van die bioscoop, maar het eindigt met een vijftien minuten durend shot van de zaal die leegloopt. Dus ja, de laatste toen minuten zit je gewoon naar een lege zaal te kijken. Gewoon statische camera, er gebeurt niks. Ook bij ons liep de zaal langzaam leeg en toen is iemand van ons publiek...

DP: Hoe wist het publiek dat dat het einde van de film was? Kwamen er al ondertitels?

GB: Nee, na twaalf minuten kwamen de titels. Halverwege is zo iemand voor de zaal komen staan en heeft dan gezegd, dit is de laatste keer dat ik een voet in het filmhuis heb gezet. Echt een kwaai klant, ik heb de man ook achteraf nooit meer gezien. Maar dat soort films, ik vind dat je dat ook moet tonen en draaien, je moet dat niet elke week gaan doen want dan jaag je iedereen weg.

DP: Maar je moet het wel kunnen aanbieden.

GB: Ja, ja. Het is soms een afweging die je moet maken, maar we proberen dat altijd een beetje te balanceren door er een x aantal echte publieksfilms tussen te steken. Dat is bij ons het idee erachter eigenlijk. En ja, waar onderscheiden wij ons verder nog meer van de reguliere bioscoop? Ik denk dat het voor ons dat de voornaamste punten zijn. Ik weet niet hoe dat bij andere filmhuizen gaat. We hebben wel, we zijn wel nogal geïsoleerd denk ik in het Belgische filmlandschap zal ik maar zeggen. Ik die zin dat wij volgens mij de enige zijn...

DP: Volgens mij bent u het oudste filmhuis in Vlaanderen.

GB: In Vlaanderen wel ja. Ik denk dat wij ondertussen ongeveer nog... In Antwerpen is nog Filmhuis Klappe en in Brussel heb je Cinema Nova. Dat is niet helemaal... Dat is allebei niet te vergelijken met wat wij hier eigenlijk doen, terwijl in Nederland is er echt een circuit van filmhuizen en hier bestaat dat eigenlijk niet. We hebben eigenlijk het idee gestolen uit Nederland, omdat een van onze medewerkers - de enige van het begin die er nog altijd bij is - die studeerde destijds in Delft, of die werkte daar aan de universiteit. Die heeft daar het verschijnsel filmhuis leren kennen in de jaren zeventig en die is daar toen mee naar hier gekomen. Dus eigenlijk hebben we het idee gestolen uit Nederland, maar het heeft zo geen navolging gekregen. In België heb je echt de commerciële bioscopen, je hebt de professionele arthouse bioscopen, maar daaronder zit niks. Ja, je hebt de culturele centra die zelf wat film programmeren.

DP: En wat is het verschil met de professionele arthouse... Wat is het verschil dan?

GB: Ik zeg het, wij werken alleen met vrijwilligers maar bijvoorbeeld een bioscoop als Cartoon's in Antwerpen of Arenberg in Brussel die programmeren ongeveer wat wij programmeren, maar die doen dat dan op professionele basis.

DP: Dus die hebben gewoon fte's? Dus dat is het verschil?

GB: Ja, die hebben personeel in dienst. Ja, dat kan in Antwerpen, in Brussel maar in Mechelen is gewoon het publiek daar te beperkt voor. Dus we kunnen gewoon... Ik denk dat we op dit moment wel meerdere voorstellingen per week zouden kunnen doen, maar ik denk dat de charme van dit filmhuis net is dat we een voorstelling per week hebben. En dan komt iedereen.

DP: Het dunt zich dan uit als je meerdere voorstellingen hebt. Als je dertig bezoekers in totaal hebt, dan heb je er drie, drie en dan vijf.

GB: Het is gewoon leuker als je een voorstelling met tweehonderd man hebt dan als je...

DP: Iedereen weet dat het op dinsdag is.

GB: Ja, ja, dinsdag. Dat is er ondertussen wel in geramd bij ons publiek, dinsdag film. Dat si wel handig op die manier werken. En in Leuven heb je dan ook nog Cinema ZED, dat is ook weer een specifiek geval omdat je met een heel groot potentieel publiek zit, al die studenten. Eigenlijk is het ook wel bij ons... Dat maakt ons ook wel verschillend van al de anderen denk ik, we hebben altijd principieel zo weinig mogelijk subsidie aangevraagd, behalve nu was het echt nodig vanwege die projector. Dat was echt de eerste keer in 35 jaar dat we subsidie zijn gaan vragen.

DP: Maar u wordt wel gesubsidieerd door de gemeente?

GB: Eigenlijk worden we alleen per ongeluk gesubsidieerd. We hadden ooit de erkenning als culturele vereniging nodig en ik weet niet meer waarom dat nu precies nodig was. Maar we hadden dat nodig voor het een of het ander en toen hebben ze ons gezegd van je kan alleen bewijzen dat je officieel een culturele vereniging bent als je gesubsidieerd wordt door een overheid. Dan zijn we bij de stad toen gaan aankloppen om toen in symbolische euro subsidie te krijgen en de stad heeft ons toen gezegd: 'Dat kan niet, de minimale subsidie is duizend euro per jaar.' En toen zeiden we: 'Geef dan maar die duizend euro.' Sindsdien krijgen we die duizend euro. Echt gebeurd, ik verzin niks! Sindsdien krijgen we duizend euro per jaar en daar doen we eigenlijk alles mee.

DP: Meer is ook niet nodig?

GB: Meer was wel nodig voor de projector, maar daar hebben we dan zelf een oplossing voor verzonnen. We worden wel indirect gesubsidieerd in die zin dat we de zaal gratis krijgen. Maar de inkomsten van de bar zijn wel voor de stad. Dus eigenlijk zitten we gratis voor de stad te werken. We helpen ook nog eens bij de bar, want dat is de afspraak. We krijgen de zaal gratis, maar er moet dat wel iemand achteraf mee in de bar komen werken. Dat is geen probleem, we doen dat graag als we daar de zaal voor krijgen. Maar het wringt bij ons wel een beetje, want we werken eigenlijk voor de inkomsten van de stad. Aan de andere kant, de vereniging krijgt wel de zaal gratis.

DP: Maar je hebt dus alleen dat beetje subsidie en de inkomsten van de kaartverkoop?

GB: En een beetje sponsoring op de affiche, die betalen dan ook.

DP: Maar je hebt dus ook voldoende om je films te programmeren? Het is niet zo dat het van invloed is op de programmering? Als er een duurdere film is en die moet je doen, dan doe je die toch?

GB: Nee, daar komen we echt mee rond. Verkoop van tickets, ons publiek is heel trouw.

DP: Het is niet zo dat je het anders zou doen als je duizend euro meer had bijvoorbeeld?

GB: Nee, absoluut niet.

DP: Dat je meer zalen zou willen of...?

GB: We zouden wel een iets betere zaal willen, maar dat is wel een beetje het probleem van zonder subsidie te werken. We zitten eigenlijk een beetje vast met de technische kant van de zaak. We zouden eigenlijk een beter scherm willen, betere geluidsinstallatie, maar dat is allemaal...

DP: Heeft u daar wel invloed op als hier zittende? Of moeten diegenen van dit gebouw, moeten zij dat regelen?

GB: In principe, wij vinden dat zij dat moeten regelen en zij zeggen van dat is voor een voorstelling per week een heel grote investering en wij moeten ook besparen. Dus zij vinden eigenlijk dat wij dat moeten doen.

DP: Maar het is dus niet zo dat u dat niet mag?

GB: Nee, dat is niet het probleem. We zouden hier ook op het binnenplein, dat is ook geschikt voor openluchtprojectie in de zomer, we zouden graag dan een scherm hebben dat we ook buiten kunnen gebruiken. Dat is allemaal, dat is een beetje het nadeel van zonder subsidies te werken of met zo weinig mogelijk subsidies te werken, maar aan de andere kant je bent ook wel echt helemaal vrij in wat je doet en je moet niet elk jaar zitten angst hebben van krijgen we nog dat geld? Dus op dat vlak zitten we eigenlijk relatief safe. We verdienen genoeg om onze films te betalen en er nog iets extra bij te doen af en toe. Dus voor ons is dat eigenlijk, dat volstaat. We hoeven geen winst te maken.

DP: Nog even over de films zelf. De taal van een film, is dat een struikelblok?

GB: Nee, nee.

DP: Het is niet zo dat als bijvoorbeeld bij NIGHT TRAIN TO LISBON, dat de hoofdpersonen beginnen in Oostenrijk en daarna naar Portugal gaan maar ze spreken Engels.

GB: Nee, dat is absoluut geen... Dat maakt totaal niet uit. Het is wel eens dat iemand komt vragen, een verdwaalde toerist of zo, is de film ook Engels ondertiteld of Frans ondertiteld? Maar dat is een keer om de drie maanden dat dat eens gebeurt. Dat is eigenlijk het enige. We proberen wel qua taal, niet alleen qua nationaliteit van de film, een goede mengeling te hebben. Dus niet alleen Engelstalige film. Dat er ook geregeld een Franstalige of een Aziatische film tussen zit. Daar kijken we echt wel naar, dat ook daar een goede mix in zit. Want ja, soms bijvoorbeeld een paar programma's geleden, waren er toevallig een hoop goede Franse films tegelijk uit in België. En dan heb je natuurlijk de neiging om die allemaal te willen programmeren, maar dan zie je het lijstje met Frans, Frans, Frans. Misschien toch ook een paar andere dingen ertussen zetten. Dus dat speelt wel mee. Dan wordt gewoon een film soms twee maanden opgeschoven, dan spelen we die gewoon twee maanden later. We proberen ze wel zo snel mogelijk te programmeren, maar ons publiek is wel geduldig, soms ook als we een film een paar maanden later spelen - want dat gebeurt soms wel - is er toch ook nog dat ze komen kijken, ook al is hij al uit op DVD. Vroeger hadden we daar toch een beetje schrik van, want DVD-releases die worden altijd maar sneller en sneller na de bioscoopreleases losgelaten. Maar eigenlijk ondervinden we daar heel weinig nadeel van. Vroeger waren we daar wel iets meer op gefixeerd van we moeten die film snel hebben anders is hij al op DVD uit en komt er niemand meer kijken. Blijkbaar is dat ook een ander publiek dan de mensen die thuis een film kijken.

