

Zelfconstructie in een geïnstitutionaliseerde filmwereld

Een verkennende studie naar het productieproces van drie Nederlandse egodocumentaires.



vlnr: Marieke Schellart, Tom Fassaert en Renée Wilna Span

Masterscriptie Film – en Televisiewetenschap

Student: Amber Nefkens – 3238113

Scriptiebegeleider / eerste lezer: dr. Willemien Sanders

Tweede lezer: dr. Vincent Crone

Datum: 11-08-2015

Inhoudsopgave

Abstract/samenvatting	p. 3
Inleiding	p. 4
Theoretisch kader	p. 7
Methode	p. 12
Analyse	p. 17
Visie op egodocumentaire	p. 17
Idee over crew in egodocumentaire	p. 25
Subject positie	p. 35
Conclusie	p. 41
Literatuurlijst	p. 44
Bijlagen	
<i>Transcripten</i>	
Bijlage I-a: DE ERFENIS, regisseur	
Bijlage I-b: DE ERFENIS, producent	
Bijlage II-a: HET MOOISTE KOMT NOG, regisseur	
Bijlage II-b: HET MOOISTE KOMT NOG, producent	
Bijlage III-a: EI VOOR LATER, regisseur	
Bijlage III-b: EI VOOR LATER, producent	
<i>Codering</i>	
Bijlage IV: open codering:	
Bijlage V: axiale codering:	
Bijlage VI: selectieve codering:	

Abstract

In dit onderzoek wordt getracht een antwoord te vinden op de vraag hoe regisseur en producent zich verhouden binnen het productieproces van de drie Nederlandse egodocumentaires: DE ERFENIS, HET MOOISTE KOMT NOG en EI VOOR LATER? Onderzoek naar productiepraktijken zijn er al eerder geweest, echter in de egodocumentaire is deze productiepraktijk nog onontgonnen gebied. Tevens richten eerdere onderzoeken zich vaak op de regisseur, en wordt in dit onderzoek ook gekeken naar de rol van de producent. Er wordt een kwalitatief onderzoek uitgevoerd met semigestructureerde diepte-interviews die zijn afgenomen bij regisseur en producent waarbij als casestudy drie egodocumentaires zijn gebruikt. Vervolgens worden deze interviews geanalyseerd volgens inzichten uit de *grounded theory* methode. Er komen drie thema's naar voren uit de analyse: visie op egodocumentaire, idee over crew in egodocumentaire en subject positie. Geconcludeerd kan worden dat niet alleen de regisseur, maar ook de producent een dubbelrol heeft in het productieproces van egodocumentaire. Hierdoor ontstaat een collectief auteurschap. Wanneer het productieproces van egodocumentaire empirisch wordt onderzocht, schijnt dit nieuw licht op veel bestudeerde thema's als subjectiviteit van de filmmaker, reflexiviteit en publiek/privé.

Inleiding

“ik wil meewerken aan je onderzoek, al houd ik niet zo van de term egodocumentaire... ik hanteer liever de term persoonlijke documentaire ;) Misschien zit ik nog in de ontkenningfase...”

(Quote uit mailwisseling met Tom Fassaert (regisseur DE ERFENIS) 10-02-2014).

De (ego)documentaire van Tom Fassaert gaat over zijn zoektocht naar de verhoudingen binnen zijn familie, waarin zijn vader en oma geen contact meer met elkaar hebben. Zijn zoektocht wordt ongewild gecompliceerd wanneer blijkt dat Fassaerts oma verliefd op hem is (“Mediafonds de Erfenis”). Fassaerts bezwaar bij het maken van zijn film, is het openbaar maken van niet alleen zijn eigen privéleven, maar ook dat van zijn familie. Bovendien vraagt hij zich af of het wel boeiend is voor de kijker om een inkijk te geven in zijn persoonlijke leven.

Er zijn veel verschillende termen om eenzelfde soort persoonlijke film te beschrijven. Van ‘autobiographical documentary’ (o.a. Jim Lane 2002; Beattie 2004; Renov 2004) tot ‘first-person documentary’ (o.a. Lebow 2012). Hoewel deze termen op het eerste gezicht veel affiniteit vertonen met wat in Nederland valt onder de noemer egodocumentaire, is deze term in Nederland alleen van betekenis voorzien door filmcritici en niet door filmacademici. Zo stelt mediacriticus Beerekamp (2012) dat in egodocumentaire het filmproces niet alleen bestaat uit een manier om de zoektocht naar het zelf te representeren, maar ook om het zelf te vinden en te construeren. Een van de plekken waar het begrip egodocumentaire invulling heeft gekregen, is bijvoorbeeld via het instituut IDFA. In een uitzending van het IDFA uit 2007 (“Documentaire Festival: IDFA 2007”) worden een aantal films besproken die onder de noemer egodocumentaire worden gecategoriseerd. Bijvoorbeeld PAPA IS WEG EN IK WILDE NOG WAT VRAGEN van Marijn Frank. Hierin gaat Frank op zoek naar de identiteit van haar zwijgzame vader. Een recenter voorbeeld van een egodocumentaire, vertoond tijdens IDFA 2014, is de afstudeerfilm IF MAMA AIN'T HAPPY NOBODY'S HAPPY van Mea de Jong, waarin de maakster zich de vraag stelt wat de invloed is van familierelaties op de vorming van mensen.

