


“Long Live Minimal Movies”

Onderzoek naar het zelfbeeld van de Minimal Movie-beweging

*G*inema

Vier Minimal Movies
van
Pim de la Parra



vr 20 t/m zo 22 & do 26
20.30 Let the Music Dance
(Pim de la Parra, Ned. 1990)

vr 27 t/m zo 29 & do 2
20.30 Lost in Amsterdam
(Pim de la Parra, Ned. 1989)

*G*inema

Masterscriptie Seminar Nederlandse Filmcultuur 2016

Paul Kanter

3374793

Master Film- en Televisiewetenschap

VERKLARING: INTELLECTUEEL EIGENDOM

De Universiteit Utrecht definieert het verschijnsel "plagiaat" als volgt:

Van plagiaat is sprake bij het in een scriptie of ander werkstuk gegevens of tekstgedeelten van anderen overnemen zonder bronvermelding. Onder plagiaat valt onder meer:

het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;

het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;

het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;

het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;

het parafraseren van bovengenoemde teksten zonder verwijzing. Een parafrase mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;

het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;

het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat; ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;

het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.


Ik heb de bovenstaande definitie van het verschijnsel "plagiaat" zorgvuldig gelezen, en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte essay / werkstuk niet schuldig heb gemaakt aan plagiaat.

Naam: Paul Kanter

Studentnummer: 3379793

Plaats: Amsterdam

Datum: 05-07-2016

Handtekening: 

Samenvatting

De Minimal Movie-beweging (1988-1995) was een Nederlandse filmbeweging, geïnitieerd door Pim de la Parra als kritiek op het Nederlandse filmestablishment. Minimal Movies waren low budget-speelfilms, die in korte tijd door een collectief gelijkwaardige participanten werden geproduceerd, waarbij financiering achteraf tot stand kwam. Vanwege het late budget en de geringe productietijd werd gebruik gemaakt van een improviserende werkwijze, zonder vast script. Hoewel de beweging het hoge productievolume van zestien films in zeven jaar kende, is de beweging onderbelicht gebleven in de Nederlandse filmgeschiedenis.

In deze scriptie wordt deze relatie tussen de Minimal Movie en het Nederlandse filmestablishment aan de hand van New Film History onderzocht. New film history is een aanpak van geschiedschrijving, die uitgaat van een complexe relatie tussen films en de sociale context, en waarbij analyse van primair bronnenmateriaal centraal staat om nieuwe kennis te verwerven. Op basis van primair bronnenmateriaal van de Minimal Movie-beweging wordt de ontwikkeling van het zelfbeeld van de beweging ten opzichte van het Nederlandse filmestablishment in dit onderzoek gereconstrueerd.

Hieruit blijkt dat de Minimal Movie-beweging een complexe relatie kende met het Nederlandse filmestablishment. Hoewel de beweging opgezet is als kritiek, werd de beweging soms ook gesteund door bijvoorbeeld Filmfondsen. De Minimal Movie-beweging kende verschillende fasen in de ontwikkeling van het zelfbeeld. In de eerste fase werd de beweging gepositioneerd ten opzichte van De la Parra's eerdere werk bij Scorpio Films, en werden de kenmerken van de beweging vastgelegd. In de tweede fase stond uitbreiding van de beweging centraal, waarbij verschillende . In de laatste fase van de beweging was er met een nieuwe "Maximale approach" een beweging richting het establishment, om het voortbestaan van de beweging te kunnen waarborgen. De gehoopte steun van het establishment bleef juist toen echter uit, wat uiteindelijk het einde betekende van de beweging.

Inhoudsopgave

Inleiding	p. 3
Theoretisch kader en Methode: New Film History	p. 6
Aanpak en onderzoeksmateriaal	p. 9
Hoofdstuk 1: De historische context van de Minimal Movie-beweging	p. 11
1.1 De jaren '60: De Nieuwe Golf en <i>Skoop</i>	p. 11
1.2 1965 – 1978: <i>Scorpio Films</i>	p. 14
1.3 De jaren '80: De la Parra's terugkeer naar Nederland	p. 15
Hoofdstuk 2: De ontwikkeling van de Minimal Movie-beweging	p. 18
2.1 1988 – 1990: Op zoek naar definitie	p. 18
<i>LOST IN AMSTERDAM</i> (1988)	p. 18
<i>MAX & LAURA & HENK & WILLIE</i> (1989)	p. 19
<i>DE NACHT VAN DE WILDE EZELS</i> (1990)	p. 20
2.2 1990 – 1992: Uitbreiding van de Minimal Movies	p. 21
<i>HET PHOENIX MYSTERIE</i> (1990), <i>OPENBARINGEN VAN EEN SLAPELOZE</i> (1990), <i>LET THE MUSIC DANCE</i> (1990), <i>HOW TO SURVIVE A BROKEN HEART</i> (1991)	p. 22
Maximal Minimal Movies: <i>THE BEST THING IN LIFE</i> (1992)	p. 23
Hoofdstuk 3: Het einde van de Minimal Movie-beweging	p. 28
3.1 1993: Het jubileum en toekomstplannen	p. 28
3.2 1993 – 1995: <i>DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI en de Rotterdamse Akademie voor Cinematografie</i>	p. 30
3.3 Rechtszaak en het einde van de Minimal Movie-beweging	p. 33
Conclusie: de nalatenschap van de Minimal Movie-beweging	p. 35
Literatuur	p. 38
Primaire bronnenlijst	p. 39
Bijlage: filmografie van de Minimal Movie-beweging	p. 40

Inleiding

“Long live Minimal Movies” is de slotzin van Pim de la Parra's introductie in het productieboek van de Minimal Movie *THE BEST THING IN LIFE*.¹ Ondanks deze wens van De la Parra is de Minimal Movie-beweging (1988-1995) grotendeels onderbelicht gebleven in de Nederlandse filmgeschiedenis. De Minimal Movie-beweging was een Nederlandse filmbeweging, die eind jaren '80 was geïnitieerd door De la Parra. Minimal Movies waren low budget-speelfilms, die door een collectief gelijkwaardige participanten werden geproduceerd. De films werden in korte tijd gemaakt, met weinig financiële en productionele middelen, waarbij gebruik werd gemaakt van een improviserende werkwijze tijdens het filmen, en waarvan de financiering achteraf tot stand kwam. Uiteindelijk zijn tussen 1988 en 1995 tien Minimal Movies voltooid, en nog eens zes onvoltooide Minimal Movies geproduceerd, waar in totaal rond de 1.600 mensen aan hebben meegewerkt. Een flink aantal tegenwoordig gevestigde Nederlandse filmmakers is hun carrière begonnen bij Minimal Movies, waaronder Paul Ruven, Erik de Bruyn, Eugenie Jansen, Leonard Retel Helmrich, Cyrus Frisch, en Frans van Gestel. In het artikel “There's no budget like low budget” stelt François Stienen dat de Minimal Movie-beweging daarnaast leidde tot een opbloei van lowbudgetfilm in Nederland door regisseurs die geen deel uitmaakten van de Minimal Movie-beweging, zoals Eddy Terstall, Robert-Jan Westdijk en Theo van Gogh.²

Hoewel de Minimal Movie-beweging dus enige invloed gehad lijkt te hebben op de Nederlandse filmgeschiedenis, is de stroming in de geschiedschrijving van de Nederlandse film niet veel beschreven. De beweging komt niet voor in Bert Hofstede's proefschrift *In het wereldfilmstelsel*.³ In *Film in Nederland*, uitgebracht door het Filmmuseum, wordt de Minimal Movie slechts als voetnoot genoemd in de lemma's over Pim de la Parra en Paul Ruven, en komt de beweging niet voor in de index.⁴ In (wetenschappelijk) werk over de loopbaan van De la Parra, zoals *Van Fanfare tot Spetters* van Hans Schoots, en de masterscriptie *Pim en Wim: van Skoop tot Scorpio* van Guido Francken, ligt de focus ook niet op de Minimal Movies, maar op De la Parra's eerdere werk in de jaren '60 en '70.

Hoe verhoudt de Minimal Movie-beweging zich tot de Nederlandse filmcultuur? De beweging was een reactie op een specifieke historische context: in het productieboek van *MAX & LAURA & HENK & WILLIE* (1989) schreef De la Parra dat het ontstaan van de Minimal Movies een logisch gevolg was

1 René R. Kastelein (red.) *The Best Thing in Life. The inside story on making a Maximal Minimal Movie*. (Amsterdam: Coöperatie Maximal *Minimal* Movies u.a., 1992.), 8.

2 François Stienen. “There's no budget like low budget”. *Boekman 60: Film.nl*. (2004): 32.

3 Bert Hofstede. “In het wereldfilmstelsel: Identiteit en organisatie van de Nederlandse film sedert 1945.” (Proefschrift, Erasmus Universiteit Rotterdam, 2000).

4 Rommy Albers, Jan Baeke en Rob Zeeman (red.) *Film in Nederland*. Amsterdam: Ludion. 2004.

van een malaise in de Nederlandse filmindustrie van eind jaren '80. Er werden weinig speelfilms geproduceerd, zodat er toen “(...) voor jonge & oudere filmmakers, alsook voor filmstudenten & aspirant filmmakers niet genoeg kansen zijn om in hun discipline werk bij een productie te vinden.”⁵ Hoewel er eind jaren '80 en begin jaren '90 sprake was van een continue Nederlandse speelfilmproductie, ging het in deze periode niet goed met de Nederlandse cinema, zoals Bert Hofstede opmerkt in *In het Wereldfilmstelsel*. Het bioscoopbezoek was historisch laag, het marktaandeel van Nederlandse films eveneens, en weinig Nederlandse films waren financieel succesvol.⁶ Berichten in de pers over de Nederlandse film waren somber van toon. Deze malaise werd niet alleen verklaard aan de hand van de concurrentie met Hollywoodfilms, waardoor de filmindustrie afhankelijk was van overheidssteun, maar ook aan de hand van de Nederlandse films zelf, die negatief vergeleken werden met internationale cinema.⁷ De la Parra schreef dat hij dankzij zijn praktijkervaring als scenarioschrijver, ontwerper-regisseur en producent bij eerdere low budget-producties gebruik had weten te maken van deze situatie eind jaren '80, door in te zien dat een film ook als een avontuurlijk experiment zou kunnen worden opgezet: als Minimal Movie.⁸ De kenmerken van de Minimal Movie waren: een collectieve werkwijze, geen honoraria voor cast en crew, geen uitgewerkt scenario, veel improvisatie, een laag budget, weinig opnamedagen en een financiering die achteraf tot stand kwam, zonder steun van filmfondsen vooraf. Voor iedere Minimal Movie werd een coöperatief opgericht als zakelijk en legislatief fundament.⁹

De Minimal Movie-beweging was ook ondernomen als kritiek op de gevestigde Nederlandse filmpraktijk. Stienen noemt De la Parra's Minimal Movies een “Eenmansguerilla tegen het Nederlandse filmestablishment”.¹⁰ Bij de meeste Minimal Movies werd een productieboek uitgegeven, waarin de makers hun visie en doelen verkondigden. In veel van deze productieboeken komt kritiek op de filmfondsen en de toenmalige Nederlandse filmpraktijk voor, zoals op de kaft van het productieboek van *MAX & LAURA & HENK & WILLIE* (1989), waarop “DEZE FILM KWAM TOT STAND ZONDER STEUN VAN NEDERLANDSE FILMFONDSEN” is afgedrukt.¹¹

5 Pimm Jal de la Parra en Frank Lucas, red., *Max & Laura & Henk & Willie. Productieboek van een Minimal Movie*. (Amsterdam: C.I.C. i.s.m. Coöperatie Fly by Night Film Productions U.A., 1989), 4.

6 Jan Heijs. “Jaaroverzicht 1989.” In *Het Nederlands jaarboek film 1990: Alle films van 1989*, red. Hans Beerekamp, Peter van Bueren, Jan Heijs, (Houten: Het Wereldvenster/Unieboek bv, 1990), 8.

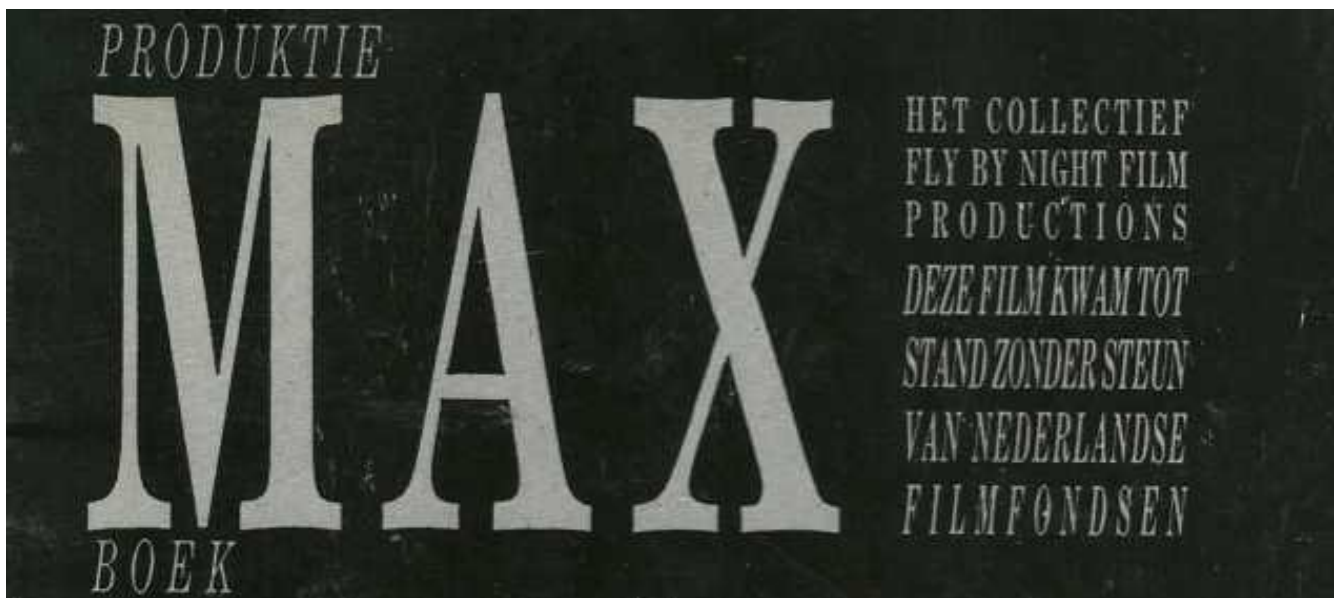
7 Bert Hofstede. “In het wereldfilmstelsel: Identiteit en organisatie van de Nederlandse film sedert 1945.” (Proefschrift, Erasmus Universiteit Rotterdam, 2000), 11-14.