DP: Maar ik denk toch, de liefhebber die graag op dinsdagavond dat uitje wil, die komt toch wel.

GB: Ja, het is effectief, dat is zo. Ik denk dat daar die animatie rond de film er veel mee te maken heeft. Dat er iets extra's gebeurt, hoe klein of onnozel of dom het soms ook is. Als er maar iets extra gebeurt, dat je toch het gevoel hebt van het is de moeite om uit mijn zetel te komen.

DP: Spreekt u ook met het publiek naderhand?

GB: Ja, want ik sta dan meestal te tappen.

DP: Dus u praat ook wel uitvoerig na over de film?

GB: Je krijgt meestal wel meteen te horen of ze het goed vonden. Als ze het goed vonden dan zeggen ze het meteen, als ze het slecht vonden dan wordt er meestal niks gezegd of dan zijn mensen ook rapper weg.

DP: Maar daar luistert u niet naar voor de volgende programmatie?

GB: Nee, we hebben dat vroeger geprobeerd zo aan het publiek ideeën vragen of aan mensen titels vragen. Ofwel komen ze met titels die ze al gezien hebben en dan komt er niemand meer kijken natuurlijk omdat iedereen de film al gezien heeft, ofwel kwamen ze met niks.

DP: Ze moeten zich inlezen natuurlijk en dat is toch wel veel werk.

GB: Precies, dat werkt gewoon niet. Aan het publiek vragen van welke film wil je zien? Je moet echt bijna zelf ze opvoeden van dit moet je zien.

DP: Hebben jullie ook trailers? Laten jullie trailers zien?

GB: Ja.

DP: Twee of drie of een?

GB: Het hangt een beetje van de lengte van de film af eerlijk gezegd, dus als het een lange film is dan meestal maar een of twee. Als het een korte film is dan zijn het er soms een stuk of acht. Dat is gewoon de rest van ons programma, dat is wel eens gebeurd.

DP: En pauzes?

GB: Nee, nee.

DP: Het publiek wil dat vaak ook niet, maar met sommige lange films...

GB: Ja, dat zou wel kunnen als we ooit een film draaien die zo lang is, maar ik kan mij niet herinneren dat dat ooit gebeurd is.

DP: Ik vroeg me nog af, draaien jullie ook speciale films bijvoorbeeld over de regio? Als er een film gemaakt wordt over de stad Mechelen bijvoorbeeld?

GB: Ja, dat hebben we wel gedaan. Het probleem is dat er gewoon niet zo heel veel zijn. Maar als dat enigszins... We hebben, wanneer was het? Bij onze slotvoorstelling twee jaar geleden hebben we nog oude documentaire filmpjes over Mechelen, dat was toen nog op 8 mm, gedraaid. Maar dat was dan hier in de gang gewoon. Maar ik denk verder niet dat er zo heel veel films uit...

DP: Hebben jullie dan speciale criteria voor zo'n film?



GB: Nee, dat is meer het feit dat ze in Mechelen zijn gemaakt, ook al zijn ze slecht of minder goed gemaakt. Dat volstaat dan wel. Dat is ook met die jonge kortfilmregisseurs bijvoorbeeld. Daar leggen we de lat gewoon iets minder hoog, dat is gewoon leuk dat iemand uit Mechelen met film bezig is dat we die kunnen vertonen.

DP: En stel, iemand maakt zo'n soort film - het kan ook voor een andere regio zijn - en die is zelf niet uit die regio, maar Brit of Nederlander. Ben je dan kritischer naar zo'n film of maakt dat dan ook niet uit? Of moet hij dan wel echt goed zijn?

GB: Als hij in Mechelen zou gemaakt zijn?

DP: Ja, als het een historische film is met het thema Mechelen maar het is gemaakt door iemand uit een ander land?

GB: Ik denk dat we dan de lat wel iets minder hoog zouden leggen, als dat al gebeurd zou zijn. Maar ik kan me echt geen film herinneren. Ah ja, dat is al vijftien jaar geleden. Robin de Hert heeft hier tweehonderd meter verder in zijn studio, die film hebben we dan ook gedraaid, dat was dan met inleiding van Robin de Hert, maar dat is echt de laatste film die ik me kan herinneren die iets met Mechelen te maken had. Dus het is gewoon nog niet voorgekomen dat dat gebeurd is, maar dan zouden we effectief wel de lat lager leggen denk ik. Het is gewoon leuk om een film over je eigen streek of eigen stad te zien.

DP: Zelfs dus als hij door iemand uit een ander land gemaakt is dan België of kijk je dan juist kritischer naar een film?

GB: Nee, nee, in dat geval telt vooral het feit dat hij Mechels zou zijn. Bijvoorbeeld IN BRUGES, als die nu in Mechelen gedraaid zou zijn, als drie vierde van onze programmeurs die film op zich niet goed zou vinden dan we die toch zouden programmeren, gewoon omdat die in Mechelen zou gemaakt zijn. Dat is wel, daar proberen we wel op te letten. De verbondenheid met de stad is toch wel belangrijk vinden wij. Alle medewerkers komen van hier. Het is ook gewoon leuk.

DP: Zijn er ook speciale bevolkingsgroepen binnen de stad die bijvoorbeeld op een Italiaanse film afkomen?

GB: Alleen met Marokkaanse films. Mechelen heeft een heel grote Marokkaanse minderheid, dus dan merk je dat wel. Maar verder, nee. Maar nog over die inkomsten, waar we ook inkomsten op hebben is op verkoop van onze lidkaarten. Dat kost vier euro en dan mogen ze een heel jaar aan vier euro binnen in plaats van zes euro.

DP: Wat kost zo'n lidkaart?

GB: Een lidkaart kost vier euro.

DP: De lidkaart zelf kost vier euro?

GB: Ja, we proberen echt bij alles de prijs zo laag mogelijk te houden.

DP: Dat is echt heel voordelig.

GB: Ja, absoluut. Het filmmuseum in Brussel vragen ik meen dertig euro of veertig euro voor een lidkaart op jaarbasis. Maar dan kun je wel naar de film voor een euro. Ik koop het altijd wel, maar aan het einde van het jaar blijkt dan toch dat je niet veertig keer naar Brussel bent gereden om daar een film te gaan zien.

DP: Op zich is de afstand vanuit hier goed te doen.

GB: Ja, het is toch als je dan om zes uur denkt zal ik nog naar de film in Brussel rijden? Dan is dat toch net iets te ver. Toen we verhuisd hadden, hadden we wel een beetje schrik. Het is maar tweehonderd meter verder, gaat ons publiek mee verhuizen? Die andere zaal was echt een heel gezellige zaal, was echt een oude cinemazaal uit het begin van de twintigste eeuw. Dus daar was die oude cinematractie, die zat in dat zaaltje eigenlijk en hier is het zo meer een cultureel centrum-achtige zaal. Het is ook wel oud, maar het is minder bioscoop gevoel. Het is meer eigenlijk voor lezingen en theater.

DP: Minder aangekleed?

GB: Ja. Dus we hadden een beetje schrik van gaan ze wel mee verhuizen? Maar het bleek geen enkel probleem te zijn dus dat was wel leuk om te zien. Het werkte direct, het sloeg direct aan. Ons publiek vergrootte ook meteen.

DP: Misschien in het begin juist dat men denkt: 'Nieuwe locatie, die wil ik zien.'

GB: Ja, dat speelde zeker mee. En dat is ook wel de steun die we van de stad krijgen. We komen nu ook in de publicaties van de stad komt onze programmatie mee. Dat gaan dan direct naar 80.000 inwoners dus dat helpt wel enorm om alles bekend te maken. Vroeger kwam het gewoon in het krantje van dat andere kunstencentrum, maar dat gaan dan naar de 1500 vaste cultuurliefhebbers die ons toch sowieso al kenden. En nu komt het echt bij iedereen in de bus dus dat is wel een enorm verschil. En ik moet zeggen, *Facebook* heeft ons enorm geholpen. Het kost niks.

DP: Behalve iemand die dat moet bijhouden.

GB: Ik dus.

DP: Dat is vaak veel meer werk dan het lijkt.

GB: Het kost niks, maar het heeft enorm effect gehad, moet ik zeggen op onze bezoekersaantallen. Ik denk ook vooral op het jongere publiek, dat die ons nu vooral leren kennen. Je kan wel een website hebben, maar dat is toch anders dan zo'n interactieve site.

**Mayke Vermeren, Zebracinema, Hasselt, 17-06-2013**

DP: Zebracinema bestaat vanaf '96, klopt dat?

MV: Ja.

DP: Waarom is Zebracinema precies ontstaan?

MV: Het is niet door mij opgericht, door mijn collega. Het is eigenlijk ontstaan omdat er een gebrek was aan arthousebioscopen in Limburg. In alle grote steden in Vlaanderen - Gent, Antwerpen, Brussel - zijn wel typische arthousebioscopen als de Cartoon's of de Sphinx in Gent. Maar in Limburg was dat eigenlijk niet. In de jaren negentig is dat wel verbeterd, maar zeker in die tijd was echt een gebrek aan vertoningsplekken waar de echte arthouse vertoond werd. Dus heeft men vanuit de provincie Limburg het initiatief genomen om te starten met een klein circuit - we begonnen met twee locaties en dat is nu uitgebreid naar acht - om eigenlijk, al is het maar op wekelijkse basis een film, dat is niet zo veel, maar toch om een soort van actief aanbod te kunnen bieden. Wat denk ik wel speciaal is aan Zebracinema, wat het unieker maakt, is dat het echt wordt gedragen door een provinciale overheid, dus het is geen V.Z.W. [vereniging zonder winst oogmerk] maar dat de overheid dacht van kijk, we willen vanuit de overheid een beetje stimulans geven en een aanbod bieden dat er toen zeker niet was. Toen had je eigenlijk alleen maar Kinopolis en Euroscop die echt heel commerciële films brachten. En dat was eigenlijk wel, dat is een beetje zo gegroeid, maar dat is eigenlijk wel vrij snel succesvol geworden. We zijn begonnen in Neerpelt en Hasselt en hebben daarna uitgebreid naar de zes andere locaties in Limburg.

DP: In Limburg waren dus alleen bioscopen?

MV: Alleen commerciële bioscopen, ja.

DP: Zoiets als Maaseik en Genk, was er daarvoor niet iets anders?

MV: Ja, je had wel een aantal, maar ik weet niet juist wanneer die... Ik denk in '96 was het echt heel de tijd, je had wel twee of drie cultuurcentra, zoals in Genk had je Projector [nu Mooov] en dat was eigenlijk het cultuurcentrum van Genk die ook een kleine filmwerking hadden. Of je had bijvoorbeeld de MUZE, de MUZE Zolder, ook een cultuurcentrum dat eigenlijk ook wel films programmeerde.

DP: Maar dat was geen filmhuis?

MV: Nee, je had wel Cinema... Hoe heet het? Die oude Cinema... Maar ja, die zijn allemaal... Er is eigenlijk, maar dat is samen met Zebracinema, gelijktijd ontstaan, Roxy in Koersel. Dat is een soort bioscoop van vooral ook commerciële films, maar op maandagavond vertonen zij ook de betere film. Dat is ook begonnen in '96 dus dat is samen met Zebracinema, dat was dan in Koersel, Beringen. Maar voor de rest waren het eigenlijk alleen maar de grote, zoals in Maasmechelen de Euroscop. Dus je had niet echt een groot aanbod van kleine filmvertoners.

DP: Hoe lang werk je al hier?

MV: Dit is mijn zevende jaar.

DP: En daarvoor, heb je daarvoor nog bij een filmhuis gewerkt of bij een cultureel centrum?

MV: Nee, qua film is dit mijn eerste voltijdsjob binnen filmprogrammatie. Ik heb wel andere dingen gedaan maar niet binnen film. Ben eigenlijk begonnen als educatief stafmedewerker noemden we dat toen, eigenlijk om de communicatie uit te breiden. Samen met mijn collega, maar toen is mijn collega weggevallen en toen is eigenlijk, ben ik voltijds... Eigenlijk alle platforms hier, hier zitten allemaal verschillende disciplines, jazz en popmuziek en beeldende kunst, en Zebracinema is eigenlijk de filmdiscipline. Wij zijn ook eigenlijk een soort van eenmansbedrijf in de zin dat er steeds maar een persoon is die de discipline op zich neemt en die dan alles wel een beetje doet, zowel administratief. Wij worden wel ondersteund door de provincie op vlak van boekhouding en zo, maar we doen eigenlijk alles zelf een beetje qua programmatie en invulling.

DP: Is het dan zo dat Zebracinema een eigen budget heeft of is dat binnen het platform.

MV: Ja, eigenlijk is Zebracinema onderdeel van Cultuurplatform. Cultuurplatform zit eigenlijk hier dus alle disciplines - je hebt er zes of zeven, klassieke muziek, pop, jazz, beeldende kunst, design, dans en dan Zebracinema - en dat is eigenlijk van Cultuurplatform en Cultuurplatform is deel van de provincie. Dus eigenlijk zijn wij provinciaal sowieso. En elk platform heeft een eigen budget en dat budget is wel afkomstig van de provincie. We krijgen werkingsmiddelen, wij krijgen op jaarbasis een deelbudget van de provincie en een deel vanuit de Vlaamse gemeenschap ook dus we vragen ook subsidies aan de Vlaamse gemeenschap, zowel Zebra als het designplatform, omdat wij inderdaad dat gewoon aangevraagd hebben. En dat gehonoreerd geweest vanaf 2006, dus sindsdien ontvangen wij bovenop de provinciale werkingsmiddelen nog werkingsmiddelen uit de Vlaamse overheid. Maar op zich is dat niet zo evident, omdat de redenering vanuit de Vlaamse overheid is meestal als je provinciaal werkt dan moet je geen Vlaamse middelen hebben, omdat je dan eigenlijk door twee overheden gesubsidieerd wordt. Dus in die zin is dat niet zo evident, maar toch is dat wel positief beoordeeld en krijgen wij elk jaar, nu is dat opgetrokken tot 91.000 euro subsidies van de Vlaamse gemeenschap, dus dat is wel mooi. Een deel ervan gaat wel naar onze freelance communicatiemedewerker, want er is iemand van communicatie, mijn collega hiernaast, die doet alle platforms, dus zij doet communicatie voor zeven platforms. En we vonden het wel nodig om vanuit voor Zebra ook iemand extra te hebben die zich specifiek kon verdiepen in Zebra dus die is nu ook halftijds voor twee dagen per week aangenomen dankzij middelen van de Vlaamse gemeenschap. Wij zijn daar wel heel blij mee. Moesten die wegvallen, dat betekent dat we alles hier moeten inkrimpen sowieso.

DP: En dat bedrag is alleen voor Zebracinema?

MV: Die 91.000 is alleen voor Zebra.

DP: Dat is netjes. Dat hebben veel filmhuizen in Nederland niet.

MV: Ja, dat is mooi. Ik denk dat dat ook wel te maken heeft met het feit dat als je het landschap bekijkt in Vlaanderen, ik zat ook in die commissie, ik merk ook dat als je alles dossiers die je binnenkrijgt en het landschap bekijkt in Vlaanderen, vanuit Limburg zijn wij het enige dossier. Dus het eigenlijk... Er bestaat niets gelijkaardigs, er zijn geen filmhuizen of arthousebioscopen die geld vragen. We zijn zowat de enige organisatie in Limburg, dus in die zin denkt men ook wel vanuit Vlaamse hoek van we moeten zien dat het overal een beetje vertegenwoordigd is en ik denk daarom ook wel dat het makkelijker is, enfin, dat we ook wel geld krijgen omdat we de enige zijn.

DP: Jullie zitten overal in de provincie.

MV: We zitten inderdaad wel verspreid op acht locaties, wat maakt dat... Dat is wel een redelijk mooi spreidingsmodel, ondanks de beperktheid van de vertoningen hebben wij toch iets van 25.000 à 30.000 bezoekers op jaarbasis, wat wel oké is voor eenmalige vertoningen.

DP: Dat halen sommige filmhuizen in Nederland ook niet.

MV: Een van de sterktes van Zebracinema is dat wij, we bestaan nu 16 jaar, 17 jaar, we hebben echt al een hele tijd kunnen opbouwen, we hebben een heel trouw en vast publiek. Men is daar echt zo aan gewoon geworden, mensen wachten heel vaak tot een film bij Zebra komt, ook al is die... Want soms draaien we ook wel films die bijvoorbeeld in Kinopolis spelen, omdat... Je had vroeger Cinémanie, dat was zo het alternatieve aanbod. Er waren ook wel af en toe wel eens films die in commerciële circuits draaiden die wij ook vertonen, maar dan merk je toch dat de mensen wachten totdat het bij ons in een cultuurcentrum komt, omdat ze dat gewoon zijn. Dat is dicht in de buurt. We hebben drie keer per jaar een programmaboekje. We hebben ook echt gemerkt, we hebben laatst een publieksonderzoek gedaan, we hebben relatief ouder publiek vanaf de leeftijd zo eind twintig, dertig tot echt wel zestig, zeventig. Dat is echt onze grootste doelgroep. En we merken ook aan de communicatie, we proberen heel erg in te zetten op de taalcommunicatie de laatste twee jaar, maar dat de meeste mensen toch echt wel neigen naar dit. Voor hun is dat echt zoiets van kijk, het nieuwe programma voor de komende drie/vier maanden. Dat schrijven ze op en houden ze dat bij, dan gaan ze echt wachten tot die film... Dat is wel een sterk punt. Je merkt bijvoorbeeld bij die grote Vlaamse toppers zoals THE BROKEN CIRCLE BREAKDOWN of zo, mensen wachten dan echt en dan komen die massaal naar ons, dan hebben we zo'n tweehonderd mensen per avond. Met die piekmomenten kom je wel aan een mooi aantal bezoekers uiteindelijk. Pas op, dat is nu niet altijd even, want je merkt dat als het wat minder bekende zijn, is het ook een stuk lager. Maar ik denk dat we echt een zeer trouw publiek hebben, ook mensen die gewoon elke vaste weekavond komen, die vaak niet weten wat er speelt maar omdat ze elke week willen komen. We hebben ook bijvoorbeeld alle films die we vertonen en die op DVD uitkomen, die worden door bibliotheken aangekocht en dan hebben we een DVD met een soort van sticker van Zebracinema, dus mensen hebben dan ook achteraf zoiets van we moeten die film eens gaan bekijken. Doorheen al die jaren heeft Zebra ook een soort van kwaliteitslabel voor niet de echt heel cinefiele films maar zo de fijne tussenfilms. Dus ik denk dat dat wel een sterkte is.

DP: Wat goed, in zo'n korte tijd zo'n achterban.

MV: Elke discipline heeft, zoals je ziet in ons programmaboekje, een eigen huisstijl en wij hebben dan een beetje evident voor de strepen gekozen. We vonden dat wel passen. Maaseik en Hamont-Achel hebben zeer veel Nederlandse bezoekers, want ze zitten dicht aan de grens.

DP: Jij komt uit de educatieve hoek?

MV: Nee, niet per se. Ik ben begonnen als educatief medewerkster, maar dat was niet mijn specialisatie of zo.

DP: Maar is dat dan een doel van Zebracinema, om op educatie in te zetten?