8 De la Parra en Lucas, red., *Max & Laura & Henk & Willie*, 5.

9 Stienen. “There's no budget like low budget”, 29.

10 Idem

11 De la Parra en Lucas, red., *Max & Laura & Henk & Willie*, kaft.



Afbeelding 1: Uitsnede van de kaft van het productieboek van *MAX & LAURA & HENK & WILLIE* (1998).

In het voorwoord van het productieboek van *THE BEST THING IN LIFE* (1992) schreef De la Parra:

“Onze belangrijkste drijfveer is het OPENBREKEN van de zeer gesloten mogelijkheden die de bestaande filmwereld aan filmmakers te bieden heeft: men wil eigenlijk van elke filmmaker een SLAAF of HORIGE van de overheid maken. Men is tegen onafhankelijkheid van de filmmaker, terwijl men deze autonomie van filmmakers juist zegt te willen bevorderen. Wij hebben dus een voorbeeldfunctie voor anderen, jonge, beginnende filmmakers die door het realiseren van onze film opnieuw *een voorbeeld* bekomen dat het WEL kan. Dat je wel degelijk anno 1992 een onafhankelijke speelfilm kunt realiseren zonder steun van de Filmfondsen à priori”¹²

Omdat de Minimal Movie-beweging zo expliciet is opgezet om een alternatief te bieden aan de gevestigde Nederlandse filmwereld, is het interessant om deze relatie te onderzoeken. Hoe positioneerde de Minimal Movie-beweging zich ten opzichte van het Nederlandse filmestablishment, en hoe ontwikkelde deze verhouding zich?

12 René R. Kastelein (red.) *The Best Thing in Life*, 8.

Theoretisch kader en Methode: New Film History

In dit onderzoek maak ik gebruik van New Film History, een vrij brede term die “*common themes and methods*” verbindt. Het gaat hierbij om origineel onderzoek dat de kennis van filmwetenschappen vergroot. New Film History is gebaseerd op empirisch historisch onderzoek en benadrukt de kritische analyse van primaire bronnen die zich verhouden tot de productie en receptie van speelfilms.¹³

In de introductie van *The New Film History: Sources, Methods, Approaches* beschrijven redacteurs James Chapman, Mark Glancy en Sue Harper de geschiedenis en de kenmerken van New Film History. New Film History wordt bovenal gedefinieerd door een “commitment to expanding the boundaries of historical knowledge and a concern to understand films both as texts and in context.”¹⁴ De New Film History zet zich volgens hen af tegen eerdere vormen van filmgeschiedschrijving, die een beperktere blik hadden op film. Chapman, Glancy en Harper onderscheiden hierbinnen twee paradigma's die ze problematisch vinden.

De eerste vorm, *Film Studies*, behandelt de geschiedenis van film als kunstvorm en richt zich op esthetiek en vorm. Het probleem hierbij is dat het zich uitsluitend op de filmtekst richtte, wat leidde tot een focus op een kleine kern van “meesterwerken” die de overgrote meerderheid van filmproducties niet representeren. Er was daarbij ook geen aandacht voor de institutionele en culturele context van filmproductie, die bepalend zijn geweest voor de ontwikkeling van het medium. Het tweede paradigma, dat van de *Film Historians*, zag films als reflectie op de samenleving, en gebruikte film om inzicht te bieden in de maatschappij. Dit *reflectionist model* is zeer invloedrijk geweest op de ontwikkeling van filmgeschiedschrijving, maar is bekritiseerd omdat het een te simplistische kijk op relatie tussen film en sociale context had: het publiek werd gezien als homogene massa, en de sociale en historische context ervan werden genegeerd. Chapman, Glancy en Harper schrijven dat de kloof tussen deze twee vormen de afgelopen twee decennia (1985 – 2007) is verkleind. Onderzoek ging verder dan filmgeschiedenis als slechts de geschiedenis van films, en onderzoekers namen in overweging hoe filmstijl en -esthetiek beïnvloed en zelfs bepaald werden door economische, industriële en technologische factoren.¹⁵

New Film History voegt deze twee vormen samen, waardoor nieuwe kennis ontstaat, die door primaire bronnen wordt gevoed. Drie kenmerken die New Film History die Chapman, Glancy en Harper onderscheiden zijn een verfijnde methodologie, het centrale belang van primaire bronnen, en

13 James Chapman, Mark Glancy en Sue Harper, “Introduction.” in *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*, red. James Chapman, Mark Glancy en Sue Harper. (New York: Palgrave Macmillan, 2007), 1.

14 Chapman, Glancy en Harper, “Introduction,” 8.

15 Chapman, Glancy en Harper, “Introduction,” 5.

dat films gezien worden als *cultural artefacts*, niet slechts als narratief.¹⁶ Alledrie deze kenmerken zijn bij het onderzoeken van de Minimal Movie-beweging van belang.

De eerste, een verfijnde methodologie, houdt in dat New Film History uitgaat van een complexere relatie tussen films en hun sociale context. Er is meer aandacht voor de culturele dynamiek van filmproductie, en een bewustzijn van de mate waarin stijl en inhoud bepaald worden door de productiecontext. Volgens Chapman, Glancy en Harper vindt deze plaats tussen *process* en *agency*: films worden gevormd door en bepaald door een combinatie van historische processen (economische beperkingen, industriële praktijken, studio-productiestrategieën, en de relatie met externe instituten zoals filmfondsen en recensenten), en door individuele *agency* (die de creatieve en culturele vaardigheden van cast en crew representeren).¹⁷ Bij de Minimal Movie-beweging is deze relatie zeer van belang: de productiecontext staat volgens de makers centraal. De films zijn “minimal” qua tijd en geld dat aan de films wordt besteed, wat bepalend is voor de stijl en inhoud van de films. De industriële context, de malaise van de Nederlandse filmindustrie in die tijd, is volgens de makers een directe aanleiding geweest voor het ontstaan van de Minimal Movies.

Het tweede kenmerk van New Film History is het belang van primaire bronnen: het is gebaseerd op de kritische ondervraging zowel filmische als non-filmische primaire bronnen. Een kenmerk van New Film History is de reikwijdte van de primaire bronnen. De New Film Historian vindt nieuwe bronnen en materialen: memoires, persoonlijke papieren, productiebestanden, scripts, censuurrapporten, en primaire interviews.¹⁸ Bij de Minimal Movie-beweging is er sprake van een grote reikwijdte van dergelijke bronnen. Door deze bronnen kritisch te analyseren kan worden afgeleid hoe de makers zich positioneren te opzichte van het filmestablishment, en hoe deze positionering zich ontwikkelde. Het gebruik van deze primaire bronnen is bij de Minimal Movie-beweging ook van belang omdat er weinig academische bronnen zijn die de Minimal Movies bespreken: de primaire bronnen zijn de enige bronnen.

Tot slot staat bij New Film History centraal dat films *cultural artefacts* zijn, met hun eigen formele eigenschappen en esthetiek, waaronder visuele stijl en geluid.¹⁹ Film wordt niet als slechts een narratief gelezen, maar een narratief is één van de manieren waarop publiek films leest. De filmhistoricus moet aan de hand van deze esthetische eigenschappen de relatie tussen de verschillende discoursen in de film analyseren. Het is hier belangrijk om de Minimal Movies als meer dan alleen

16 Chapman, Glancy en Harper, “Introduction,” 6.

17 Chapman, Glancy en Harper, “Introduction,” 6.

18 Chapman, Glancy en Harper, “Introduction,” 7.

19 Chapman, Glancy en Harper, “Introduction,” 8.

films te zien: als *cultural artefacts*, waarvan de stijl en inhoud bepaald is door de “minimale” productiecontext. Er wordt niet slechts naar de productie van films gekeken: *Reception Studies* zijn ook onderdeel van New Film History. Ook hier is de methodologie verfijnder. Er wordt niet langer uitgegaan van een *privileged reading* en een passief publiek, maar er wordt gekeken naar hoe betekenis wordt gecreëerd door een specifiek cultureel en historisch geïmponeerd publiek. Hierbij worden bronnen gebruikt als recensies en publiciteitsmaterialen.²⁰

Dit aspect van New Film History is door Hans Schoots bekritiseerd in *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927-1933*. Hij beweert hierin dat er nooit gereconstrueerd kan worden hoe een film indertijd is ontvangen, tenzij die publiekservaring sporen heeft nagelaten. Wanneer men deze ervaring probeert te reconstrueren, leidt dit tot wilde speculaties of zelfs tot vervalsing. Schoots niet geïnteresseerd in de “zwarte doos van de persoonlijke beleving”, maar tracht sporen te achterhalen van filmkijken als sociale praktijk.²¹ Hoewel hij kritiek heeft op het aspect van de *Reception Studies* binnen de New Film History, maken Linssen, Schoots en Gunning gebruik van andere elementen ervan. Net als in de New Film History gaan zij uit van een complexe relatie tussen films en hun sociale context, en richten zij zich in hun boek op primaire bronnen.

20 James Chapman, Mark Glancy en Sue Harper, “Part IV: Reception” in *The New Film History*, red. James Chapman, Mark Glancy en Sue Harper. (New York: Palgrave Macmillan, 2007), 181.

21 Hans Schoots. “Samenscholing rond een manifest” in *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927-1933*. Céline Linssen, Hans Schoots en Tom Gunning. (Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1999), 218-219.

Aanpak en onderzoeksmateriaal

Ik zal aan de hand van New Film History het zelfbeeld van de Minimal Movie-beweging analyseren, en hoe dit zelfbeeld zich ontwikkelde ten opzichte van het Nederlandse filmestablishment. In het geval van de Minimal Movie-beweging is het niet gewenst de persoonlijke beleving van de filmkijker te reconstrueren, wat Schoots bekritiseert. De Nederlandse film werd in de periode wisselend bezocht in de bioscopen, met een gemiddeld marktaandeel van 7,7 procent in de periode 1986-1996.²² Geen van de Minimal Movies is goed bezocht: met 2.349 bezoekers is *HOW TO SURVIVE A BROKEN HEART* de succesvolste Minimal Movie geweest in de bioscopen.²³

Het reconstrueren van het zelfbeeld van de Minimal Movie-beweging is wel mogelijk op basis van analyse van primair bronnenmateriaal. Het gebruik van New Film History is hier logisch, omdat het een filmbeweging betreft die niet los te zien is van de productie- en industriële context. De term “Minimal Movie” zich al af tegen andere films: als er “minimal” movies bestaan, zijn er dus ook “gewone” of “maximal” movies, onderdeel van het establishment. Volgens Bert Hofstede was in Nederland in de jaren zeventig een “filmregime” opgekomen, dat uit een “tussenklasse van smaakspecialisten” bestond. Hieronder schart Hofstede filmredacties, filmtheaters, filmfestivals, fondsen, productiebedrijven, distributeurs, en omroepen. Dit regime is volgens Hofstede de beheerder van een specifiek gedachtegoed en bepaalt het vertoog van de Nederlandse film. Filmmakers zijn soms met dit vertoog in conflict.²⁴ In het geval van de Minimal Movie-beweging is dat duidelijk het geval: de beweging is specifiek opgericht als reactie tot de bestaande situatie, en de sleutelfiguren positioneerden de beweging ten opzichte van dit filmregime. De kern van deze scriptie is het onderzoeken van de relatie tussen de Minimal Movie-beweging en het filmestablishment, en hoe deze zich ontwikkelde.

In het eerste hoofdstuk zal ik de Minimal Movie-beweging in historische context van de Nederlandse filmindustrie plaatsen, om te onderzoeken hoe de Minimal Movie-beweging is ontstaan. Ik zal hierbij een literatuuranalyse doen aan de hand van Bert Hofstede's “In het wereldfilmstelsel” en *Van Fanfare tot Spetters* van Hans Schoots, die onderzoek hebben gedaan naar de Nederlandse filmindustrie in de jaren '60 en '70, en De la Parra's carrière daarbinnen.

In het tweede en derde hoofdstuk zal ik chronologisch de ontwikkeling van het positionering van de Minimal Movie-beweging ten opzichte van het filmestablishment schetsen, aan de hand van een

22 Hofstede, “In het wereldfilmstelsel”, 113.

23 Rapport Nederlandse Vereniging van Filmdistributeurs: Top 1000 Nederlandse films by admission 1991-2011. (Maart 2012)

24 Hofstede, “In het wereldfilmstelsel”, 137.

kritische analyse van primaire bronnen die betrekking hebben op de beweging. Hoewel de Minimal Movie-beweging tamelijk obscuur was, bevatten de archieven van Pim de la Parra en producent Margot Barel in de archieven van het EYE instituut veel primair bronnenmateriaal, waaronder *petit dossiers*, brieven, en publicitair materiaal, en de productieboeken van de films. Na voltooiing van de meeste Minimal Movies werd een productieboek uitgebracht, waarin informatie over de films gepubliceerd werd, zoals de intentieverklaringen van de makers, een synopsis, interviews met- en bijdragen van medewerkers aan de film, een *post-production screenplay*, de begroting en de begin- en eindcredits van de films. Aan de hand van deze productieboeken kunnen de drijfveren van de van de Minimal Movie-beweging geanalyseerd worden, en hoe de sleutelfiguren de beweging positioneren ten opzichte van het filmestablishment, en deze zullen een belangrijkste bronnen vormen van het onderzoek. Ik zal historische bronnenkritiek uitvoeren op deze bronnen. Zowel externe als interne bronnenkritiek is bij New Film History van belang: bij de externe bronnenkritiek wordt de aard van de bronnen bepaald, waarbij de bronnen gezien worden als *cultural artefacts*. Bij de interne bronnenkritiek wordt de relatie tussen de inhoud van de bronnen en de historische context bekeken. In de lopende tekst zal ik de bronnen intern en extern analyseren, waarna ik de kritische analyse ervan terug zal koppelen aan de onderzoeksvraag.