MV: Heel beperkt eigenlijk, omdat ondanks het budget moeten we natuurlijk prioriteiten stellen en naar de programmatie gaat het grootste deel van het budget. Educatie is heel beperkt tot bijvoorbeeld Kofib, dat is eigenlijk een driedaags seminar dat we organiseren in Dommelhof [Neerpelt]. Een seminar of een lezingenreeks van vrijdag op

zondag en mensen blijven dan slapen, schrijven zich ook zeer veel Nederlandse mensen op in altijd. Dat doen we eigenlijk al dertig jaar. Dat we altijd een bepaald thema nemen met de verschillende organisaties en dan vertonen we films met lezingen en dergelijke. Eigenlijk is dat onze voornaamste educatieve dingen dat we doen. En af en toe doen we eens een studiedag of een symposium, maar qua educatie bijvoorbeeld geen schoolwerking of zo. We werken eigenlijk met partners altijd, Zebra heeft een kantoor maar we hebben geen eigen zaal. Dus de zaal waar we films vertonen, is de zaal van de partners. De schoolwerking wordt ook vaak gedaan door die partners via de cultuurcentra. Dus we hebben eigenlijk niet echt een schoolwerking, omdat het ook gewoon heel intensief is en heel tijdrovend en ik ben alleen dus dat gaat niet echt. En omdat er ook heel veel goede organisaties zijn voor educatie in Vlaanderen, Les in het Donker, Jekino, Mooov. Dus als er vragen komen rond educatie dan ga ik meestal doorverwijzen naar een van die organisaties. We adviseren wel maar om nu echt te zeggen van we gaan nog eens op nieuw een educatieve werking op poten zetten, dat is niet echt onze ambitie, omdat we vooral merken dat zo'n aanbod presentatie wel belangrijk is en die educatie, dat is eigenlijk heel beperkt.

DP: Maar die lezingen, is dat dan voorafgaande aan een film?

MV: Ja, meestal wel.

DP: Door een regisseur of door iemand anders.

MV: We hebben een aantal inleiders en die zijn wel allemaal redelijk gespecialiseerd, dus vaak geven die een lezing. Of mensen uit de academische wereld waar we ook vaak mee samenwerken. En we doen regelmatig inderdaad films die voorafgegaan worden door een debat of een interview of een regisseur die... Dat is niet zo heel vaak, maar dat proberen we wel regelmatig te doen.

DP: Is dat dan een keer per maand?

MV: Ja, dat is eigenlijk een beetje in het kader van Zebra Deluxe, dat is eigenlijk dit. Dat doen we vooral hier in Hasselt op woensdagen dat we een beetje iets speciaals vertonen. Dat is ook Zebracinema.

DP: De lezing is dan alleen hier?

MV: Ja, meestal is het hier. Niet dat het ergens anders niet kan, maar meestal omdat we van hieruit werken en Hasselt de hoofdstad is van Limburg en we ook wel merken dat hier het meeste... Het gaat gewoon het makkelijkst hier eigenlijk.

DP: De programmering doe je zelf?

MV: In overleg met de partners hè.

DP: Hoe gaat dat dan in zijn werk? Hoe kom jij aan je informatie over de films?

MV: Zebracinema is eigenlijk het tweede circuit dus wij zijn geen bioscoop en moeten sowieso een x aantal weken wachten totdat wij de film mogen vertonen. Dus wat ik doe, ik woon zelf in Antwerpen, is dat ik sowieso heel veel films ga kijken in andere bioscopen.

DP: Hoe lang is de wachttijd?

MV: Het is nu verkort, omdat we nu met DCP's werken maar vroeger was het vaak twee, drie maanden. Nu is het eigenlijk eerder vier weken, zes weken dus het is eigenlijk wel heel erg verkort. Maar op zich is dat geen probleem, omdat we merken dat mensen vaak die mond aan mond reclame al wel nodig hebben of dat ze er al over gelezen hebben en dan pas bij Zebra komen kijken.

DP: Of dat ze een prijs hebben gewonnen.

MV: Voilà. En dan komen ze bij Zebra. Ik denk op zich zijn zo echt premières en zo, dat is soms wel eens leuk, maar we hebben daar eigenlijk niet echt een noodzaak aan omdat we gewoon merken dat het zo ook wel werkt. En het kan ook niet anders. Dus we moeten het sowieso wel doen. Af en toe krijgen we dat wel eens een première. Dus meestal ga ik gewoon heel veel films kijken in andere bioscopen.

DP: Zijn er ook beurzen van distributeurs of zo?

MV: Nee. Wij tonen alleen maar films die uitgebracht zijn in de zaal. Wat we ook wel doen, is films van studenten die afgestudeerd zijn tonen. Een of twee keer per jaar tonen we een selectie van de beste afstudeerfilms van de verschillende filmscholen in Vlaanderen, België. Er zitten ook wel vaak bij vanuit Wallonië. In Limburg zelf zit maar een filmschool in Genk. Dat levert niet echt zo veel goede dingen op dus we moeten ook echt wel putten uit andere steden. Maar dat soort dingen en ja, festivals. Ik ga wel naar Rotterdam, dat is wel interessant voor ons en dan IDFA ook wel, omdat we ook documentaires willen tonen, dat is ook wel potentieel. En dan gewoon een aantal festivals in Vlaanderen, het animatie filmfestival in Gent, kortfestival Docville in Leuven.

DP: Niet naar Cannes of Berlijn?

MV: Nee, nee. Dat is eigenlijk voor ons ook absoluut niet nodig, omdat de films die daar komen die worden dan later verdeeld. En wij kunnen alleen films tonen die... We kunnen ook andere films tonen, maar hoofdzaak is dan films die verdeeld zijn en die zijn dan ook ondertiteld in het Nederlands. Wij moeten sowieso wachten. Ik heb wel iemand die voor ons freelancet, die gaat wel naar Cannes dus ik hoor dan wel van die en die en die film. Je weet ook wel dat een bepaalde regisseur dat ze een goede film uit hebben en je leest erop, dan weet je ook wel van oké. Die kun je ook wel blind programmeren. Cannes en Berlijn, ik ben eens een keer naar Berlijn geweest maar dat is niet echt noodzakelijk voor ons. Eerder zo de leuke festivals gewoon in eigen land zijn eigenlijk ook wel interessant genoeg. Dus ik denk dat je op jaarbasis toch een driehonderd, vierhonderd films ziet. Daaruit selecteer je dan voor 36 weken. Dus we programmeren van september tot eind mei en dus vanaf juni tot september niet.

DP: Dus er zijn drie programmeringsmomenten?

MV: September tot december, januari tot midden maart en midden maart tot eind mei.

DP: Dus het ligt al vrij lang vast?

MV: Ja. We hebben een zomerstop dan van drie maanden. Die periode is ook omdat je zit met cultuurcentra die ook al wel op voorhand een programma moeten hebben. Plus voor onze programmaboekjes, we moeten de films geboekt

krijgen voor acht locaties en dat is eigenlijk ook al twee weken lay-out en drukwerk. Je moet een vier, vijf weken overbruggen eer dat dat boekje af is.

DP: Rouleren de films ook of krijgt ieder filmhuis zijn eigen exemplaar?

MV: Dat hangt er een beetje van af. Sommige films gaan echt in circuit en we proberen wel... Vroeger was het zo dat eigenlijk op alle locaties de film werd vertoond. Op maandag in Beringen, dan ging de film door naar Neerpelt, dan in Maaseik. Dus je had dezelfde film die een hele week speelde op acht locaties in Limburg, maar ondertussen zijn we daarvan afgestapt omdat we merken dat er zo veel films zijn. Plus ook een technisch gegeven, we zijn met acht partners en drie van de acht hebben nog geen digitale apparatuur dus die draaien nog op 35 mm of op Blu-Ray. Dus we moeten eigenlijk ons aanbod een beetje afstemmen op de partner dus vandaar dat niet elke partner dezelfde film moet tonen. We gaan uit van op twintig films misschien acht of negen dezelfde zijn, andere kunnen variëren om het aanbod iets diverser te maken. En op sommige plaatsen is bijvoorbeeld een heel grote Italiaanse gemeenschap, in Beringen, dat zijn Italiaanse films bijvoorbeeld wel interessanter en op andere locaties werken documentaires eigenlijk wel beter.

DP: O ja? Waar is dat?

MV: In Diest bijvoorbeeld, dat is onze nieuwe partner. Dat is ook onze eerste niet-Limburgse partner, dat ligt in Vlaams-Brabant. Die zijn ook maar begonnen van dit jaar en die draaien ook alleen maar op DVD en Blu-Ray, die hebben geen digitale apparatuur. Maar de cijfers zijn echt wel goed voor een eerste. Er zitten toch al zestig à tachtig mensen per vertoning. Voor films op Blu-Ray is dat eigenlijk wel vrij goed vind ik. Daar zijn ze ook wel documentaires aan het vertonen. Dat komt ook wel omdat we voeger in Diest een kleine arthousebioscoop, die is failliet gegaan. Het publiek was er al wel. Die komen nu gewoon naar het cultuurcentrum. Het is heel belangrijk, het publiek moet echt wel, er moet een potentieel filmpubliek zijn. Bijvoorbeeld in Diest hebben ze ook een filmclub die zo heel veel aanhang heeft die echt heel geëngageerd zijn. Dat heb je ook wel een beetje nodig. Het is ook vaak zelfs zo, publieksacties, een keer een openluchtfilm, dat soort dingen. Dat werkt dan ook wel om het publiek een beetje aan de gang te houden.

DP: Is dat ook het plan om verder uit te breiden dan Limburg?

MV: Nee, niet per se. Maar Diest was zelf vragende partij. Ik dacht echt vroeger dat Diest in Limburg lag, omdat het echt de laatste halte is voor Hasselt. Die praten ook nog wel met een Limburgse tongval. Ik dacht vroeger dat het in Limburg lag, dus daardoor komt het dat ook op hun vraag is en het zo dicht is bij Limburg, dat we dacht van ja oké. We hebben zeker niet de ambitie om dat uit te breiden. Ik hoor bijvoorbeeld wel van festival Mooov in Turnhout dat bijvoorbeeld in Antwerpen zo'n model ook wel interessant is. Je hebt in Antwerpen in de stad heb je de Cartoon's, in Wilrijk of Edegem heb je ook helemaal geen bioscoop dus in die zin zou dat wel interessant kunnen zijn om dat ook eens uit te proberen. Maar je moet wel een provincie, een overheid hebben waarbij dat in achtving staat. Dat is momenteel niet het geval maar ik denk, elke provincie moet dat een beetje voor zich uitmaken. In Limburg werkt het, omdat hier ook niet echt een groot stedelijke kern is of zoiets. Sint-Truiden is ook nog wel best een oké stad maar het is niet dat dat zo... Dus het werkt wel om dat op deze manier te doen en uitbreiding...

DP: Dan voldoen jullie natuurlijk ook niet meer aan de wens van de provincie, want dan is het niet meer alleen provincie?

MV: Met Diest bedoel je?



DP: Nee, als je zou uitbreiden.

MV: Ja, dat is ook een beetje het probleem dat het dan met geld van de Limburgse belastingbetaler dan zou gaan. Men denkt wel redelijk strak op dat vlak dus we moeten dat wel een Limburgs iets houden.

DP: Die programmering, voor een periode van drie maanden is dat twintig titels?

MV: Twintig à dertig denk ik. We hadden nu van midden maart tot mei, dat waren maar tien weken, bijna dertig titels. Maar het was nu wel veel. We gaan proberen het komende najaar wel een beetje te minderen, dat we minder titels en minder dezelfde op verschillende plaatsen. Omdat je vaak ziet van mensen: 'Ah die film, waarom speelt die nu niet bij ons?'

DP: Speelt iedereen de film maar een keer?

MV: Ja.

DP: Altijd?

MV: In Hasselt spelen we hem om vijf uur en om kwart na acht.

DP: Maar wel op een dag?

MV: Op een dag, omdat de zaal hier vrij klein is. Op andere locaties is het een keer. Alle anderen hebben heel grote zalen, maar altijd maar een dag, een vaste weekdag. Van maandag tot vrijdag hebben we elke dag vertoning op een locatie in Limburg.

DP: En hoe gebeurt dat dan? Hoe kiezen de filmhuizen uit die lijst? Hoe gaat dat in zijn werk?

MV: Ik bekijk de films samen met een aantal vrijwilligers en dan leggen we alle films samen.

DP: De meeste heb je gezien?

MV: Ik heb ze allemaal gezien. Er zijn er heel af en toe eens een paar die ik niet gezien heb, maar ik vind het moeilijk om een film te programmeren die ik niet gezien heb. Dus je hebt bijvoorbeeld de nieuwe van François Ozon, JEUNE & JOLIE, ik hoor dat die goed is en dan weet je ook wel François Ozon, dat zijn Zebrafilms. Dan ga ik die ook wel blind programmeren maar ik heb de meeste zelf gezien en ik maak uit al die lijsten die ik heb een selectie van twintig, dertig films en die bespreken we dan op het partneroverleg. Dan komen alle partners samen en ik heb dan korte inhoud en trailers en van al die films. Ik maak die op basis van criteria die we al jarenlang hanteren dat er verschillende, ja geografisch, films aan bod komen.

DP: Geografisch als in zo veel mogelijk uit verschillende landen?

MV: Ja. Maar dat hoeft niet altijd, omdat we nog altijd zeer weinig Afrikaanse films hebben. Dat leggen we dan voor en dan bespreken we die films en dan maken we samen een selectie. Uit die grote hoop van films worden er dan twintig of dertig geselecteerd. Je weet ondertussen wel wat een Zebrapubliek, wat hier werkt en wat niet werkt.

DP: Wat werkt dan wel en wat werkt niet?

MV: Wat niet werkt zijn bijvoorbeeld, de film SIGHTSEERS, heel absurde... Waarin mensen eigenlijk doden voor hun eigen... Ja, zo'n dingen, dat wordt niet altijd even gewaardeerd. Films van Ulrich Seidl worden ook niet altijd goed opgenomen. Echt de experimentelere dingen en documentaires gaan niet goed. Animaties lopen vaak niet goed. We blijven dat wel doen, maar we gaan er wel rekening mee houden. Aziatische gevechtsfilms en zo gaan ook niet echt werken. Wat wel werkt, zijn de bekende regisseurs die... De nieuwe van Almodóvar ga ik ook niet vertonen, omdat ik die eigenlijk echt niet goed vond. Dat soort films... Dat zouden ze ook niet goed vinden, daar ben ik vrij zeker van.

DP: Maar zouden ze niet alsnog komen, omdat hij van Almodóvar is?

MV: Dat waarschijnlijk wel, maar dan achteraf gaan we dat wel horen: 'Zeg...!' Ze zijn wel heel eerlijk op dat vlak, we hebben publiekskaartjes die mensen kunnen scheuren om hun mening te geven over hun film.

DP: Doen ze dat bij elk film?

MV: Dat vragen we. Ze doen het niet altijd, maar we vragen het wel bij elke film. Dat zijn lange kaartjes en dan scheuren ze zo 1, 2, 3 of 4 en aan het einde van de maand maken we allemaal lijstjes van wat de favoriete film van die maand was en zien mensen welke film het meeste gescoord heeft.

DP: Ze geven dus alleen een cijfer voor de film?

MV: Ja, 4 is dan super, 3 is redelijk... Maar het werkt niet overal even goed, want mensen hebben niet altijd... We gaan proberen waar het kan om de kaartjes te bevestigen aan het ticket dat ze het meteen al krijgen en ze meteen een scheurtje geven. Een apart kaartje is vaak zo...

DP: Hoeveel wordt er uitgekozen per filmhuis? Per locatie van die lijst?

MV: Nu vanaf september tot december, zestien weken, draaien zij zestien titels, eentje per week. En dan een paar dezelfde titels en dan kijken we met de distributeurs wat kan en wat niet kan.

DP: Dus eigenlijk ongeveer de helft van de lijst? Of meer dan de helft van de lijst?

MV: Ja.

DP: Is dat dan ongeveer de helft van hun hele aanbod of is dat meer of minder? Mogen zij daarnaast nog andere dingen programmeren?

MV: Rond film bedoel je? Er is een aantal cultuurcentra, een partner vertoont bijvoorbeeld op donderdag Zebracinema maar op vrijdag programmeren zij de meer mainstream, iets commerciëlere film, en op zaterdag... Zoals SEVEN PSYCHOPATHS of DJANGO UNCHAINED. Wij kunnen dat ook wel draaien maar... En op zaterdag draaien zijn dan filmklassiekers en ze hebben ook op donderdag seniorenfilms denk ik. Er zullen wel een paar titels zijn die ze ook voor de seniorenmatinee doen een paar keer per maand. Of een klassieker of een film die ouderen als thema heeft. En dan krijgen ze daar een kop koffie bij, dat werkt wel. Jongeren, schoolwerkingen en zo, daar hebben we ook partners voor.

Soms is er iets specialers. Of bijvoorbeeld de nieuwe film van Stijn Coninx gaat Neerpelt dan proberen de première te doen, Stijn Coninx komt uit Neerpelt. Meestal doen ze nog eens iets extra, maar over het algemeen hebben die cultuurcentra sowieso een vrij grote... Ze hebben ook al theater staan en muziek en film is eigenlijk een heel klein deel van het aanbod. Het is gegroeid uit het feit dat er in elk cultuurcentrum wel een of twee avonden waren die vrij waren, waarin niks gedaan werd qua programmatie. Dus in die zin had men ook het idee van we gaan op een of twee vaste avonden gaan we echt film houden. Zo is het ook expliciet gevraagd aan de partners om die avond vrij te houden. Ze moeten die avond ook vrijhouden. Ze mogen niet... Stel er komt een mega speciale muziekgroep en die kan alleen maar op dinsdag bijvoorbeeld, en als dan normaal dinsdag filmavond is dan moeten ze eigenlijk zeggen: 'Nee sorry, het is filmavond.' Anders dan blijf je gewoon zo...

DP: Dan snapt het publiek het ook niet meer natuurlijk.

MV: Ja, ze hebben ook een contract dus we stellen voor elke partner een overeenkomst op en daar staan dan een aantal criteria in, zo ook die vaste dag die ze vrij moeten houden. Daar moeten ze zich aan houden.

DP: Met alle locaties bij elkaar is dan elke dag wel een film van Zebracinema?

MV: Op maandag in Beringen, op dinsdag in Neerpelt en Tongeren, op woensdag in Maaseik en Sint-Truiden, donderdag in Hasselt en Hamont-Achel en op vrijdag in Diest. Alleen de weekenden niet, omdat ze eigenlijk druk bezet zijn met voorstellingen van theater en dans en muziek. Omdat we ook merkten dat die weekavonden ook wel ideaal waren om mensen naar de film te brengen en het is ook vaak echt vlak bij hen in de buurt, toch relatief dichtbij. En dat maakt het ook makkelijk. Is een beetje zoals een buurtbioscoop eigenlijk. Ik denk dat bijvoorbeeld bij mij in Antwerpen waar ik woon, moest daar zoiets zijn dan zou ik daar ook wel naartoe gaan als ik ze niet allemaal al had gezien, wat nu het geval is. Maar dan zou ik ook echt wel... Want ook de prijs bijvoorbeeld, we gaan nu...

DP: Bepalen jullie de prijs?

MV: Ja, die is vastgelegd door de provincie eigenlijk. We hebben tot nu toe, ik denk vanaf 2001 vier en vijf euro, dus vier euro voor studenten met korting en leerkrachten en 55-plussers en zo, en vijf voor de anderen. Nu gaan we een euro opslaan, naar vijf en zes euro, omdat er een aantal partners waaronder ook hier in Hasselt, die hebben een investering gemaakt in digitale apparatuur, en dat kost wel vrij veel. Het gaat om 60.000 euro, we hebben echte 2K-projectoren, dat zijn echt wel dure dingen. Het was een beetje de vraag hoe we dat zouden doen, we zitten al zo lang aan dezelfde prijs, is het niet mogelijk om de prijs met een euro te verhogen. Dus we gaan nu voor het eerst in jaren naar vijf en zes euro.