Het zal lastig zijn te controleren of beweringen in deze bronnen feitelijk juist zijn. Aangezien veel van de bronnen dienen ter promotie van de Minimal Movie-beweging, is het mogelijk dat de makers de beweging rooskleuriger schetsen dan in werkelijkheid het geval was. Beweringen over het establishment zouden getoetst moeten worden aan de hand van cijfermateriaal en andere primaire bronnen. Om de schaal van het onderzoek in te perken, ligt de nadruk van dit onderzoek op de ontwikkeling van het zelfbeeld van de Minimal Movie-beweging. de primaire bronnen die uitgegeven zijn door de Minimal Movie-beweging zelf; de films, de productieboeken, en andere documenten. Ik zal me minder richten op hoe het establishment op de Minimal Movie-beweging reageerde, omdat “het establishment” of “het filmregime” erg breed is, en verschillende instanties bevat, die niet homogeen op de Minimal Movie-beweging reageerden, en omdat ik vooral beschikking had over bronnen vanuit de beweging zelf. Uiteraard komt de reactie van het establishment impliciet in het onderzoek naar voren, wanneer deze in de bronnen van de Minimal Movie-beweging ter sprake komt. Het zal dus een gefocuste analyse worden naar een specifiek aspect van een beweging waar nog niet veel onderzoek naar is gedaan: de ontwikkeling van het zelfbeeld van de Minimal Movie-beweging.

Hoofdstuk 1: De historische context van de Minimal Movie-beweging

De Minimal Movie-beweging is niet los te zien van oprichter Pim de la Parra. De la Parra wordt beschouwd als sleutelfiguur achter de Minimal Movies, en in de productieboeken als zodanig gepresenteerd: zo wordt hij in het jubileumboek, dat verscheen ter gelegenheid van het vijfjarig bestaan van de Minimal Movies, de “aartsvader van de Minimal Movie” genoemd.²⁵ De la Parra heeft bij bijna alle Minimal Movies belangrijke functies bekleed: als regisseur, producent, scenarist en zelfs als hoofdrolspeler. Ook was hij vaak voorzitter of secretaris van de coöperatieven die de Minimal Movies produceerden.²⁶ Vóór hem en na hem zijn er geen Minimal Movies gemaakt: de geschiedenis van de Minimal Movie begint en eindigt met De la Parra.

Omdat de la Parra zo sterk verbonden is met de beweging, moet er dieper zijn geschiedenis in worden gedoken om de Minimal Movie-beweging in historische context te plaatsen, en de doelstellingen en motivaties achter het ontstaan van de Minimal Movie-beweging te begrijpen. Hierbij is De la Parra's verleden als regisseur en producent binnen de Nederlandse filmwereld van de jaren '60 en '70 van belang: als mede-oprichter van het filmtijdschrift *Skoop* en van het productiebedrijf *Scorpio Films*.

1.1 De jaren '60: De Nieuwe Golf en Skoop

Pim de la Parra (Paramaribo, 1940) kwam in 1960 naar Nederland, waar hij in de jaren '60 en '70 succes zou bereiken als filmregisseur en -producent. De la Parra is onderdeel van de eerste lichting studenten die Nederlandse Filmacademie afkwamen, halverwege de jaren '60, een groep die bekendstaat als de Nederlandse “Nieuwe Golf”, “Eerste Golf”, of “Nieuwe Generatie”.²⁷ De Filmacademie was in 1958 opgericht om continuïteit van Nederlandse speelfilmproductie te bevorderen, die in de jaren '50 en '60 slechts incidenteel was geweest.²⁸ De leden van de Nieuwe Golf hadden een generatieconflict met hun voorlopers, een generatiekloof die ook in de bredere maatschappij speelde.²⁹

In 1962 richtten studiegenoten Pim de la Parra, Wim Verstappen, Gied Jaspars en Nikolai van der Heyde het filmtijdschrift *Skoop* op, geïnspireerd de Franse Nouvelle Vague-regisseurs, die

25 Pol Eggermont, Jeannet de Jong, Thessa van den Brink, Jan Wim Franken, Mark Dols, red., *Dagboek van een Zwakke Yogi*. (Amsterdam: Weak Yogi Productions, 1993), 3.

26 Eggermont, et al, red., *Dagboek van een Zwakke Yogi*, 10.

27 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 49.

28 Hofstede, “In het wereldfilmstelsel”, 124.

29 Hofstede, “In het wereldfilmstelsel”, 131.

begonnen waren als filmcritici bij het tijdschrift *Cahiers du cinéma*. Net als de *Cahiers du cinéma*-critici bekritiseerden zij de gevestigde orde. Waar de regisseurs van de Nouvelle Vague kritiek hadden op de *cinéma de papa*, de term waarmee zij de in hun ogen ouderwetse films van de vorige generatie kenmerkten, richtte *Skoop* de pijlen voornamelijk op de gevestigde Nederlandse filmcritici. Zij vonden dat die vastgeroest zaten in vooroorlogse film, en moderne regisseurs als Antonioni afwezen. Hoewel Nederland in tegenstelling tot Frankrijk geen lange speelfilmtraditie had, en dus geen vergelijkbare *cinéma de papa* had om zich tegen af te zetten, was *Skoop* ook erg kritisch tegenover de gevestigde Nederlandse regisseurs: Fons Rademakers, Herman van der Horst en vooral Bert Haanstra werden bekritiseerd.³⁰

Aan de andere kant was *Skoop* minder politiek gedreven dan de *Cahiers du cinéma*. Hans Schoots kenmerkt de ideologie van *Skoop* als a-politiek non-conformisme. De Nouvelle Vague inspireerde vooral door hun opstandigheid, het feit dat ze streden tegen oude garde.³¹ Zo werd regisseur Joris Ivens in tegenstelling tot Haanstra en Rademakers wél als voorbeeld gezien door de *Skoop*-critici, niet zozeer door zijn politieke engagement of door zijn carrière als documentaireregisser, maar vooral door zijn onafhankelijke en directe houding.³² Ook schuwden de oprichters van *Skoop* de commercie niet: niet alleen voor de Nouvelle Vague, maar ook voor de ambachtelijke Hollywoodfilm hadden ze waardering. Verstappen identificeerde zich met Amerikaans “kultureel imperialisme”, en uitte zijn waardering voor het vakmanschap van Hollywoodfilms als *MUTINY ON THE BOUNTY*.³³ Bovendien was één van de redenen voor de oprichting van *Skoop* puur commercieel, aldus Verstappen: het tijdschrift was bedoeld als publiciteit voor de regisseurs. Zodra zij daadwerkelijk zouden regisseren, zouden ze immers meer succes bereiken als het publiek hun namen al kende.³⁴

Uiteindelijk was het doel van *Skoop* de zuivering, verdieping, en uitbreiding van de gehele filmbedrijvigheid in Nederland. Zij wilden een andere mentaliteit in de Nederlandse film: eigenwijs, met een open geest. Dodelijk vonden de *Skoop*-makers het “het idee, dat iedere film die niet van het hoogste niveau is, een mislukking is. We moeten eerst produceren – wat voor films dan ook – dan komen de meesterwerken ook wel.”³⁵ Hiermee lijkt een paradox in de ideeën van *Skoop* te zitten: aan de ene kant zijn ze kritisch ten opzichte van de vorige generatie, aan de andere kant vinden ze het belangrijker dat er überhaupt geproduceerd wordt.

30 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 57.

31 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 56.

32 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 61.

33 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 149.

34 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 55.

35 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 56.

1.2 1965 – 1978: *Scorpio Films*

De doelen van *Skoop* werden al snel door Pim de la Parra en Wim Verstappen in praktijk gebracht. In april 1965 richtten “Pim en Wim” het productiebedrijf *Scorpio Films* op, gespeld met een dollarteken in de plaats van de “S”, waarmee ze duidelijk hun opstandige houding en hun commerciële aspiraties in de richting van grote bezoekersaantallen uitten. Hun grootste doel: continuïteit creëren in de Nederlandse speelfilmindustrie, waarmee het in die periode slecht ging. De la Parra en Verstappen vonden het belangrijk dat Nederland een artistiek volwaardige speelfilmindustrie kreeg, maar daarvoor was het in eerste instantie nodig dat er een continue Nederlandse speelfilmproductie op stand kwam. Al doende zou men de technische ervaring opdoen die nodig was om kwaliteitsfilms te maken. Één van de motto's van *Scorpio* was “elke maand een film”: de kwantiteit werd vooropgesteld, en door door de budgetten laag te houden, kon er veel geproduceerd worden. Op die manier zou er volgens Pim en Wim op een gegeven moment vanzelf een succesvolle film komen.³⁶

In de eerste jaren van *Scorpio's* bestaan ging het nog steeds slecht met de Nederlandse filmindustrie. De speelfilmaspiraties van de leden van de Nieuwe Golf overtuigden het in 1956 opgerichte Productiefonds voor Nederlandse Film niet. Volgens het fonds kon de jonge generatie filmmakers hun carrière beter beginnen als assistent bij een ervaren maker dan zelf meteen zelf speelfilms te willen maken. Hierom was er weinig subsidie beschikbaar voor de Nieuwe Golf.³⁷ *Scorpio's* eerste speelfilm, *DE MINDER GELUKKIGE TERUGKEER VAN JOSZEF KATÚS NAAR HET LAND VAN REMBRANDT* (1966), geregisseerd door Wim Verstappen en geproduceerd door De la Parra, werd daarom voor een zeer laag budget gedraaid: zo de acteurs kregen niet betaald, maar een percentage van de (nooit gemaakte) winst. De eerste *Scorpio*-films waren geen publiekssuccessen: *JOSZEF KATÚS* trok 9.000 bezoekers. Een jaar later trok Verstappen's film *LIEFDESBEKENTENISSEN* er 16.000.³⁸

Maar de situatie van de Nederlandse filmindustrie zou spoedig veranderen, ook voor *Scorpio*. De door De la Parra geregisseerde film *OBSESSIONS* uit 1969 werd een commercieel succes met 184.000 bezoekers.³⁹ De Engelstalige film was ook een internationaal succes: zo werd deze verkocht aan West-Duitsland, Italië, “en nog 100 andere markten”.⁴⁰ *OBSESSIONS* bevatte seksuele thema's en speelde zo in op de tijdsgeest: seks werd steeds meer besproken in de maatschappij. De film was een voorloper van de Nederlandse seksgolf, die in 1971 uitbrak met *Scorpio*-film *BLUE MOVIE*, geregisseerd door Wim

36 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 74.

37 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 78.

38 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 79.

39 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 81.

40 Pim de la Parra, *Petit dossier Lost in Amsterdam*, 2

Verstappen. *BLUE MOVIE* ging nog sterker over seksuele thema's dan *OBSESSIONS*, en ging ook verder in de afbeelding ervan dan enige eerdere Nederlandse film. Hoewel op 16mm gedraaide film net als *JOSZEF KATÚS* geen groot budget had, werd het een enorm commercieel succes, met 2,3 miljoen verkochte kaartjes.⁴¹ Ook de seksueel getinte films *MIRA* van Fons Rademakers en *WAT ZIEN IK?* van Paul Verhoeven kwamen in 1971 uit, en werden goed bezocht in de bioscopen.

De seksgolf was een grote impuls voor de Nederlandse publieksfilm, en vormde het begin van wat Hans Schoots de “Gouden jaren” van de Nederlandse cinema noemt. In de periode 1971 – 1980 werden er zeven Nederlandse films uitgebracht die meer dan een miljoen bioscoopbezoekers trokken.⁴² Voor het eerst waren er Nederlandse speelfilms die een groot publiek aanspraken en Amerikaanse hits overtroffen.⁴³ *TURKS FRUIT* (Paul Verhoeven) haalde in 1973 een recordaantal van 3,3 miljoen bezoekers, en is daarmee de best bezochte film in de Nederlandse geschiedenis. De gedroomde continuïteit in de Nederlandse speelfilmproductie was ontstaan.

Terwijl het steeds beter ging met de Nederlandse filmindustrie, ging het juist slechter met *Scorpio Films*. Het succes van *BLUE MOVIE* was het begin van het einde. *BLUE MOVIE* maakte veel winst, en Verstappen en De la Parra werden miljonair. Er ontstonden echter meningsverschillen tussen de twee oprichters over hoe het geld uitgegeven moest worden. Uiteindelijk besloten ze bedrijf op te splitsen in twee delen, *Scorpio Verstappen* en *Scorpio De la Parra*.⁴⁴ Met het succes van *BLUE MOVIE* waren de budgetten van de *Scorpio*-producties sterk gestegen. Het succes bleef echter uit: Verstappen's film *DAKOTA* (1974) flopte, en De la Parra's *WAN PIPEL* (1976) trok ook te weinig bezoekers om het budget van 1,1 miljoen gulden te dekken, hoewel de pers positief was. Subsidiegevers van het Productiefonds voor Nederlandse Films hadden steeds meer bedenkingen over *Scorpio*. Het bestuur van het fonds raakte ervan overtuigd dat de kwaliteit van de producties bergafwaarts ging, waarna het fonds *Scorpio* niet meer steunde.⁴⁵ In 1978 ging *Scorpio Films* failliet. De la Parra verliet Nederland en vertrok naar Aruba.

Er kunnen belangrijke kenmerken gedestilleerd worden over de werkwijze en visie van *Skoop* en *Scorpio Films*, die later een rol zouden spelen bij de Minimal Movie-beweging. *Skoop* en *Scorpio* hadden een dwarse of rebelse mentaliteit, geïnspireerd door de Nouvelle Vague, en waren kritisch op de gevestigde orde. Ook in aanpak waren ze opstandig: de *Scorpio*-films braken taboes in de maatschappij.

41 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 96.

42 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 173.

43 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 110.

44 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 144.

45 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 150.

Scorpio Films had een actieve mentaliteit: het feit dat er gemaakt werd, was belangrijker dan wat er gemaakt werd. Door de kosten laag te houden, konden zij een groot aantal producties realiseren, waardoor er volgens De la Parra en Verstappen vanzelf een gezonde Nederlandse filmindustrie zou ontstaan. In totaal heeft Scorpio Films in dertien jaar dertien speelfilms en zo'n twintig korte films geproduceerd, waarmee Scorpio Films inderdaad een grote bijdrage geleverd heeft aan een continue Nederlandse filmproductie.⁴⁶ Ironisch genoeg voel Scorpio uiteen toen er de gewenste continuïteit in de Nederlandse filmindustrie er was gekomen.

1.3 De jaren '80: terugkeer De la Parra naar Nederland

In de jaren '80 brak er een nieuwe fase aan in de Nederlandse filmindustrie: na de gouden jaren van de jaren '70 was er eind jaren '80 er een malaise ontstaan. De concurrentie van blockbusters uit Hollywood ging ten koste van Nederlandse filmproductie. Het aantal bezoekers naar Nederlandse films daalde sterk, en de winstgevendheid zakte, zodat distributeurs en financiers afzagen van investering in de Nederlandse film.⁴⁷ Hoewel het aantal geproduceerde Nederlandse films ongeveer gelijk bleef aan dat van de jaren '70, tussen de tien en twintig producties per jaar, was de Nederlandse filmindustrie niet rendabel meer. Vaak waren slechts één of twee films per jaar publiekssuccessen.⁴⁸ In sommige jaren zakte het productieniveau naar dat van de jaren '60.⁴⁹ Deze staat van de filmindustrie zou Pim de la Parra inspireren tot het oprichten van de Minimal Movie-beweging.

Halverwege de jaren '80 keerde Pim de la Parra terug naar Nederland. Voordat hij de Minimal Movie-beweging begon, regisseerde hij enkele low budget-producties, waaronder PAUL CHEVROLET EN DE ULTIEME HALLUCINATIE (1985). Ter promotie van PAUL CHEVROLET werd een speciale filmkrant uitgebracht, “*Gratis Filmnieuws nr. 1*”, die volledig over de film ging. In deze krant werden de doelen van de makers en de werkwijze bij het draaien van PAUL CHEVROLET uitgebreid omschreven, en de krant is daarmee een voorloper van de latere productieboeken die later bij de Minimal Movies werden uitgebracht.

De krant was duidelijk bedoeld als promotie voor de film: in het hoofdartikel op de eerste pagina, “Prins Pim is terug!” werd De la Parra's carrière lovend omschreven, en gemeld dat “de langverwachte nieuwe film van Pim de la Parra” er eindelijk was. PAUL CHEVROLET werd met zijn eerdere publiekssuccessen in verband gebracht. Een quote uit *De Telegraaf* was gekozen om de sfeer

46 Albers, Baeke en Zeeman, red. *Film in Nederland.*, 253.

47 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 143.

48 Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 146.

49 De la Parra, *Petit dossier Lost in Amsterdam*, 2.

op de première te duiden: “Het leek alsof we weer werden teruggevoerd naar de jaren zestig en de daarop volgende gloriëtijd”.⁵⁰ Ook het internationale aspect van dit succes werd benadrukt in de krant. *OBSESSIONS* werd genoemd, waarbij vermeld werd dat Martin Scorsese en Hitchcock-componist Bernard Hermann eraan hadden meegewerkt. Het feit dat Eddie Constantine een bijrol speelde kreeg een eigen artikel, waarin genoemd werd dat Constantine eerder in films speelde van Jean-Luc Godard en Rainer Werner Fassbinder. Hiermee werden De la Parra en zijn oeuvre gekoppeld aan de internationale arthouse van de Nouvelle Vague en de Duitse Neue Welle.

PRINS PIM IS TERUG!
(De Telegraaf)

**EINDELIJK...
DE LANGVERWACHTE
NIEUWE FILM VAN
PIM DE LA PARRA**

Na een jarenlange afwezigheid heeft Pim de la Parra eindelijk een nieuwe film gemaakt, waarin Peter Faber de hoofdrol speelt als schrijver van detective-romans: Paul Chevrolet.

Pim de la Parra staat bekend als een van de grootste gangmakers van de Nederlandse film, en was altijd een lieveling van het publiek. Als regisseur was hij o.a. verantwoordelijk voor de succesfilm *Obsessions* (Het Gat in de Muur) met Alexandra Stewart in de hoofdrol. Dit debuut uit 1968 was meteen een internationaal succes dat aan ruim 80 landen werd doorverkocht. Het scenario was dan ook mede geschreven door Martin Scorsese (*Taxi Driver*, *Raging Bull*) en de muziek was van de bekende "Hitchcock"-componist Bernard Hermann. Het was een van de eerste Nederlandse speelfilms die over de grenzen bekend raakte.

Ook geregisseerd door Pim de la Parra is *Frank & Eva*, met in de hoofdrollen Hugo Metsers, Willeke van Ammelrooij en Sytse Krietel (die met deze rol werd „ontdekt“); alleen in Nederland trok deze film ruim 600.000 bezoekers en hij werd ook aan vele landen doorverkocht. Als producent was hij verantwoordelijk voor films als *Blue Movie* (ruim 2 miljoen bezoekers), *Alicia*, *Dakota*, etc.

De la Parra was berucht vanwege zijn conflicten met de inmiddels afgeschafte filmkeuring (bij „Blue Movie“ en „Frank & Eva“), en berindt vanwege zijn artistiek waardevolle films en menselijke drama's, zoals *Alicia's Jungle* en *Wan Pipel*.

Zijn nieuwe film *Paul Chevrolet* en de *Uitme Hallucinatie* is afweer zijn 17e lange speelfilm en draagt alle kenmerken in zich van al zijn voorgaande werk. Volwassener, gerijper, maar niet minder opzienbarend, levendig, snel en jongensachtig.

Henk ten Berge schreef in DE TELEGRAAF naar aanleiding van de première-voorstelling: „Het leek alsof we weer

MOEKE TOEBOSCH en PETER FABER: emoties...

**Paul Chevrolet
EN DE
ULTIEME HALLUCINATIE**

Afbeelding 2: Artikel in “Gratis Filmnieuws nr. 1”

Tegelijkertijd werd de werkwijze van de film gepresenteerd als iets nieuws. In het artikel “Een bijzonder filmavontuur” werden de motivaties van de makers belicht, vergelijkbaar met artikelen die later in productieboeken terugkomen. De la Parra wilde volgens het artikel met de film “voor het eerst een voor hem ideale, en door vele voorgaande jaren van ervaring ingegeven, werkwijze toepassen”.⁵¹ Het doel was de film “binnen zeer korte tijd” te filmen, zodat de film vertoond kon worden op de Nederlandse Filmdagen, waar een “Pim & Wim”-retrospectief werd gehouden. Binnen twaalf dagen zou de film gedraaid moeten worden, en de afwerking zou niet langer dan zes weken moeten duren. Volgens het artikel werden er vanwege de korte productieperiode strategieën bedacht om snel te

50 Onbekend, *Gratis Filmnieuws nr. 1*, 1.

51 Onbekend, *Gratis Filmnieuws nr. 1*, 4.

draaien. De scènes werden gedraaid met de camera op de schouder, in één shot: zogeheten *plan-sequences*. Tijdens repetities kwamen de dialogen en de voorlopige mise-en-scène in overleg met de acteurs tot stand. Veel nadruk lag op de flexibiliteit en het improvisatievermogen van de cast en crew, zodat scènes nog aangepast konden worden aan de situatie op het moment van het draaien, en het filmen zo min mogelijk onderbroken hoefde te worden.⁵²

Deze werkwijze, ontwikkeld aan de hand van van De la Parra's low budget ervaring bij *Scorpio*, werd ook gebruikt bij de Minimal Movies, en Paul Chevrolet en kan daarmee in zekere zin als voorloper van de Minimal Movies beschouwd worden. Na PAUL CHEVROLET draaide De la Parra op een soortgelijke manier de films *ALS IN EEN ROES...* (1986) en *ODYSSEE D'AMOUR* (1986/1987), die in respectievelijk 8 en 17 dagen opgenomen.⁵³ Daarna, in 1988, regisseerde hij de eerste Minimal Movie, *LOST IN AMSTERDAM*.

52 Onbekend, "Gratis Filmnieuws nr. 1", 4.

53 De la Parra. *Petit dossier Lost in Amsterdam*, 3.

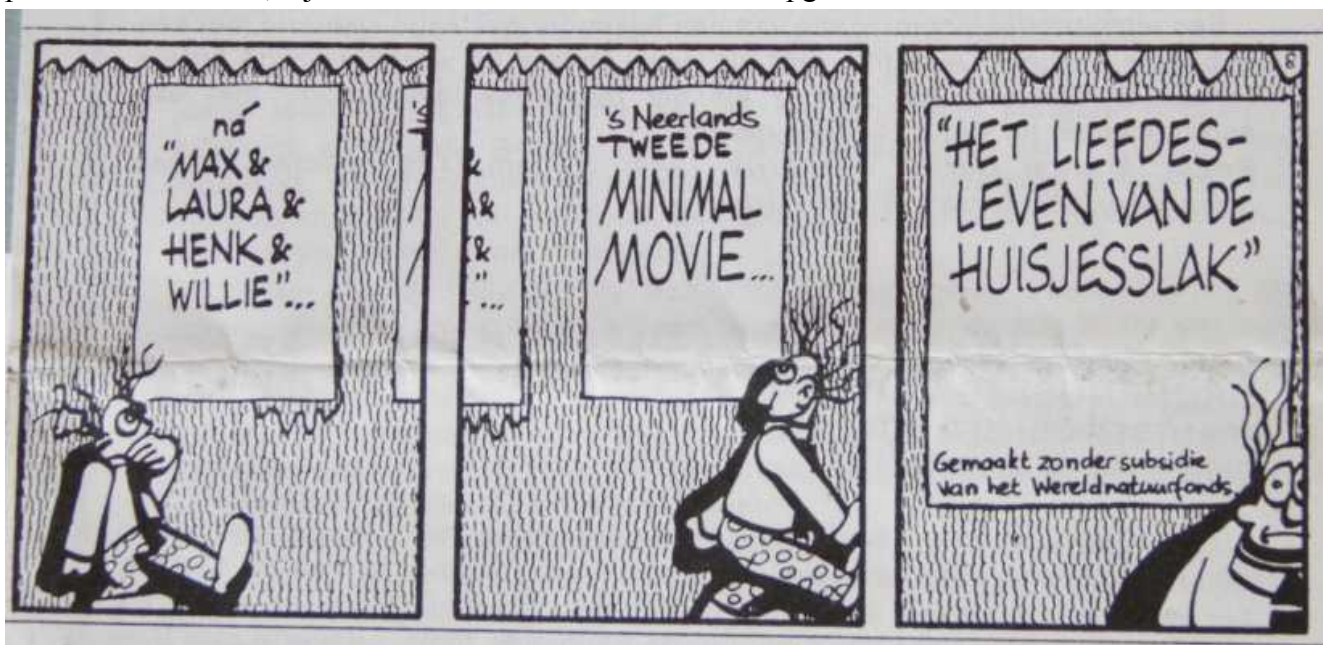
Hoofdstuk 2: De ontwikkeling van de Minimal Movies

2.1 1988 – 1990: op zoek naar definitie

In deze eerste fase van de Minimal Movie-beweging werd de beweging gedefinieerd. Aan de primaire bronnen die betrekking hebben tot de eerste drie Minimal Movies, *LOST IN AMSTERDAM*, *MAX & LAURA & HENK & WILLIE*, en *DE NACHT VAN DE WILDE EZELS* is af te lezen dat de makers de Minimal Movie afbakenden, en de positie bepaalden die zij innamen ten opzichte van het filmestablishment.

LOST IN AMSTERDAM (1988)

De chronologie bij de eerste Minimal Movies is soms nog vaag. In de primaire bronnen die betrekking hebben op *LOST IN AMSTERDAM* wordt de term “Minimal Movie” nog niet gebruikt: pas in latere bronnen wordt de film beschouwd als eerste Minimal Movie. Deze onduidelijkheid blijkt ook uit een cartoon uit de filmprogrammering van Nijmegen, waar *MAX & LAURA & HENK & WILLIE* in Luxor draaide, met de tekst: “Ná *MAX & LAURA & HENK & WILLIE*... 's Neerlands TWEEDE MINIMAL MOVIE”, waarin *MAX & LAURA & HENK & WILLIE* dus als eerste Minimal Movie wordt gezien. Aan het feit dat er “Gemaakt zonder subsidie van het Wereldnatuurfonds.” onderstaat, blijkt dat het aspect dat de films zonder steun van Nederlandse filmfondsen tot stand was gekomen, wat groot op de kافت van het productieboek stond, bij *MAX & LAURA & HENK & WILLIE* is opgevallen.



Afbeelding 3: Cartoon naar aanleiding van *MAX & LAURA & HENK & WILLIE* (1989).