DP: Jullie verzorgen de projectoren? Of doet het filmhuis dat zelf?

MV: Er zijn twee provinciale instellingen, Z33 en Dommelhof, dat zijn twee partners en die zijn ook provinciaal dus eigendom van de provincie. Dus daarom hebben wij zelf de projectoren aangekocht, alle andere partners zijn stedelijk en die zorgen zelf voor de aankoop van hun apparatuur.

DP: Dus het gaat om jullie eigen projector in Hasselt?

MV: Ja, van de provincie eigenlijk. Ook de inkomsten van Hasselt en Neerpelt, die gaan terug naar de provincie. Terwijl de andere zes partners, die betalen ook zelf hun filmrechten en alle inkomsten zijn ook voor hun, behalve tien procent van hun inkomsten staan zij af aan Zebracinema in ruil voor de dienstverlening die wij bieden.

DP: Ik vind zes euro heel weinig. Het is overal in Vlaanderen ongeveer die prijs of zelfs nog minder voor een eigen film die ze zelf draaien.

MV: Ja, de commerciële zijn echt duur maar de arthousebioscopen... Sommige vragen zes of zeven euro, ik denk in Cartoon's is het zeven en een halve euro. Maar dan heb je wel meer een bioscoopgegeven natuurlijk. Dus dat is wel begrijpelijk, zij moeten daar iets meer winst op maken, terwijl wij... We hoeven niet echt winst te maken, dat is niet onze grootste prioriteit, we willen vooral het aanbod aanbieden. Ik denk ook dat als je het globale plaatje bekijkt van Zebracinema voor alle partners, eigenlijk is dat perfect. We gaan daar nauwelijks winst op maken, maar ook geen verlies. Dus eigenlijk de rechten die we betalen, dat krijgen we wel terug via inkomsten. Het is echt gewoon een dienstverlening die we via het aanbod creëren. We zijn ook geen bioscoop dus we gaan ook geen café uitbaten, het is echt puur voor de film en voor de rest zijn er geen horeca...

DP: Jullie kunnen wel alles doen met het budget dat er is? Alles wat het doel is om te doen?

MV: Ja, en wat haalbaar is voor een persoon om te doen.

DP: Dus niet dat er iets extra's, een festival of zo, georganiseerd wordt door Zebracinema, zoiets?

MV: We zijn wel aan het kijken op kleine schaal, omdat we wel best geïnteresseerd zijn door het Food Film Festival in Amsterdam, ook aan het bekijken of dat in Hasselt... Hasselt is de stad van de smaak, omdat we merken dat zoiets wel zou aanslaan, weliswaar op kleine schaal, om zo'n culinair festival te organiseren met een aantal eetfilms. Dat zijn we aan het bekijken en dat we volgend jaar een kleine eerste editie doen, maar tot nu toe was het beperkt tot het circuit en een aantal lezingen en zo.

DP: Merk je dat als er een lezing is dat mensen dan liever naar die film gaan dan als die lezing er niet is?

MV: Nee, want bijvoorbeeld voor die lezingen is het niet altijd evident om publiek te vinden. We proberen ons altijd te richten op bepaalde doelgroepen en studenten, en dat lukt maar dat zijn nooit afgeladen zalen. Dan hebben we het over dertig of veertig mensen, en daarna komt de rest om ook naar de film te kijken. Dat apprecieert men echt, maar het is niet zo dat wij een enorme cultuur hebben van lezingen. Ik denk dat de meesten, als ze eerlijk zijn, gewoon naar de film willen komen. Dat zij zelfs geen inleiding hoeven te hebben, terwijl we wel op veel locaties wel een inleiding geven.

DP: Bij sommige films is dat nodig.

MV: Dat is inderdaad zo, dus daarom dat we ook wel belangrijk vinden waar het kan, om toch wel enige context en duiding te geven. En zo'n inleiding is ook een ideaal moment om met je publiek in contact te komen. Onze inleiders kennen het publiek ook echt per locatie, weten mensen van het centrum vaak heel goed wie hun publiek is.

DP: Is dat dan ook de reden waarom Zebracinema zo bekend is geworden bij het publiek, omdat jullie geen eigen vertoningsplek hebben, hoe maak je dan aan mensen duidelijk dat je er bent?

MV: Door dat boekje en de website en elke partner heeft ook een eigen website. Dat is gewoon op een tijdsperiode van zestien jaar week na week is het zo wel een beetje een label geworden, en we merken dat op sommige locaties mensen

het wel vrij snel vinden. Het feit dat wij geen eigen plek is eigenlijk geen handicap, dat is net ons... Ja, zo is het nu eenmaal, tweedelijnswerk. We werken echt via de partners, dat is ook echt de intentie.

DP: Om terug te komen op de films die goed draaien bij het publiek, is dat de Franse film bijvoorbeeld?

MV: Ja, maar eigenlijk ook vooral de Vlaamse films, de toppers zo echt wel. Ja, Italiaans en de films - die zijn er niet zo vaak bij - maar de feel good films. Wat je wel hebt bij heel veel van die arthouse films is dat het vaak heel deprimerend en triest en depressief is. Soms is het echt erg, dat je op alle titels denkt van zit er echt geen een komedie bij? Dat horen we wel regelmatig van mensen: 'Het was wel goed, maar zo deprimerend.'

DP: Maar het moet er natuurlijk ook zijn.

MV: Ja, dat moet ook wel. Maar als je dan bijvoorbeeld zoiets luchtigers hebt, dat loopt altijd wel goed, dan merk je wel dat het toch wel.

DP: LE GRAND SOIR misschien, maar dan heb je een specifiek soort humor, wat niet iedereen leuk vindt natuurlijk.

MV: Daar ligt het aan, ja. AMOUR was een voltreffer, JAGTEN, dat soort films.

DP: Ja, maar dat komt ook door de prijzen en door de naam.

MV: Ja, absoluut. ANNA KARENINA, kostuumfilms, die lopen wel goed, vooral bij vrouwen. INCH'ALLAH, zo'n migrantentema's. Waar enige interculturele link is, dan merk je dat vooral het oudere publiek een avondje ontspanning wil en soms lukt het om eens iets anders te doen, maar meestal is het dat mensen puur naar de film gaan en willen ze zoiets. Niet te veel. Het is soms erg om te zeggen eigenlijk. Het is echt die bekende, grote titels.

DP: Wat was dan een goede komische film? INTOUCHABLES?

MV: Ja, ik wou die eigenlijk niet vertonen maar op vraag van een of twee partners toch. Maar die heeft het ongelooflijk goed gedaan. Ik vond dat zelf niet zo goed, ik vond dat inderdaad op de rand om te tonen maar hij heeft het wel zeer goed gedaan op de twee locaties waar we hem hebben getoond. Al enige tijd terug hadden we LITTLE MISS SUNSHINE, zoiets dat is dan echt wel...

DP: En zoiets als QUARTET?

MV: Dat gaan we niet vertonen. Nee, dat is net niet sterk genoeg. Ik ga dat wel aanraden bij de partners voor de seniorenmatinee maar niet direct... Het is echt zoeken naar komische films.

DP: Maar hoe meet je dan de kwaliteit van een film?

MV: Goh, dat is echt moeilijk om dat in woorden... Ik denk dat je dat aanvoelt als je al zo lang films bestudeert.

DP: Zit dat dan in het script of in de manier van filmen of in puur de naam van de regisseur?

MV: Ik denk vooral combinatie van scenario en de naam. Zo technisch, ik denk dat dat niet echt... Vooral puur narratologisch en de naam. Dat dat het belangrijkste is eigenlijk.

DP: En visueel? Ulrich Seidl is bijvoorbeeld heel symmetrisch en statisch, een bepaald gevoel van het beeld. Is dat dan een...?

MV: Eigenlijk niet. Dat kun je wel mee beoordelen. Bijvoorbeeld THE DEEP BLUE SEA, dat is ook fotografisch en heel knap maar dat was verder wel te traag. Maar dat doen we wel, we gaan dat wel projecteren, zo'n films. Maar we gaan opletten dat we er niet te veel hebben en we gaan dus niet zozeer naar de mooie beelden kijken, maar vooral ook toch naar de naam en puur thematisch. Het genre ook, want eigenlijk gaan we nooit voor horrorfilms... Het is altijd zo drama. Dus inderdaad qua genre zijn we ook wel... of een soort western-achtig, maar dan weet je ook dat daar alleen maar bijvoorbeeld een mannelijk publiek op afkomt en de echte film liefhebbers.

DP: En als je merkt dat de Aziatische film niet goed loopt, waarom doe je hem dan toch? Is dat een doel van een filmhuis zijn?

MV: Ik vind dat wel, als wij hem goed vinden. Goed vinden is ook heel persoonlijk, maar ik ga ook niet alleen de films vertonen die ik zelf goed vind. Ik ga ook films vertonen die ik niet goed vind, maar waarvan ik wel weet van... Maar ik vind wel dat we een bepaalde taak hebben om die films te tonen die bijvoorbeeld al zeker niet in Limburg vertoond zijn, iets van Wong Kar-Wai of weet ik veel, dan gaan we die zeker tonen. Dan komt er misschien minder volk op af, maar het is ook wel belangrijk. Vaak zeggen distributeurs ook van 'Als jullie hem niet vertonen in Limburg, wie dan wel?' Het is soms wel een beetje onze taak vind ik om ook die films te tonen, waar het publiek vaak niet denken, die dan minder bekend zijn bij het publiek. En die ze dan toch leren kennen, dan gaan ze dat misschien toch wel onthouden. Dat is ook een beetje de mensen een aantal tips geven en de film liefde een beetje uitbreiden. Ik denk dat mensen het ook wel waarderen dat ze toch al wat dingen hebben ontdekt bij Zebra. Het is eigenlijk heel makkelijk om toe te geven aan de makkelijke films, als we dat en dat en dat draaien dan gaan we volle zalen hebben. Maar dat is niet belangrijk. Zolang we een gevarieerd aanbod bieden, de evidentere titels die mensen ook wel verwachten maar ook wel titels die ze minder... dat ze toch iets leren kennen, zonder dat het echt extreem is. Binnen het circuit gaan we geen kunstenaarsfilms of zo vertonen. Daar heb je andere plekken voor, dat is niet wat Zebra als doel heeft.