Desalniettemin wordt *LOST IN AMSTERDAM* later niet voor niets als eerste Minimal Movie beschouwd: de belangrijkste elementen van de beweging zijn aanwezig. In het Engelstalige *petit dossier*, door De la Parra geschreven om investeerders te werven, werd de productiewerkwijze van *LOST IN AMSTERDAM* toegelicht. De nadruk werd gelegd op het creatieve aspect van de productiewijze: een “sheer adventure in independent film production”.⁵⁴ De film zou een minimaal experiment worden, met een low budget aanpak en weinig draaidagen, waarbij er net als bij *PAUL CHEVROLET* en bij de vroege *Scorpio*-films snel gedraaid zou worden. Het script was los, om ruimte te laten voor improvisatie. De inhoud van de film zou ook door de “minimale” werkwijze worden bepaald: *LOST IN AMSTERDAM* was een “detective story and murder mystery”, maar de plot zou vooral gebruikt worden als excuus om interessante scenes te kunnen dragen.⁵⁵

De tekst van het *petit dossier* van *LOST IN AMSTERDAM* was niet al te kritisch op de gevestigde orde. Weliswaar werd vermeld dat het doel was om “nog voor het einde van dit jaar 1988, waarin de nationale speelfilmproductie een dieptepunt kende van slechts 6 a 7 in dat jaar uitgekomen films, een film te maken”, maar er werd evenveel aandacht gelegd op het feit dat de film dat jaar nog gemaakt wordt in het kader van het “International Year of Film and Television”.⁵⁶ De la Parra schreef dat het vooral belangrijk was dat er meer geproduceerd zou worden, om mensen de kans te geven praktijkervaring op te doen, hetzelfde doel als dat van *Scorpio* films. De film werd in het *petit dossier* niet gepositioneerd als iets nieuws, maar juist expliciet in continuïteit geplaatst van De la Parra's eerdere werk: “it continues the research started with the production of *PAUL CHEVROLET* (1985), prolonged with *ALS IN EEN ROES...* (1986) and executed in the extreme with the Pre Prepared Production Planning of *ODYSSEE D'AMOUR* (1986/1987).”⁵⁷

Hoewel de film nog niet gepositioneerd werd als reactie op het Nederlandse filmestablishment, en nog nergens “Minimal Movie” werd genoemd, was er wel sprake van nieuwe elementen ten opzichte van De la Parra's eerdere werk. Wat nieuw was aan de Minimal Movies was de collectieve werkwijze. Het coöperatief Commercial Artists 1988 produceerde de film, waarvoor De la Parra fungeerde als “ontwerper-regisseur”. Alle betrokkenen werkten mee op percentagebasis. De la Parra werkte voor het eerst met medewerkers als producent Fransjoris de Graaff en scenarist Paul Ruven, die sleutelfiguren werden in de Minimal Movie-beweging en aan veel van de andere Minimal Movies werkten. *LOST IN AMSTERDAM*. Andere kenmerken van de Minimal Movie-beweging werden pas bij de

54 De la Parra, *Petit dossier Lost in Amsterdam*, 2

55 De la Parra, *Petit dossier Lost in Amsterdam*, 3

56 Idem

57 Idem

volgende film, MAX & LAURA & HENK & WILLIE, ontwikkeld en vastgelegd, waaronder de term “Minimal Movie” en de kritiek op het establishment.

MAX & LAURA & HENK & WILLIE (1989)

De toon van het productieboek van MAX & LAURA & HENK & WILLIE was vrolijk, en richtte zich op de creativiteit en de passie die nodig waren om een Minimal Movie te maken. Het *petit dossier* van de film, dat integraal in het productieboek van de film was opgenomen als “Introductie van de Minimal Movie”, begon met een citaat uit *De Tranen van Eros* van Georges Bataille, waarin staat dat niet de arbeid, maar het spel de oorsprong is van een kunstwerk. De film werd in het *petit dossier* gepresenteerd als “vrolijke relatiefilm”, een “zomers filmavontuur”. De film was “levensbevestigend” en moest “een sfeer van optimisme” uitstralen.⁵⁸

Het collectieve aspect van de Minimal Movies dat bij LOST IN AMSTERDAM was begonnen, werd bij MAX & LAURA & HENK & WILLIE uitgebreid. De film was gemaakt door het coöperatief Fly by Night Film Productions, een groep gelijkwaardige participanten, waartoe de deelnemers aan de film behoorden. De werkwijze was collectief: formeel was Paul Ruven de eerste regisseur, maar in de praktijk regisseerden ook De la Parra, Sabine van den Eynden en Frans Bromet sommige gedeelten, aldus het productieboek. Producenten Hermann Pohle en Frank Lucas speelden mee als acteur, evenals De la Parra, die Max speelde. Net als bij JOSZEF KATUS kregen de betrokkenen geen honorarium.⁵⁹

In het productieboek van MAX & LAURA & HENK & WILLIE werd erkend dat door deze productiewijze “onmogelijk een film kan ontstaan die in alle opzichten perfect is”, maar dat het daar bij Minimal Movies niet om draaide. Het proces van maken was minstens even belangrijk als het eindresultaat: het ging erom dat er überhaupt gemaakt werd. In de intentieverklaring, ondertekend door het coöperatief, werd de “malaise in de Nederlandse en Europese fictiefilmcultuur” aangehaald. Het publiek van Nederlandse films zakte, en om toch hun vak te kunnen beoefenen, besloten de makers om het coöperatief op te richten en de film te maken: “Met deze minimal movie creëren wij een kans voor onszelf en vele anderen om in het jaar 1989 tenminste nog bij 1 Nederlandse filmproductie betrokken te zijn ... daar er momenteel voor ons geen bevredigend werk in deze sector is te bekomen”, waarbij juist het gebrek aan middelen een kans bood om dankzij improvisatie tot “spannende resultaten te komen.”⁶⁰ Het establishment werkte daarbij niet mee: “Omdat er in deze bedrijfstak in ons land zo weinig

58 De la Parra en Lucas, red., *Max & Laura & Henk & Willie*, 52.

59 De la Parra en Lucas, red., *Max & Laura & Henk & Willie*, 5.

60 De la Parra en Lucas, red., *Max & Laura & Henk & Willie*, 4.

particuliere initiatieven worden ontplooid zonder steun van de overheid, zijn alle bestaande instanties en hun besturen en direkties niet gewend een projekt als het onze te zien voor wat het is: een uitdrukking van creatieve energie van talloze artiesten en vaklieden in de talloze disciplines behorend bij de kunst van het maken van fiktiefilms.”⁶¹ In het productieboek van MAX & LAURA & HENK & WILLIE werd kritiek op het establishment hiermee voor het eerst gepresenteerd als kernpunt van de Minimal Movie-beweging.

Het is lastig in te schatten in hoeverre de karakterisering van de Nederlandse instanties klopt. Dit zou onderzocht moeten worden aan de hand van ander bronnenmateriaal, zoals de doelstellingen van filmfondsen en festivals, en vergeleken moeten worden met daadwerkelijk gesteunde producties. Het Nederlandse filmestablishment reageerde in ieder geval niet homogeen op de Minimal Movie-beweging: zo werden de Minimal Movies soms gesteund door bestaande instanties, zoals festivals en omroepen. MAX & LAURA & HENK & WILLIE ging tijdens de Nederlandse filmdagen in première. Het Filmmuseum droeg 10.000 gulden van het budget van 55,000 bij, en de NOS betaalde 17.500 gulden voor de uitzendrechten van de film.⁶² De VPRO, die LOST IN AMSTERDAM had uitgezonden, wees MAX & LAURA & HENK & WILLIE daarentegen in de scenariefase af. De afwijzingsbrief van de VPRO werd intergraal afgedrukt in het productieboek: de film werd afgewezen omdat het “een flodderig verhaal over oninteressante types” was, dat niet genoeg uitgewerkt was. Ook het onderwerp van de film was reden tot de afwijzing: de brief eindigde met “ook word ik een beetje treurig van dat eeuwige geneuk als voornaamste tijdbedrijf.”⁶³

DE NACHT VAN DE WILDE EZELS (1990)

De vrolijke toon bij MAX & LAURA & HENK & WILLIE veranderde bij DE NACHT VAN DE WILDE EZELS: het Engelstalige productieboek van de derde Minimal Movie opende met een directe aanval op het filmestablishment in Nederland. In tegenstelling tot het productieboek van MAX & LAURA & HENK & WILLIE bevatte dit productieboek geen interviews met de makers, maar slechts twee Engelstalige artikelen, één van regisseur Pim de la Parra en één van producent Emjay Rechsteiner. De artikelen werden onder hun eigen namen gepubliceerd, en niet namens het collectief, zoals bij MAX & LAURA & HENK & WILLIE.

In “Papa's Kino ist Wieder Tod: Long Live Minimal Movies”, het eerste en langste artikel van

61 Idem

62 De la Parra en Lucas, red., *Max & Laura & Henk & Willie*, 50.

63 De la Parra en Lucas, red., *Max & Laura & Henk & Willie*, 48.

het productieboek, uitte de la Parra zijn kritiek op de filmindustrie. Dit artikel is het eerste waarin de doelen ten opzichte van de bredere filmindustrie duidelijk werden opgesteld, en waarmee De la Parra de Minimal Movie-beweging duidelijk afzette tegen het Nederlandse filmestablishment. De keuze om het artikel in het Engels te schrijven duidt ook op een afwijzing van het Nederlandse establishment, en een herpositionering richting een ander establishment: met dit nieuwe manifest plaatste De la Parra de Minimal Movies expliciet binnen de internationale arthouse-traditie van nieuwe golven. De titel van het manifest refereerde naar het Oberhausen Manifesto uit 1962, waarvan “Papa's Kino ist tod” de leuze was. Met dit manifest probeerden 26 filmmakers de als desolaat geziene West-Duitse speelfilm nieuw leven in te blazen.⁶⁴

De la Parra pleitte in het artikel voor het einde van de conventionele film, en voor een onafhankelijker speelfilm, vrij van conventies en “dictation of stakeholders”. De la Parra zette de Minimal Movies af tegen deze “Maximal Movies”, met “maximal appeal” en “very big budget”. De la Parra was in het stuk zeer kritisch op de Nederlandse filmcultuur: “The Dutch Film Establishment, comprising filmmakers, critics, etc” had de situatie gecreëerd waarin de komst van de Minimal Movies onvermijdelijk was. De la Parra schreef “We've had it with these blatantly unconscious (and thereby dangerously irresponsible) official and semi-official film policies which tend to degrade us to non-activity and discourage us time and again by their conscious and unconscious negativity.”⁶⁵ Om de continuïteit van de Nederlandse speelfilmindustrie te waarborgen moest er een radicaal nieuwe filmstijl komen: de Minimal Movies.

Ook de inhoud van *DE NACHT VAN DE WILDE EZELS* was aanvallend tegen het establishment. De plot is een meta-narratief over filmmakers, waarvan één gespeeld door De la Parra, die werken aan low budget-films. Hierbij krijgen de personages te maken met verschillende obstakels, waaronder een filmfonds dat hen niet gunstig gezind is. De naam van de voorzitter van het filmfonds in de film, Slokker, refereert naar Jan Blokker, die deze positie bij het echte filmfonds vervulde en waarmee de Minimal Movie-makers te maken hadden. Het personage werd woorden in de mond gelegd als: “low budget mag nooit een excuus zijn om een slecht script te schrijven. Want, laten we nou eerlijk zijn, het kost toch niet meer tijd om iets goeds te bedenken dan om iets slechts te bedenken” en “Het script is één grote voorbereiding”.⁶⁶

Deze visie van het filmfonds in de film staat lijnrecht tegenover die van de Minimal Movie-

64 Bastiaan Anink, red., *De Nacht van de Wilde Ezels*. (Amsterdam: Wild Donkey Films u.a., 1990), 3.

65 Anink, red., *De Nacht van de Wilde Ezels*, 4.

66 *De Nacht van Wilde Ezels*, geregisseerd door Pim de la Parra (1990, Wild Donkey Films), DVD. 0:15:35 – 0:19:05

beweging, die niet in een vast script geloofden en veel ruimte boden voor improvisatie. Interessant is dat *DE NACHT VAN DE WILDE EZELS* juist de eerste Minimal Movie is die gesteund werd door het Nederlands Filmfonds.

In deze eerste fase van de Minimal Movie-beweging waren de sleutelfiguren van de beweging samengekomen en zijn de kenmerken en doelen van de Minimal Movie-beweging vastgelegd: met een gelijkwaardig collectief films produceren, die een “minimale” productietijd en budget hadden, waardoor een creatief experimentele aanpak noodzakelijk was: geen vaststaand scenario, om rekening te kunnen houden met alle veranderingen die tijdens het draaien plaats zouden vinden. Volgens de makers was het uiteindelijke doel, net als bij *Skoop* en *Scorpio*, bij te dragen aan de continuïteit van de Nederlandse speelfilmindustrie, door veel te produceren en zo cast en crew een kans te geven hun vak te beoefenen. Ten slotte werd de beweging expliciet ten opzichte van het establishment geïmagineerd: met *DE NACHT VAN DE WILDE EZELS* was er nu duidelijk sprake van kritiek op het Nederlandse filmestablishment.

2.2 1990 – 1992: Uitbreiding van de Minimal Movie-beweging

Na de definiëring en eerste positionering van de Minimal Movie-beweging volgde een periode van uitbreiding, waarin het productievolume hoog was: tussen 1990 en 1992 werden tien Minimal Movies geproduceerd. In deze fase komen reacties van het filmestablishment op de Minimal Movies vaker ter sprake in de bronnen van de Minimal Movie-beweging. Er was dus sprake van een zekere erkenning van de beweging, maar er was geen sprake van een eenzijdige reactie van het establishment op de Minimal Movie: fondsen, festivals en de pers reageerden anders. In deze paragraaf zal ik ingaan op een aantal Minimal Movies die de uitbreiding en ontwikkeling van de Minimal Movie-beweging op verschillende manieren typeren: *HET PHOENIX MYSTERIE* (1990), *OPENBARINGEN VAN EEN SLAPELOZE* (1990), *LET THE MUSIC DANCE* (1990), *HOW TO SURVIVE A BROKEN HEART* (1991) en *THE BEST THING IN LIFE* (1992).

HET PHOENIX MYSTERIE (1990), *OPENBARINGEN VAN EEN SLAPELOZE* (1990), *LET THE MUSIC DANCE* (1990), *HOW TO SURVIVE A BROKEN HEART* (1991)

Met *HET PHOENIX MYSTERIE* werd een nieuwe stap gezet richting uitbreiding van de Minimal Movies: het was de eerste film waaraan Pim de la Parra en Paul Ruven niet hebben meegewerkt. Veel cast- en crewleden van de film hadden wel een geschiedenis bij de Minimal Movies: de film werd geregisseerd door Leonard Retel Helmrich, die bij eerdere Minimal Movies verschillende functies had bekleed.

Actrices Liz Snoyink en Manouk van der Meulen, regie-assistent Sabine van den Eynden en producent Fransjoris de Graaf waren eveneens Minimal Movie-veteranen. HET PHOENIX MYSTERIE was ook de eerste niet-Amsterdamse Minimal Movie. De film speelt zich af in Tilburg, en was mede geproduceerd met 50,000 gulden steun van de gemeente. Dit leverde een discussie op in lokale kranten nadat de film flopte: men zag het steunen van de film als PR-stunt van de burgemeester.⁶⁷



Afbeelding 4: Kop in Tilburg Magazine

In 1990 volgden nog twee Minimal Movies: *OPENBARINGEN VAN EEN SLAPELOZE*, geregisseerd door De la Parra, en *LET THE MUSIC DANCE*, met De la Parra als ontwerper-regisseur en Paul Ruven als regieassistent. Beide films werden gesteund door het filmfonds en hadden een experimentele opzet: *OPENBARINGEN VAN EEN SLAPELOZE* speelt zich volledig af op één locatie, en *LET THE MUSIC DANCE* is een muzikale Minimal Movie, met muziek van artiest Boudewijn de Groot, wat veel publiciteit opleverde.⁶⁸

In deze periode ontstond een artistieke legitimering, met de zevende Minimal Movie in drie jaar tijd, *HOW TO SURVIVE A BROKEN HEART*. Het productieboek van *HOW TO SURVIVE A BROKEN HEART* behandelde alleen de film, en bevatte ditmaal geen manifesten of motivaties van de Minimal Movie-beweging, zoals dat van *DE NACHT VAN DE WILDE EZELS*. Alleen in het artikel “Draait Pim door?” werd kort ingegaan op de Minimal Movie-beweging, maar de focus lag weer op de doen-mentaliteit, en niet op het anti-establishmentaspect. Het productieboek richtte zich voornamelijk op de artistieke kant van de film: in het voorwoord schreef Paul Ruven dat de Engelstalige film, die in de illegale Amsterdamse racewereld speelt, geïnspireerd was door “Tsjechov, Amerikaanse B-films, roadmovies, cult-klassiekers en exponenten van de Franse Welle.”⁶⁹ Door op deze manier te refereren naar de filmgeschiedenis positioneren de makers zich weer in een internationale cinefiele context, een zekere artistieke

67 Pieter van Lierop, “Phoenix Mysterie: een Tilburgse 'Minimal Movie'” (Utrechts Nieuwsblad, 22-06-1990).

68 Marijke Alta, Bastiaan Anink, Erik Luyten en Rebecca te Vroome, red., *Let the Music Dance. Productieboek: a full color film*. (Amsterdam: Minimal Movies Europe Coöperatief, 1990), 36.

69 Astrid Bosch en Jerry Goossens, red., *How to Survive a Broken Heart*. (Amsterdam: Coöperatie Minimal Movies International U. A., 1991), 5.

legitimering. Dit had succes: *HOW TO SURVIVE A BROKEN HEART* werd geselecteerd voor 27 internationale festivals, waaronder de Berlinale.⁷⁰ Ook is *HOW TO SURVIVE A BROKEN HEART* met 2.349 bezoekers de succesvolste Minimal Movie geweest in de bioscopen.⁷¹

Maximal Minimal Movies: THE BEST THING IN LIFE (1992)

THE BEST THING IN LIFE markeert een schakelpunt in de werkwijze en de doelen van de Minimal Movies. Op de kaft van het productieboek werd de film gepresenteerd als “Maximal Minimal Movie”. Deze dertiende Minimal Movie was groter van schaal dan de voorgaande films: er werkten meer cast en crewleden aan, en het budget was groter. Het productieboek van *THE BEST THING IN LIFE* is met 96 pagina's ook een stuk uitgebreider dan dat van de andere Minimal Movies.

In “Het Hoe en Waarom van Maximal*Minimal*Movies – filmdagboek van Pim de la Parra, producent” ging De la Parra meer dan bij de andere productieboeken in op de praktijk van de productie. Ook hier was De la Parra kritisch op het establishment: hij schreef dat het bij deze Minimal Movie a priori al duidelijk was dat er niet op afwerkingssubsidie van het Fonds voor de Nederlandse Film gerekend kon worden, vanwege het “door het Bestuur van dat Fonds sinds de productie van *TWO PEOPLE: ANALYSIS OF A SEDUCTION* ... genomen interne besluit om 'minimal movies' en/of films van 'pim de la parra' niet meer ontvankelijk te verklaren voor afwerkingssubsidies”.⁷²

De la Parra uitte ook een nieuw doel voor de Minimal Movies: het behalen van een publiekssucces. Daardoor zou het establishment inzien dat het anders moest, en dat er een nieuwe aanpak nodig was om de Nederlandse filmindustrie gezond te krijgen. De la Parra zag 30.000 bezoekers als een dergelijk succes, een bezoekersaantal dat tot dan toe niet door de Minimal Movies was behaald. *THE BEST THING IN LIFE* was Engelstalig in de hoop dat het zo'n hit zou worden, en de film was van tevoren zorgvuldiger voorbereid en uitgedacht om de film zo succesvol mogelijk te krijgen.⁷³

Een ander artikel in het productieboek dat licht werpt op de nieuwe aanpak van de Minimal Movies is “Minimal Movies is meer dan 'We hebben geen geld’”, een interview met Erik de Bruyn, de penningmeester van *THE BEST THING IN LIFE*. Het was de zevende Minimal Movie voor De Bruyn: hij speelde de hoofdrol in *HOW TO SURVIVE A BROKEN HEART* en had hij bij andere Minimal Movies verschillende functies bekleed.⁷⁴ De Bruyn schreef dat er vooraf meer geld beschikbaar was voor *THE*

70 Kastelein, red., *The Best Thing in Life*, 8.

71 Rapport Nederlandse Vereniging van Filmdistributeurs: Top 1000 Nederlandse films by admission 1991-2011. (Maart 2012).

72 Kastelein, red., *The Best Thing in Life*, 6.

73 Kastelein, red., *The Best Thing in Life*, 8.

74 Kastelein, red., *The Best Thing in Life*, 21.

BEST THING IN LIFE, 60.000 gulden, dankzij voorschotten van de distributeur en van de VPRO. Hierdoor kon de aanpak bij de film “maximal” zijn: met het grote budget konden de makers zich hogere kosten veroorloven. Zo hadden ze een kantoor gehuurd en ingericht, in plaats van gesponsord gekregen.⁷⁵

Met dit grotere budget lijkt de collectieve, improviserende werkwijze van de Minimal Movie te zijn verminderd, en meer te verschuiven naar de gebruikelijke werkwijze van speelfilmproductie. Volgens het productieboek was de werkwijze op de set minder collectief: Paul Ruven regisseerde echt zelf, en de opnames waren van te voren beter voorbereid. Er was een grotere crew, en veel crewleden werden in het productieboek geïnterviewd, waaruit blijkt dat zij ook duidelijk afgebakende functies hadden.⁷⁶ De Bruyn schreef over de kritieken van de vorige films: “critici hebben gelijk als ze opmerken dat het meer moet zijn dan alleen maar: 'we hebben geen geld'. Je kunt beter anderhalve maand de tijd nemen, om dat anderhalve vel idee uit te werken tot tien pagina's. Dat hoeft echt geen volledig scenario te zijn. Gewoon iets meer voorbereiding, zodat je beter weet wat je gaat doen en de taken c.q. verantwoordelijkheden duidelijker liggen. Overigens functioneert het bij deze film zoals het zou moeten.”⁷⁷

De Bruyn voorzag in het interview moeilijkheden voor de toekomst van de Minimal Movie-beweging. Hij vermeldt dat het Filmfonds minder geneigd was om de Minimal Movie-makers subsidie te geven, omdat het fonds niet wilde dat hun bijdrage enkel gebruikt zou worden schulden bij commerciële bedrijven in te lossen, zonder dat er geld naar de filmmakers ging. De Bruyn's mening dat de critici gelijk hadden, en De la Parra's bewering dat het Filmfonds na TWO PEOPLE de Minimal Movies niet meer wilde steunen, werpen licht op de situatie van een aantal van de eerdere Minimal Movies. Daaruit lijkt dat de productie van LABYRINT DER LUSTEN (1991), EXTRAVANGANZA (1991) en HET GELUKZALIGE LIJDEN VAN DEREK BEAUJON (1991/1992), drie van de onvoltooide, niet uitgebrachte Minimal Movies, wellicht niet zo goed was gegaan. Een andere aanwijzing hiervoor is te vinden in een ander artikel in het productieboek van THE BEST THING IN LIFE, het filmdagboek van *assistant-producer* Naomi Huygen. Huygen schreef hoe ze ook had gewerkt aan DEREK BEAUJON, waarvoor een distributeur nog “dringend gezocht” werd. Ook stelde ze: “Bij deze film was geen produktieleider, nauwelijks geld of catering: de producer moest alle taken op zich nemen, wat bij deze grootschalige produktie niet erg intelligent zou zijn”.⁷⁸

75 Kastelein, red., *The Best Thing in Life*, 22.

76 Kastelein, red., *The Best Thing in Life*, 3.

77 Kastelein, red., *The Best Thing in Life*, 23.

78 Kastelein, red., *The Best Thing in Life*, 46.

Uiteindelijk trok *THE BEST THING IN LIFE* 540 bezoekers.⁷⁹ Hoewel dit niet het beoogde publiekssucces was, wierp de “maximale” strategie van de wel vruchten af: *THE BEST THING IN LIFE* won van het Amsterdams Fonds voor de Kunst de L. J. Jordaanprijs voor Paul Ruven. De prijs werd unaniem uitgereikt, en de jury motiveerde de keuze met één woord: creativiteit.⁸⁰ Deze “maximale” aanpak en schaalvergroting zouden centraal blijven staan bij de volgende, laatste fase van de Minimal Movie-beweging, waarin de positionering van de Minimal Movie-beweging leek te verschuiven richting het establishment.



Afbeelding 5: L. J. Jordaanprijs voor *THE BEST THING IN LIFE*.

79 Rapport Nederlandse Vereniging van Filmdistributeurs: Top 1000 Nederlandse films by admission 1991-2011. (Maart 2012)

80 Eggermont, et al, red., *Dagboek van een Zwakke Yogi*, 47.

Hoofdstuk 3: Het einde van de Minimal Movie-beweging

In 1993 bestond de Minimal Movie vijf jaar, en werd de vijftiende Minimal Movie, *DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI*, geproduceerd. In het kader van dit dubbele jubileum werd een jubileumproductieboek uitgebracht. Dit productieboek bestond uit twee delen: één over *DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI*, met de gebruikelijke interviews met de makers, en één met een overzicht van de veertien eerder uitgebrachte Minimal Movies, waarin de belangrijkste feiten werden genoemd. Dit tweede deel bevatte daarnaast drie artikelen: een interview met Pim de la Parra ter gelegenheid van het jubileum, getiteld “Waar blijft de Nouvelle Vague Hollandsais?”, een afgedrukte brief naar Metro Goldwyn Mayer, en een samenvatting van een scriptie over de kenmerken van de Minimal Movies. In deze artikelen werd de ontstaansgeschiedenis van de Minimal Movie toegelicht, en werden de toekomstplannen van de Minimal Movies-makers duidelijk uiteengezet.

3.1 1993: Het jubileum en toekomstplannen

In “Waar blijft de Nouvelle Vague Hollandsais?”, een interview dat gehouden werd tijdens de montage van *DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI*, verkondigde De la Parra zijn visie op de Nederlandse filmindustrie. De eerste vraag aan De la Parra was wat zijn drijfveer bij het maken is, en waarom men aan *DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI* was begonnen, terwijl er nog drie Minimal Movies (*LABYRINT DER LUSTEN*, *EXTRAVAGANZA* en *FEAR AND DESIRE*) niet geheel afgewerkt waren, en daardoor niet konden worden uitgebracht.

De uitleg van De la Parra herhaalde eerdere de positie van de Minimal Movie-beweging: weer legde hij uit dat het ontstaan van de beweging een reactie was op de Nederlandse subsidie-politiek. De la Parra zei dat er niets veranderd is in de subsidiepolitiek sinds *JOSZEF KATÚS* 1966, waarbij hij de film de “grondlegger van de Minimal Movie-produktiewijze” noemde. Nog steeds was er volgens De la Parra in de subsidieproblematiek niets wezenlijks veranderd: “Het is anno 1993 nog even moeilijk om een lange speelfilm te realiseren en er bestaat even veel onbegrip bij de subsidiegevende overheid over de essentie van een nationale speelfilmproductie als toen”, in 1966.⁸¹ Het enige wat er sindsdien veranderd was, was dat er dankzij de Filmacademie meer jonge talenten en vaklieden beschikbaar waren. Dit veroorzaakte tegelijkertijd een probleem: er was namelijk te weinig werk in de branche. De hoogstens 15 miljoen die het WVC (ministerie voor Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur) jaarlijks aan

⁸¹ Eggermont, et al, red., *Dagboek van een Zwakke Yogi*, 3.

subsidie verleende, werd volgens De la Parra niet rechtvaardig verdeeld onder de “150 mannen en vrouwen die al een lange film hebben geregisseerd.” Volgens De la Parra vonden de beleidsmakers het WVC dat er van dat bedrag “jaarlijks zo'n 7 à 10 lange films mee moet worden gerealiseerd, wat betekent dat “er minstens 140 regisseurs *geen* film kunnen maken.” De la Parra noemde dit in het interview een “ronduit kwaadaardig systeem” van subsidiëring, en deze “verregaande onrechtvaardigheid” vormde zijn persoonlijke drijfveer bij het maken van de Minimal Movies. Als “totaal filmmaker” wilde hij jonge makers helpen ervaring op te doen: met de Minimal Movies konden ze zich bekwamen en profileren, om zo betaald werk te vinden bij grootschalige producties. Ook komen de nieuwe doelen van de Minimal Movie-beweging ter sprake: de drie onvoltooide Minimal Movies verdienden volgens De la Parra een afwerkingssubsidie, zodat ze de kans konden krijgen te laten zien dat het publieksfilms zijn, waar een gezonde filmindustrie volgens De la Parra was naar moest streven.⁸²

Om dit doel te bereiken, stelde De la Parra een samenwerking voor tussen Metro Goldwyn Mayer Nederland en de Minimal Movie-beweging. Op de volgende pagina's was een brief van De la Parra aan MGM afgedrukt, die hij op 8 juni 1993 had gestuurd namens coöperatief Maximal Minimal Movies, vóór de productie van *DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI*. In de brief schreef De la Parra dat vooral de Minimal Movie-producenten hebben meegemaakt hoe sterk de belangstelling van het “eigen” publiek voor “eigen” Nederlandse produkties is afgenomen. Daarom wilden zij de drie Minimal Movies, die nog moesten uitkomen, met een “nieuwe approach” ondernemen, om de “Nederlandse (jonge) bioscoopbezoeker terug te winnen voor de nationale film”.⁸³