DP: Programmeren jullie ook Nederlandse film?

MV: Ja, BORGMAN gaan we doen. MATTERHORN misschien ook. Dat soort dingen vinden we wel...

DP: Hebben jullie Nanouk Leopold ook gehad? BOVEN IS HET STIL?

MV: Nee, zegt mij niks. Is dat goed? Ah, BOVEN IS HET STIL, iemand heeft mij daar iets over gezegd, dat is waar! Want daar is ook een Vlaamse acteur bij denk ik. Die moet nog denk ik uitkomen bij ons.

DP: Is dat in België dan...

MV: ...ja, later. KOMT EEN VROUW BIJ DE DOKTER, die dingen hebben we wel in België gehad, niet in Zebra.

DP: Maar dat is ook commercieel.

MV: Ik heb daar niet echt een zicht op of er veel Nederlandse films hier geraken, maar ik heb het gevoel dat ze toch wel de bekendere... Die Matterhorn, ik weet niet of die bij ons in de zalen geweest is. Ik heb die gezien in Rotterdam en ik vond die leuk. Wij kunnen hem op DVD krijgen, maar... Heel soms werken we ook wel samen met EYE als we een film niet kunnen krijgen in België en we willen hem echt absoluut vertonen, dan gaan we ook wel eens via Nederland een kopie halen. Als we echt zeggen van we willen hem toch tonen. Dus we vertonen ze wel, maar niet echt vaak.

DP: Waar ligt dat dan aan? Is de Nederlandse film minder goed?

MV: Nee, ik denk dat er gewoon... Er zijn er gewoon niet zo veel die ons... Waarvan ik zeg: 'Allee, die gaan we hier vertonen.'

DP: Maar er zijn wel meer Vlaamse films die...?

MV: Ja, de laatste jaren wel. Daar zijn we ook echt wel... THE BROKEN CIRCLE, daar kun je niet onderuit. Die moet je wel tonen. We gaan ook heel veel Vlaamse ook echt niet tonen. Ik denk, het valt echt wel mee van Vlaamse films.

DP: Is er een verschil tussen Nederlandse en Vlaamse films?

MV: Ja, ik denk toch wel dat de humor vaak heel anders is. En ik weet zeker dat Vlamingen niet altijd kunnen lachen met Nederlandse films en omgekeerd. Er is toch wel zeker een verschil, wat niet belet om die films te tonen. Maar ik denk Nederlandse film, dat dat er toch niet zo veel zijn hoor. Ik denk nu toevallig met die twee dan, BORGMAN en MATTERHORN, ik vind dat ook wel leuk die absurde humor en Van Warmerdam is ook wel een naam die in België, die een beetje kult al is en daar ga je wel een publiek mee bereiken. Maar zo, eigenlijk zijn er niet zo veel titels die, waar ik nu aan denk van Nederlandse films.

DP: Het is niet zo dat Zebracinema door het aanbod op meerdere plekken te verdelen dat dan de kosten voor de partners minder hoog zijn?

MV: Nee, we hebben een of twee distributeurs die dat wel willen doen. Voor ons, als een film op een week tijd naar zeven locaties gaat, is dat voor ons hetzelfde als zeggen dat een film gewoon vier of vijf keer draait. Ze rekenen maar een keer een minimum garantie aan en dan gewoon partage.

DP: Dat is zo, maar omdat jullie toch over meerdere locaties verspreid zitten. Het is niet zo dat jullie dan een speciale prijs krijgen?

MV: Nee, helemaal niet. Elke partner betaalt zijn deel van... Er is ook nooit een probleem van gemaakt, omdat het budget - er is een bepaald budget voor film - en tot nu toe is dat toereikend en gaan we ook niet moeilijk doen. We betalen gewoon die filmrechten.

DP: Dat is ook geen reden om, als er een duurdere film bij zit, om die film niet te doen.

MV: Als hij echt... Bijvoorbeeld UIP vraagt soms vierhonderd euro minimum garantie, dat is eigenlijk best wel veel. Dan moet hij écht al goed zijn, maar meestal ligt de prijs zo rond 180 of tweehonderd euro minimum garantie. Maar je hebt er soms, vroeger hadden we UIP, die vroeg soms echt... En dan gaan we het alleen maar doen als we zeker zijn dat we er heel veel terug uithalen. Maar anders gaan we dat niet doen. Dan gaan we proberen om niet boven die 250 euro.

We zijn al tweede circuit, we zijn cultuurcentra, er zijn er echt bij die denken dat ze met een mega bioscoop te doen hebben. En dan denk ik soms: 'Allee kom, we zijn zo'n kleine partner, we vertonen de film niet zo vaak, kunt u de prijs niet een beetje normaliseren?' Maar meestal zijn ze daar wel...

DP: En de recette, hoeveel is dat meestal? Of is dat soms ook heel veel?

MV: Moet ik even denken. Bij sommige films gelijk THE BROKEN CIRCLE, dan merk je wel als er tweehonderd mensen komen maal vier euro, heb je achthonderd euro en je hebt dan vierhonderd betaald en met de partage erbij heb je wat winst gemaakt. Maar op jaarbasis, ik denk dat wij zoiets van vijftig-, zestigduizend euro inkomsten hebben in totaal, dus ook met de seminar erbij en de partages erbij. Dus ja, ik vind dat wel oké.

DP: Het is niet zo dat je van een film iedere keer vijftig procent moet afdragen aan de distributeur?

MV: Dat varieert van 45 tot 55 procent.

DP: Dus het is niet soms dertig?

MV: Nee, altijd minimum 45 en maximum 55. En de kleine distributeurs werken soms met een vast bedrag, gewoon fix ongeacht het aantal bezoekers.

DP: En die afstudeerfilms, die komen vanuit heel België...

MV: Ja, je hebt bijvoorbeeld op het kortfilmfestival in Leuven, wordt sowieso een selectie gemaakt van de beste afstudeerfilms. En vaak gaan wij die dan weer opnieuw vertonen in Limburg of we gaan een paar films van Limburgse filmstudenten tonen bijvoorbeeld bij het eind van het jaar of bij het begin van het nieuwe jaar.

DP: Omdat het belangrijk is om...?

MV: Om die jonge talenten... Dat is dan wel vaak voor de hoofdfilm of soms doen we eens een avond alleen maar de korte, bijvoorbeeld een compilatie van zes kortfilms van een kwartier en dan nodigen we een aantal cineasten uit van die films. Zo'n dingen doen we ook wel eens af en toe, dat is wel leuk. En ook omdat we het belangrijk vinden om die jonge filmmakers ook eens aan bod te laten komen. Dat blijft wel beperkt, het is niet dat dat iedere maand dingen van vertoond worden of zo.

DP: Tonen jullie ook films van amateurs hier uit de regio?

MV: Nee.

DP: Ook niet als er iets speciaals is met Hasselt, een of ander evenement, iets historisch, dat er een historische film van een amateur vertoond wordt die toch goed is?

MV: Nee, nee. Ik ga altijd wel zeggen dat ze mogen opsturen en ik bekijk ook altijd die dingen, maar ik vind ze toch meestal niet goed genoeg. Ik vind dan zo'n dingen, daar is een andere plek voor. Ik ga daar niet op neerkijken hoor, maar dat moeten ze bijvoorbeeld in het cultuurcentrum in Hasselt doen als het echt te maken heeft met de werking. Maar wij hebben een bepaalde beleidstaak en we gaan ons programma niet aanpassen aan dat er op een bepaalde manier



iets te doen is met de week van dit of de week van dat. We hebben wel de week van de smaak, dan gaan we gewoon kijken van... Er zijn sowieso altijd wel een paar goede culinaire films die uitkomen dus dan gaan we sowieso wel daarin mee. We krijgen soms we aanvragen van: 'Het is de week van de weet ik veel, de eerlijke handel, of van dit of van dat, kunnen jullie dan een film vertonen?' Dan zeg ik altijd van: 'Ja, als er op die momenten een actuele film is die wij willen opnemen, dan kan dat daaraan gekoppeld worden.' Maar ik ga niet in functie van al die dingen programmeren, want dan blijf je eigenlijk gewoon bezig en dat zit je zo alleen maar te programmeren in functie van de lokale dingen. Het is een beetje zo principieel dat we daar niet mee beginnen, niet omdat ik dat niet belangrijk vind maar het is gewoon geen taak van Zebra. We gaan ze dan ook doorverwijzen naar lokale... het is al zo'n organisatie vaak en logistiek en om al die dingen nog eens te gaan bijnemen, dan wordt gewoon een heel gedoe soms. Dat is beter voor lokale overheden en niet voor de provinciale overheid. We proberen ons een beetje te beperken, want anders dan begin je ook een ander soort werking op te bouwen denk ik.

DP: Heb je NIGHT TRAIN TO LISBON gezien?

MV: Nee, nog niet.

DP: Het speelt zich af in Oostenrijk en daarna in Portugal, maar iedereen spreekt Engels, ook de Portugezen spreken vrij gebrekkig Engels. Is dat een struikelblok voor jou?