In de brief zette De la Parra het toekomstplan voor de Minimal Movies uiteen. Hij beargumenteerde dat het grootste probleem van de Minimal Movies een gebrek aan continuïteit was. Ze waren gedwongen om steeds weer hetzelfde wiel uit te moeten vinden. Ze werden belemmerd in de ontplooiing van hun potentieel, door het “gebrek aan ruggesteun uit het bioscoop-bedrijf, dat doodsbang is voor investeringen die verder reiken dan de neus lang is.” De la Parra stelde een “package deal” voor van drie Nederlands gesproken kleurenfilms, waardoor de Minimal Movies aan efficiëntie zouden winnen. Onder veel publiciteit en gerichte promotie zouden ze de drie films binnen een tijdsbestek van anderhalf jaar kunnen lanceren. Er werd al aan twee films gewerkt: *ONGEWENSTE INTIMITEITEN* en *DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI*, geproduceerd door Margot Barel en Erik de Bruyn. Daarnaast was er een plan voor *MILK, BEER & BICYCLES*, die geproduceerd zou worden door De la Parra

82 Eggermont, et al, red., *Dagboek van een Zwakke Yogi*, 3.

83 Eggermont, et al, red., *Dagboek van een Zwakke Yogi*, 6.

en Barel, en geregisseerd door Paul Ruven. De la Parra schreef dat MILK, BEER & BICYCLES bedoeld was om volledig met subsidie van het Filmfonds gemaakt te worden, “omdat het project te kansrijk is om te 'verkwanselen' en het ook is opgezet om Ruven eindelijk eens goed te laten uitpakken in een film.” Met de benodigde subsidie en “normale” financiering zouden de medewerkers betaald kunnen worden. Het beoogde budget voor MILK, BEER & BICYCLES was 1.1 miljoen gulden, wat volgens De la Parra door de Minimal Movie-efficiëntie een *production value* van 3 miljoen zou betekenen.⁸⁴

De la Parra concludeerde dat de Minimal Movie-beweging een nieuwe *approach* had: “om keihard het produkt zo te doen zijn dat er een kans op commercieel succes is.” De la Parra schreef dat hij er niet aan twijfelde dat een Minimal Movie binnenkort commercieel zou doorbreken en 100.000 bezoekers in eigen land naar de bioscoop zouden trekken. De la Parra erkende dat dit onmogelijk lijkt, maar zei dat het het werk van een filmproducent is om het onmogelijke mogelijk te maken, en benadrukt dat dit hem in het verleden ook gelukt was. De la Parra eindigde met de stelling dat deze Minimal Movie-*approach* niet alleen de redding van de Nederlandse film zouden betekenen, maar zelfs van die van de Europese film.⁸⁵

Met deze nieuwe *approach* leek de Minimal Movie-beweging een toenadering te maken richting het establishment. Hoewel er nog sterke kritiek was op het Filmfonds, was er tegelijkertijd een wens om steun van het fonds, zowel voor de afwerking van de onvoltooide Minimal Movies als voor toekomstige “Maximal” Minimal Movies. Met de “Maximale” *approach* zouden de middelen die in de Minimal Movies geïnvesteerd zouden worden gebruikt worden voor minder films, met een groter budget en meer voorbereiding, een *approach* die meer lijkt op de visie van het Filmfonds dan de eerdere *approach*, waarbij kwantiteit centraal stond. Met structurele steun van instanties zou de continuïteit van de Minimal Movie-beweging gewaarborgd zijn: de beweging zou medewerkers kunnen betalen, waardoor er meer films gemaakt konden worden, zodat de beweging uiteindelijk publiekssucces kon bereiken. De la Parra en Barel gokten voor deze nieuwe fase op steun van het establishment.

3.2 DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI en de Rotterdamse Akademie voor Cinematografie

Twee bronnen leveren hier de informatie: het productieboek, en het archief van Margot Barel in het filmmuseum, dat de documenten bevat die betrekking hebben op coöperatief Weak Yogi Productions, dat DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI produceerde. Bij deze bronnen is het interessant om te kijken naar de

⁸⁴ Eggermont, et al, red., *Dagboek van een Zwakke Yogi*, 7.

⁸⁵ Eggermont, et al, red., *Dagboek van een Zwakke Yogi*, 8.

verschillen in hoe de Minimal Movie-beweging zich in publicitair materiaal positioneerde, vergeleken met hoe ze zich in niet-publiek, intern materiaal positioneerde.

In het artikel “Dagboek van een Beginnende Producent” in het productieboek, geschreven door producent Barel, stond hoe het met de toekomstplannen in de MGM-brief verliep: MGM Nederland, Meteor Film en het Hilton Hotel gingen mee met het plan, de “package deal” zou doorgaan. Barel omschreef deze als “een 'gentleman's agreement', waarbij wij aanboden drie films te produceren, gedistribueerd door Meteor, uitgebracht door MGM en het Hilton bood het produktiekantoor aan”.⁸⁶ De eerste van deze films, *ONGEWENSTE INTIMITEITEN*, zou tussen 29 juni en 8 juli worden gedraaid.

In een intern gestuurde brief aan de cast en crew van *ONGEWENSTE INTIMITEITEN*, opgenomen in de subsidieaanvraag van *DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI*, staat hoe het met *ONGEWENSTE INTIMITEITEN* verliep. De opnamen werden niet voltooid, maar werden op 4 juli gestaakt, tijdens het draaien, omdat de Minimal Movie-productiewijze met de huidige samenstelling van cast en crew niet werkte. Er waren te grote meningsverschillen ontstaan. Er wordt in de brief verder niet ingegaan op welke manier deze meningsverschillen zich hadden geuit.

De tweede film uit de “package deal”, *DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI*, werd in negen dagen gedraaid, van 7 tot 16 augustus 1993, in Amsterdam en Rotterdam.⁸⁷ Op 30 augustus 1993 diende producent Barel een subsidieaanvraag voor *DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI* in bij het Fonds voor de Nederlandse Film, waarin ze de film toelichtte. Barel erkende dat het draaien van *ONGEWENSTE INTIMITEITEN* niet was gelukt, maar benadrukt dat de productie van *DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI* wel voorspoedig was verlopen. “Hoewel er geen lonen zijn uitgekeerd is de aangekondigde nieuwe gestalt van de Minimal Movie beweging hierbij bevestigd. Zo hebben we de apparatuur etc. gewoon betaald”. Op basis van de toegezegde steun van Meteor Film en MGM hadden producenten Barel en De la Parra een eigen bijdrage van 47.000 gulden geïnvesteerd, van de totale begroting van 200.000 gulden. In de subsidieaanvraag was ook een brief van Meteor Film toegevoegd, waarin het bedrijf een bijdrage aan de film beloofde, maar “Vanzelfsprekend geldt dat als ontbindende voorwaarde dat de financiering rond moet zijn”.⁸⁸ De financiering was nog niet rond zonder de bijdrage van het Filmfonds, en De la Parra en Barel hadden dus een groot persoonlijk risico.

⁸⁶ Eggermont, et al, red., *Dagboek van een Zwakke Yogi*, 22.

⁸⁷ Margot Barel, subsidieaanvraag *Dagboek van een Zwakke Yogi*, 30 augustus 1993.

⁸⁸ Eggermont, et al, red., *Dagboek van een Zwakke Yogi*, 22.

Geachte mevrouw Barel,

Hierbij bevestigen wij dat wij bereid zijn bovengenoemde film in de Benelux te distribueren, voor alle media uitgezonderd Free TV Nederland.
Het hiermee genoemde garantiebedrag bedraagt Dfl. 13.300,-

Voorwaarde hierbij is dat Meteor Film B.V. voor een periode van minimaal 10 jaar over de distributierechten zal kunnen beschikken, de film een duur van minimaal 90 minuten zal hebben, en de regie in handen van Ronald da Silva zal zijn. Indien er sprake mocht zijn van een shortfall zullen wij in de gelegenheid gesteld worden te crossen op de Wereldrechten.

Zoals gebruikelijk zullen wij er alles aan doen om de film optimaal uit te brengen.

Vanzelfsprekend geldt dat als ontbindende voorwaarde dat de financiering rond moet zijn.

Afbeelding 6: Fragment overeenkomst tussen Weak Yogi Productions en Meteor Film B.V.

In September 1993 kondigden De la Parra en Barel dat de Minimal Movie-beweging naar Rotterdam zou verhuizen. In een artikel in *De Filmkrant* van september 1993 werd verslag gedaan van de persconferentie waarin ze dit mededeelden. De la Parra en Barel vonden Amsterdam steeds minder werkbaar: de gemeente werkte niet mee, en het werd ieder jaar moeilijker om de budgetten voor de Minimal Movies bijeen te krijgen.⁸⁹ In Rotterdam wilden De la Parra en Barel de Rotterdamse Akademie voor Cinematografie oprichten, die zou functioneren als een “nieuw fundament” voor de Minimal Movie-beweging, zoals te lezen is in een brief aan minister van WVC Hedy D'ancona, gedateerd 27 oktober 1993. Ze schreven dat het grootste obstakel voor de Minimal Movies de continuïteit was, ondanks de hoge productiviteit. De Akademie zou de schakelfunctie van de Minimal Movie tussen opleiding en arbeidsmarkt overnemen. Het moest een opleiding worden met permanente vestiging en een structureel programma ter ondersteuning en promotie van de Nederlandse filmcultuur. In deze brief vroegen ze een subsidie van 750,000 gulden per jaar, voor een periode van twee jaar.⁹⁰

Met de oprichting van de Rotterdamse Akademie voor Cinematografie en de nieuwe approach blijkt dat de Minimal Movie-beweging een volgende stap wilde zetten richting continuïteit. Om deze toekomstplannen te realiseren was echter steun nodig van instanties als het Filmfonds. De verhouding ten opzichte van het establishment is daarmee verschoven, er was sprake van een zekere toenadering, hoewel de toon nog erg kritisch was.

⁸⁹ Onbekend, “Pim de la Parra,” *Filmkrant* 137, september 1993.

⁹⁰ Pim de la Parra en Margot Barel, brief aan de Minister van W.V.C. Mevr. Drs. H. d'Ancona, 27 oktober 1993.

3.3 Rechtszaak en het einde van de Minimal Movie-beweging

De gehoopte steun van het establishment kwam niet: de subsidieaanvraag van DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI werd afgewezen omdat de film volgens het Fonds “niet voldoet aan de vereisten van kwaliteit, de film niet zodanig kunstzinnig is of een zodanig specifieke bijdrage levert aan de filmproductie in Nederland dat een bijdrage gerechtvaardigd is, en omdat er geen sprake is van continuïteitsbelang”.⁹¹ Op 11 november 1993 schreef De la Parra een brief aan het Fonds voor de Nederlandse film, waarin hij vroeg om een spoedige verzending van het op schrift gestelde negatieve advies aangaande DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI. In de brief protesteerde De la Parra tegen het advies: DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI kon niet klakkeloos als slechts een “minimal movie” worden bestempeld, omdat de film vanuit een geheel andere gestalt ondernomen. Met MGM Nederland en Meteor Film hadden hij en Barel “als echte producenten een groot financieel risico aangedurfd.” Hij stelde dat het was “alsof u ons als onafhankelijke filmondernemers met enige opzet wilt diskwalificeren bij onze bank & andere zakelijke relaties.”⁹²

In een persbericht van Weak Yogi Productions getiteld “FILMPRODUCENT IN CONFLICT MET FILMFONDS” vatten de Minimal Movie-makers de daaropvolgende gebeurtenissen samen. Barel en De la Parra hadden een juridische procedure gestart tegen de stichting Nederlands Fonds voor de Film, waarin ze eisten dat hun aanvraag voor de afwerking van DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI in heroverweging zou worden genomen, omdat de adviescommissie van het fonds de aanvraag negatief beoordeeld had na bezichting van een onafgewerkte kopie. Op 18 december 1993 tekende Barel bezwaar aan bij het Filmfonds, en diende ze een nieuwe aanvraag in, voor 142.534 gulden, die afgewezen werd. Op 16 februari 1994 deelde het bestuur van het Fonds mee dat haar bezwaar “niet steekhoudend” zou zijn. De la Parra en Barel noemden de afwijzing van de aanvraag “regelrechte kapitaalvernietiging”: ze hadden een lening van 65.000 gulden afgesloten bij ABN-AMRO, en konden deze nu niet terugbetalen.⁹³ Weak Yogi Productions won het kort geding, omdat het Fonds procedurele fouten had gemaakt bij de afwijzing. Het Filmfonds moest van de rechtbank opnieuw oordelen.

De la Parra en Barel beargumenteerden dat de aanvraag aan alle voorwaarden voldeed: dat de kwaliteit van de film niet te beoordelen was aangezien het een onvoltooide versie zonder voice-over van acteur Kamaran Abdollah, die zelfmoord gepleegd had, en dat de Minimal Movie wel een bijdrage

91 Uitspraak Arrondissementsrechtbank te Amsterdam, inzake coöperatie Weak Yogi Productions U.A. tegen het bestuur van de Stichting Nederlands Fonds voor de Film, 3 december 1996.

92 Pim de la Parra, brief aan Stichting Fonds voor de Nederlandse Film, t.a.v. Ger Bouma en Monique Wolf, 11 november 1993.

93 Persbericht “Filmproducent in conflict met filmfonds”

leverde aan de Nederlandse filmproductie, en op basis van de continuïteit geld zou moeten krijgen. De film voldeed daarmee aan alle richtlijnen van het Fonds voor aanvragen, en De la Parra en Barel meenden gezien het relatief lage bedrag dat het Fonds “op redelijkheid aanspreekbaar mocht zijn.”⁹⁴ Waar De la Parra en Barel in hun persberichten zich duidelijk positioneerden ten opzichte van het Filmfonds, zijn de uitspraken van het hof neutraler opgesteld. De la Parra en Barel wonnen hun kort geding vanwege procedurele fouten van het Filmfonds, maar richtten zich in hun persberichten en bezwaren aan het Filmfonds meer op andere gronden. Het probleem was volgens hen het onterechte oordeel van het fonds over de subsidieverstrekking voor *DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI*.

In 1996 verhuisde De la Parra naar Suriname, waar hij wachtte op de uitspraak van de rechtszaak van Weak Yogi Productions tegen het Fonds, die tot 1998 duurde. In de tussentijd konden geen nieuwe Minimal Movies worden gemaakt: al het kapitaal zat in de onvoltooide Minimal Movies en in de rechtszaak. De la Parra doneerde zijn archief en het materiaal van de onvoltooide Minimal Movies aan het filmmuseum. In december 1997 stuurde Weak Yogi Productions een laatste subsidieaanvraag in bij het filmfonds, ditmaal een eenmalige subsidie bestemd voor de sanering van schulden en de liquidatie van het coöperatief. De Minimal Movie-beweging was voorbij.

Ryclef Rienstra, de toenmalige directeur van het Filmfonds, spreekt in de documentaire *PARRADOX* over het besluit de aanvraag van *DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI* af te wijzen. Rienstra zegt dat het Filmfonds weliswaar correct handelde, maar misschien niet juist: “Als je na zoveel jaar terugkijkt, de context van zijn leven kennende, de tijdgeest kennende, zegt: 'ik zie hier een heel interessant oeuvre dat A: de persoonlijkheid weerspiegelt van de maker, en B: een fantastische weergave is van de tijdgeest... Ja... Tijdgeest laat zich alleen achteraf oordelen, en niet vooraf.’”⁹⁵

94 Uitspraak Arrondissementsrechtbank te Amsterdam, inzake coöperatie Weak Yogi Productions U.A. tegen het bestuur van de Stichting Nederlands Fonds voor de Film, 3 december 1996.

95 *Parradox*, geregisseerd door In-Soo Radstake (2010; In-Soo productions), DVD. 0:55:00 – 0:56:00

Conclusie: De nalatenschap van de Minimal Movie-beweging

De Minimal Movie-beweging heeft een complexe relatie gehad tot het establishment. De beweging werd door Pim de la Parra geïnitieerd als reactie op de malaise in de Nederlandse speelfilmindustrie van de jaren '80 en '90. Het doel was de continuïteit van de Nederlandse speelfilm te bevorderen, en de beweging had daarmee dezelfde beweegredenen als tijdschrift *Skoop* en productiebedrijf Scorpio Films in de jaren '60 en '70, die beiden mede opgericht waren door De la Parra. Net als bij *Skoop* en Scorpio lag de nadruk bij de Minimal Movie-beweging op de kwantiteit van de producties, niet op de kwaliteit: de Minimal Movies moesten gezien worden als “eksperiment”, en het werd in de productieboeken erkend dat sommige Minimal Movies beter zouden slagen dan anderen. Hiermee volgden ze een visie die al bij *Skoop* was ontwikkeld, dat “het idee, dat iedere film die niet van het hoogste niveau is, een mislukking is” dodelijk was voor de ontwikkeling van een gezonde Nederlandse speelfilmindustrie. Door veel te produceren konden cast en crew werkervaring opdoen in hun vakgebied, die ze vanwege de malaise in de filmindustrie anders niet zouden hebben. De Minimal Movies werden in zeer korte tijd en met beperkte middelen geproduceerd, waarbij de films achteraf gefinancierd werden: er werd niet gewacht op instanties. Nieuw aan de Minimal Movie-beweging was de collectieve aanpak, en de improviserende werkwijze, die nodig was vanwege de minimale productietijd en het lage budget. Deze tegendraadse werkwijze was impliciet kritiek op het establishment: het feit dat er Minimal Movies waren, betekende dat de reguliere filmproductie “maximal” was.

Vanaf Minimal Movie *DE NACHT VAN WILDE EZELS* werd de beweging door de sleutelfiguren expliciet als kritiek op de gevestigde Nederlandse filmindustrie gepositioneerd. Filmfondsen en instanties kregen de schuld van de slechte staat van de Nederlandse film. Of de beweringen van de Minimal Movie-beweging over het filmestablishment kloppen is soms lastig te beoordelen. Om dit te controleren, zou onderzoek gedaan moeten worden naar de doelstellingen en subsidiepolitiek van de filmfondsen eind jaren '80 en begin jaren '90.

Toen de Minimal Movie-beweging eenmaal gedefinieerd was, volgde een fase van uitbreiding: tussen 1990 en 1992 werden tien Minimal Movies geproduceerd. Een aantal van deze films bereikte artistiek succes, maar geen van de films werd een groot publiekssucces. Ondanks het hoge aantal producties was de continuïteit een probleem: de cast en crew werden niet betaald, en er was vaak geen gegarandeerde financiering. er was geen structurele steun van het filmestablishment. Sommige Minimal Movies kregen de financiering niet bij elkaar en zijn nooit voltooid. Met *THE BEST THING IN*

LIFE werd hierom gestart met een nieuwe approach voor de Minimal Movies, qua aanpak meer gebaseerd op de werkwijze van THE BEST THING IN LIFE, een “Maximal” Minimal Movie. Het bereiken van een commercieel succes kwam voorop te staan, en medewerkers zouden betaald worden, om de continuïteit van de beweging te garanderen. Hiervoor was steun van het establishment nodig. Enige steun kwam: MGM Nederland en Meteor Film sloten een “package deal” met de Minimal Movie-beweging om drie films te produceren, qua aanpak meer gebaseerd op de werkwijze van THE BEST THING IN LIFE, een “Maximal” Minimal Movie. Hierbij gokten De la Parra en producent Margot Barel op steun van het Filmfonds: voor Minimal Movie DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI, onderdeel van de “package deal”, sloten zij een lening af. Toen het Filmfonds de afwerkingssubsidie van DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI afwees, was dit dus een zware klap: al het kapitaal van de beweging was in de film geïnvesteerd, en de laatste Minimal Movies konden hierdoor niet worden afgewerkt. Ondanks een lange juridische procedure tegen het Fonds betekende dit het einde van de Minimal Movie-beweging.

Er was hierbij sprake van een conflict tussen twee discoursen: het discours van de Minimal Movie-beweging, dat tegen establishment en regels was, en het discours van het establishment, dat kwaliteit vooropstelde. Ondanks de nieuwe approach van de “Maximal” Minimal Movies, die richting establishment verschoof, is de aanvraag van DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI door het Fonds afgewezen wegens een gebrek aan kwaliteit en het feit dat de film geen bijdrage zou leveren aan de Nederlandse filmindustrie.

Hoewel de doelen van de Minimal Movie-beweging in deze laatste fase niet behaald zijn, is de beweging in bepaalde opzichten geslaagd. Het voornaamste doel van de beweging, ervaring bieden aan filmmakers die anders hun vak niet konden beoefenen, is behaald: in totaal hebben er zo'n 1.600 mensen aan de Minimal Movies gewerkt, en veel huidige filmmakers begonnen hun carrière bij de Minimal Movies. Ook inspireerde de beweging volgens François Stienen andere filmmakers om onafhankelijk van Filmfondsen en instanties films te produceren, zoals waaronder Eddy Terstall, Robert-Jan Westdijk en Theo van Gogh. Deze films werden meer geaccepteerd door het establishment: zo won Robert-Jan Westdijk's film ZUSJE (1995) het Gouden Kalf voor beste speelfilm.⁹⁶ Hiermee heeft de Minimal Movie-beweging toch een belangrijke bijdrage geleverd aan de continuïteit van de Nederlandse speelfilmproductie.

In deze masterscriptie heb ik me beperkt tot het zelfbeeld van de Minimal Movie-beweging, de ontwikkeling in positionering ten opzichte van het establishment in de primaire bronnen van de

96 Stienen. “There's no budget like low budget”, 32.

Minimal Movie-beweging , maar er is nog meer onderzoek mogelijk naar de beweging. New Film History biedt veel aanknopingspunten om dergelijke gefocuste onderzoeken te doen, zeker als er veel primair bronnenmateriaal beschikbaar is. Zo zou vervolgonderzoek de andere kant kunnen belichten: de receptie van de Minimal Movie-beweging door het establishment. Hoe werden de Minimal Movies ontvangen in recensies? Hoe werd de Minimal Movie-beweging omschreven in de pers, en komt dit overeen met het zelfbeeld van de beweging? Hoe reageerden instanties als het Filmfonds op de beweging? Dit kon in dit onderzoek niet vanwege gebrek aan de bronnen, maar bieden veel stof voor toekomstig onderzoek.

Daarnaast zijn er andere soorten onderzoek mogelijk, zoals breder onderzoek naar de staat van het Nederlandse en Europese filmklimaat, en de reacties hierop van filmmakers. bijvoorbeeld naar hoe de Minimal Movie-werkwijze de stilistische aspecten van de films hebben beïnvloed. Ook kan de ontwikkeling van het beleid van de Filmfondsen en hoe deze de Nederlandse speelfilmindustrie beïnvloedde een interessant onderzoek opleveren. Tot slot leven de meeste sleutelfiguren van de Minimal Movie-beweging nog, en zouden zij een schat van informatie kunnen leveren bij een geschiedschrijving van de Minimal Movie-beweging.

Literatuur

Albers, Rommy, Jan Baeke en Rob Zeeman, red. *Film in Nederland*. Amsterdam: Ludion, 2004.

Chapman, James, Mark Glancy en Sue Harper, red. *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Franken, Guido. "Pim & Wim: Van *Skoop* tot *Scorpio*." Masterscriptie MA Film & Televisiewetenschappen, Universiteit Utrecht, 2011.

Heijs, Jan. "Jaaroverzicht 1989." in *Het Nederlands jaarboek film 1990: Alle films van 1989*, red. Hans Beerekamp, Peter van Bueren, Jan Heijs. Houten: Het Wereldvenster/Unieboek bv, 1990.

Hofstede, Bert. "In het wereldfilmstelsel: Identiteit en organisatie van de Nederlandse film sedert 1945." Proefschrift, Erasmus Universiteit Rotterdam, 2000.

Onbekend. "Pim de la Parra." *Filmkrant* 137, september 1993.

Schoots, Hans. *Van Fanfare tot Spetters. Een cultuurgeschiedenis van de jaren zestig en zeventig*. Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 2004.

Schoots, Hans. "Samenscholing rond een manifest." In *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927-1933*. Céline Linssen, Hans Schoots en Tom Gunning. Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 1999.

Stienen, François. "There's no budget like low budget. Streven naar onafhankelijkheid," *Boekman* 60: *Film.nl* (2004): 28-34.

Primaire bronnen

Productieboeken:

Alta, Marijke, Bastiaan Anink, Erik Luyten en Rebecca te Vroome, red., *Let the Music Dance*.

Productieboek: a full color film. Amsterdam: Minimal Movies Europe Coöperatief, 1990.

Anink, Bastiaan, red., *De Nacht van de Wilde Ezels*. Amsterdam: Wild Donkey Films u.a., 1990.

Bosch, Astrid en Jerry Goossens, red., *How to Survive a Broken Heart*. Amsterdam: Coöperatie Minimal Movies International U. A., 1991.

De la Parra, Pimm Jal en Frank Lucas, red., *Max & Laura & Henk & Willie*. *Productieboek van een Minimal Movie*. Amsterdam: C.I.C. i.s.m. Coöperatie Fly by Night Film Productions U.A., 1989.

Eggermont, Pol, Jeannet de Jong, Thessa van den Brink, Jan Wim Franken, Mark Dols, red., *Dagboek van een Zwakke Yogi*. Amsterdam: Weak Yogi Productions, 1993.

Kastelein, René R., red., *The Best Thing in Life. The inside story on making a Maximal Minimal Movie*. Amsterdam: Coöperatie Maximal *Minimal* Movies u.a., 1992.

Eye Filmmuseum:

Archief 56 – Pim de la Parra: archief 1962 – 1998

Dozen 123 – 162

Archief 169 – Margot Barel: archivalia 1993 – 1997

Dozen 1 – 12

Rapport Nederlandse Vereniging van Filmdistributeurs: Top 1000 Nederlandse films by admission 1991-2011, maart 2012.

Parradox, geregisseerd door In-Soo Radstake (2010; In-Soo productions), DVD.

Bijlage: filmografie van de Minimal Movie-beweging

Voltooid:

LOST IN AMSTERDAM, regie: Pim de la Parra (1989; Commercial Artists 1988)

MAX & LAURA & HENK & WILLIE, 1e regie: Paul Ruven, 2e Regie: Sabine van den Eynden (1989; Fly by Night Films)

DE NACHT VAN DE WILDE EZELS, regie: Pim de la Parra (1990; Wild Donkey Films)

HET PHOENIX MYSTERIE, regie: Leonard Retel Helmrich (1990; Phoenix Film)

OPENBARINGEN VAN EEN SLAPELOZE, regie: Pim de la Parra (1990; Opaque Fiktie Film)

LET THE MUSIC DANCE, regie: Pim de la Parra (1990; Minimal Movies Europe)

HOW TO SURVIVE A BROKEN HEART, regie: Paul Ruven (1991; Minimal Movies International)

VAN GOGH'S EAR, regie: Tony Garcia (1991; P.G. Films)

TWO PEOPLE: ANALYSIS OF A SEDUCTION, regie: Pim de la Parra (1991; Minimal Movies Holland)

THE BEST THING IN LIFE, regie: Paul Ruven (1992; Maximal *Minimal* Movies)

Onuitgebracht:

LABYRINT DER LUSTEN, regie: Pim de la Parra (1991; Minimal Movies Manufactory)

EXTRAVANGANZA, regie: Ronald da Silva (1991; Red Light Blue Films)

HET GELUKZALIGE LIJDEN VAN DEREK BEAUJON, regie: Pim de la Parra (1991/1992; Minimal Movies Amsterdam)

FEAR AND DESIRE, regie: Ronald da Silva (1992/1993; Minimal Movies Amsterdam)

DAGBOEK VAN EEN ZWAKKE YOGI, regie: Ronald da Silva (1993/1994; Weak Yogi Productions)

KARAOKE! (KORT), regie: Paul Ruven (1993; Weak Yogi Productions)

DE DROOM VAN EEN SCHADUW, regie: Pim de la Parra (1995; United Film & Video Pilots)