MV: Nee, als die film daardoor niet minder wordt of ongeloofwaardig wordt. Ik kan me er soms zelf wel aan storen, maar als de positieve punten overwegen dan zou mij dat niet tegenhouden om hem te weerhouden. Tenzij, ja hangt ervan af, soms kan dat misschien wel dusdanig storen dat het misschien gewoon niet meer goed wordt, of dat ik vind dat het niet meer goed is. Maar niet principieel, het is een beetje... Ik denk dat we bijvoorbeeld bij zoiets, als we dat zouden vertonen, we dat in de inleiding zouden vermelden. 'Ondanks het feit dat, vonden we toch wel...' Dat we onze mening aan het publiek meegeven dat we het ook geen evidentie geven dat er in die film Engels gesproken wordt. Als hij echt goed is, zou me dat zeker niet tegenhouden. Het werkt sowieso ook altijd vaak, boekverfilmingen. THE GREAT GATSBY bijvoorbeeld, dat moet je eigenlijk vertonen. Ik vond dat zelf niet... Mwa, ik vond dat wel oké, maar ik heb niet zoiets van... Maar dat moet je bijna, als je dat niet toont dan gaan mensen echt een beetje lastig zijn. Dat is een toegeving dan, ik blijf dat wel aanvaarden. Maar ik zou dat persoonlijk niet in mijn favorietenlijst zetten, maar je weet wel dat als je dat niet vertoont dan gaat je publiek een stukje... En onze tactiek is dan bijvoorbeeld om daar nog iets aan te koppelen met bibliotheken of zo of net op die dag extra veel te flyeren voor de volgende kleinere film die dan vertoond wordt.

DP: Is THE GREAT GATSBY niet net te commercieel?

MV: Het is een beetje een randfilm. Je gaat mensen hebben die zeggen: 'Waarom moet je dat nu draaien bij Zebra?' En anderen die lastig zijn dat we hem niet draaien. Het is soms, het is een beetje balanceren van wat wel en wat niet. Ik merk gewoon dat als we echt zo naar de echte... We hebben nu THE GREAT GATSBY, er zijn echt weken dat we dat niet hebben maar alleen maar de kleinere films die vrij onbekend zijn, en dan merk je ook wel aan je publiek die daling. Oei, allemaal kleine titeltjes die ze niet kennen. Dus THE GREAT GATSBY is dan goed om weer even zo wat... Dat heb je dan toch wel nodig.

DP: Daar let je dan ook op in de programmering?

MV: Ja, ik kan het me niet echt permitteren om alleen maar die kleinere onbekende titels te doen. Dat is toch niet zo makkelijk, dan voel je wel een daling dat je toch zoiets hebt van hmm. Ideaal is dat ook niet, je moet toch af en toe wel eens een keer de zaal echt goed vol hebben en dan daarna weer... Omdat, we moeten natuurlijk geen winst maken, maar we moeten wel de cijfers voorleggen. Dus dat blijft wel...

DP: Jullie kunnen zelf geen 3D draaien toch?

MV: Jawel, we hebben nu sinds kort ons 2K-projector en er is een optie 3D in. Als we het willen doen dan is het heel makkelijk. Maar voorlopig hebben we niet de intentie om dat te doen. Dan moet nog iets actief gemaakt worden. Dan moeten we ook 3D-brillen aankopen en dat kost ook wel wat. Ik denk niet dat de films die wij vertonen of willen vertonen per se 3D-minded zijn eigenlijk. Want THE GREAT GATSBY, je kunt die in 3D bekijken maar we hebben absoluut niet de intentie om die hier in 3D te tonen. Hij is in 2D eigenlijk even goed en ik denk dat het publiek dat bij ons komt ook niet... Allee, voorlopig. Maar de optie is er wel. We kunnen het in theorie wel doen. Als nu zou blijken dat we plots een mega hype krijgen van keigoede arthouse 3D-films, dan gaan we dat wel doen denk ik.

DP: Nog een ding denk ik. Als je die vergadering hebt met alle partners, zitten de mensen dan een beetje op een lijn of is het van: 'Ik wil per se die film.' 'Nee, die draait bij mij zo slecht dus die wil ik niet.'?

MV: Eigenlijk gaat dat allemaal heel gemakkelijk en vertrouwen ze heel erg op wat ik hun voorstel, omdat het ook al jaren op die manier werkt. Het is voor hun een tijdbesparing. Zij moeten dit respecteren en het is ook overal wel hetzelfde profiel en publiek. Er zijn wel uitzonderingen, plekken met een Italiaanse gemeenschap wat ik al zei, maar over het algemeen werkt het overal wel een beetje hetzelfde. Eigenlijk zijn het allemaal heel makkelijke, lieve mensen. Zij luisteren een of twee uur naar alle films en dan is het wel zo van die en die. Het is niet zo dat het een gevecht is, een concurrentiestrijd van ik wil dat of dat. Nee, dat is echt niet.

DP: Ze hebben zelf de films wel gezien?

MV: Nee.

DP: Nooit?

MV: Nee. Pas op, er is er een, van Maaseik is de programmator Alain, die is wel heel... Dat is eigenlijk een van onze meest geëngageerde partners in die zin dat hij... Alain doet alles zelf, de tickets verkopen, de projectie. En die gaat vaak naar Maastricht, komt hij vaak films kijken. Hij heeft wel vaak een aantal films gezien, maar hij gaat dat nooit ook laten meespelen. Het is soms zo van: 'Alain, hebt ge hem gezien?' En dan zegt hij: 'Ja.' Dat is het dan. Maar de andere partners eigenlijk niet, hebben daar ook niet echt tijd voor. Die horen soms van die een titel en dan vragen ze: 'Gaan we die niet doen?' En dan zeg ik: 'Nee, want...'. En dan is het oké. Eigenlijk zijn de meeste partners niet echt op de hoogte van de films, maar ik stuur wel de trailers door dus als ze willen, kunnen ze wel een impressie opdoen. Verder is het echt zo vertrouwen op wat wij aanbieden dat dat kwalitatief is en dat dat werkt.

DP: Vind je dat dat zou moeten, dat ze...?

MV: Nee, nee. Dat is mijn taak. Als zij het allemaal ook nog moeten gaan bekijken, dan is het op zich niet nodig dat ik het doe. Dat is niet het idee van Zebra, ik maak de selectie en we overleggen wel. En zij vinden dan ook dat het een goede selectie is. Daar zit best veel tijd in in die prospecties. Als ik op jaarbasis zou uitrekenen wat ik bekijk, alleen al

aan DVD-screeners thuis, dat is echt veel werk. Dat is net het ding van Zebra, dat iemand dat doet voor hun. En als zij gewoon uit het aanbod kunnen plukken, dat is makkelijk voor hun. Zij zijn vaak vooral bezig met muziek, muziek en theater. Dat is denk ik bij de meesten wel een beetje hun ding. En film, ik ben al blij dat ze het aanbieden, dat ze enthousiast zijn en blijven. Want dat is het ook echt. Die investering van die 2K-projector, ik vind dat echt niet evident dat ze dat doen. Het blijven cultuurcentra die maar een of twee keer per week film vertonen, dus het feit dat een stad het engagement neemt om 60.000 euro uit te geven voor een filmprojector die maar twee keer per week gebruikt wordt, vind ik wel... Ik vind dat niet evident, zeker in deze tijden van besparingen. Dus ik ben wel blij, ze zijn echt wel geëngageerd partners. Bijvoorbeeld ook dit, dit wordt aangemaakt op ik denk 10.000 exemplaren dus tussen de duizend en tweeduizend per partner, maar zij betalen hier ook voor. Dus zij betalen effectieve kosten van het programmaboekje. Wij betalen dat niet, de partner betaalt dat zelf. Maar ook dat vinden ze geen probleem. Het is voor ons een soort van visitekaartje van wat Zebra is, het circuit, alles bijeen. Wij verdelen dat en dankzij hen hebben wij een ander publiek of hebben wij ook op die dagen publiek. Ik vind dat eigenlijk als ik dat vergelijk met hoe andere platforms werken, is dat veel vaker coproductie. De mensen geven geld, bijvoorbeeld 10.000 euro voor die coproductie van een bepaalde voorstelling. Partners komen daar vaak naartoe van: 'Wat kunnen we hier allemaal krijgen vandaag?' Terwijl bij Zebra is dat helemaal niet. Dat is een heel andere manier van werken. En eigenlijk betalen zij aan ons, desondanks werkt het wel. Dat vind ik eigenlijk best wel goed. Ik denk ook dat qua platformwerking Zebra wel het efficiënt. Wij krijgen de meeste inkomsten van de partner. Als rekent wat er uitgaat en inkomt, los van mijn loon en logistiek. Dus in die zin kost het aan de provincie eigenlijk niet zo heel veel.

DP: Dit zijn allemaal culturele centra toch?

MV: Nee, het is hier Z33 waar we nu zitten, dat is een huis voor actuele kunst. Dat is geen cultuurcentrum. En dan Dommelhof in Neerpelt is ook geen cultuurcentrum, maar een provinciaal centrum. De andere wel behalve Cinema Walburg [Hamont-Achel], dat is eigenlijk een cinema waar ook theater en muziek is. Dus het is eigenlijk een cultuurcentrum, maar het wordt niet zo benoemd. Maar wel allemaal lokaal, stedelijke instellingen.

DP: En hoe heet de locatie in Hasselt?

MV: Z33, dus dat is eigenlijk hier.

DP: Is de zaal hier in de buurt?

MV: Ja, als je het gebouw naast de poort hebt. Dat is eigenlijk een tentoonstellingsruimte, dat is een kleine zaal, de Zebrazaal, en daar worden de vertoningen gehouden.

DP: Die wordt ook alleen door jullie gebruikt?

MV: Ja, op woensdag en donderdag wel. Bijvoorbeeld op dinsdag wordt hij door designplatform gebruikt om lezingen te geven, dus hij wordt nog wel uitbested.

DP: Maar de zaal is naar jullie vernoemd.

MV: Nee, Zebra is eigenlijk vernoemd naar de zaal.

DP: Ah.

MV: De zaal heette zo, Zebrazaal. Ik weet niet waarom. Dus toen dachten we: 'We gaan het Zebracinema noemen omwille van de Zebrazaal.' Ja, die naam op zich gaat al zo lang mee en dat werkt wel. Het is van '58, met lange stukken, het heeft op een expo gestaan en is een geschenk geweest toen. Het heeft van die strepen in de muur, dus misschien vandaar de Zebrazaal.