Waar regisseur Fassaert bang is om zijn privéleven openbaar te maken omdat dit niet boeiend genoeg zou zijn, is het in de huidige maatschappij niet bijzonder of afwijkend om een inkijk te geven in je privéleven. In de hedendaagse sociale media neemt de representatie van het zelf volgens Hogan een dominerende plaats in: “Presentation of Self is becoming increasingly popular as means for explaining differences in meaning and activity of online participation” (Hogan 2010, 373). Dat de representatie van het zelf een dominerende plaats inneemt, blijkt uit bijvoorbeeld het gebruik van facebook door mensen wereldwijd (Day Good, 2013). Katie Day

Good maakt een vergelijking tussen de huidige social media en “the print-era scrapbook” (Day Good, 2013, 558). Beide media bieden volgens haar een unieke kijk in de persoonlijke gedachten en het persoonlijke leven van mensen. Egodocumentaire past in deze historische ontwikkeling waarin de constructie van de eigen identiteit belangrijker wordt.

Een eerder onderzoek van mijn hand in het kader van de master Film- en Televisiewetenschap naar de belangen en restricties binnen het productieproces van de egodocumentaire OMARS SCHULD, heeft aangetoond dat de productiepraktijk van een egodocumentaire afwijkt van de productiepraktijk van een ‘gewone’ documentaire. Met name vertrouwen en vriendschap spelen een grote rol in het tot stand komen van deze egodocumentaire. Dit onderzoek is gedaan vanuit de filmmaker in relatie tot andere medewerkers in het productieproces (crew, omroep, producent). In de Angelsaksische filmwetenschap ligt veelal de nadruk op de analyse van de filmmaker als individu en hier is vaak geen tot weinig aandacht voor de rest van de medewerkers zoals de film crew, producent, omroep en sponsor. Volgens Barry Dornfeld (1998) worden documentaires vaak gemaakt in een samenwerking, waarin beslissingen over inhoud en structuur in een institutionele organisatie worden gemaakt. Daarom is het belangrijk om de verhoudingen en dynamiek tussen medewerkers van een documentaire onderling te bekijken, omdat deze verhoudingen het uiten van de ideeën en waarden kunnen bemoeilijken of juist kunnen stimuleren of faciliteren. Toch wordt er in de analyse van first-person documentaires en autobiografische documentaires vooral gekeken naar de rol van de filmmaker in het collectieve filmproces (Lebow, 2012).

Dit onderzoek richt zich op de manier waarop regisseur en producent zich verhouden binnen het productieproces van egodocumentaire. Er worden drie casussen onderzocht waarin empirisch onderzoek wordt gedaan naar de ervaringen van regisseur en producent door middel van diepte-interviews. Het gaat om de Nederlandse films DE ERFENIS, HET MOOISTE KOMT NOG en EI VOOR LATER. Dit onderzoek wordt gedaan vanuit het perspectief van Production Studies, waarin gewerkt wordt met empirische data over productieprocessen, zoals bijvoorbeeld rolverdelingen binnen het productieproces. Er wordt in dit soort onderzoek afgegaan op de ervaringen van de verschillende crewleden binnen dit proces (Mayer, Banks and Caldwell, 2009).

De hoofdvraag voor dit onderzoek luidt als volgt:

Hoe verhouden regisseur en producent zich binnen het productieproces van de drie egodocumentaires: DE ERFENIS, HET MOOISTE KOMT NOG en EI VOOR LATER?

Om antwoord te kunnen geven op de onderzoeksvraag, is het in eerste instantie van belang dat de rol van de regisseur in het productieproces van egodocumentaire wordt bekeken. Vervolgens wordt daar de rol van producent tegenover gezet. Als beide rollen zijn onderzocht, zal aan de hand van een derde deelvraag worden nagegaan in hoeverre de dynamiek tussen regisseur en producent verstorend, respectievelijk belemmerend (impediërend), of juist versterkend (affirmerend) werkt voor het uiteindelijke product.

Dit onderzoek is een kwalitatief onderzoek uitgevoerd door middel van semigestructureerde diepte interviews die vervolgens zijn geanalyseerd volgens inzichten uit de *grounded theory* methode. De beperking in dit onderzoek is dat er meer crewleden zijn dan regisseur en producent die een rol spelen in het productieproces van egodocumentaire, maar dat deze rollen hier feitelijk buiten beschouwing blijven. Het onderzoek beperkt zich daarbij tot een klein aantal casussen en de resultaten moeten derhalve meer als indicatie dan als absoluut worden gelezen en gewaardeerd. Voor een algemeen geldende conclusie over het productieproces van egodocumentaires zouden meer casussen moeten worden onderzocht. Toch denk ik met dit onderzoek een voorzet te kunnen geven die meer inzicht geeft in de dynamische rolverdeling tussen de regisseur en producent in het fenomeen egodocumentaire.

Theoretisch kader

Egocumentaire: verscheidene begrippen.

Egocument is een concept dat wordt gehanteerd binnen het veld van de geschiedwetenschap. De Nederlandse historicus Jacques Presser heeft de term egocument bedacht als een verzamelnaam voor persoonlijke teksten, zo schrijft Rudolf Dekker: "Presser had kennelijk behoefte aan een verzamelnaam voor de teksten waarnaar zijn interesse uitging: autobiografieën, memoires, dagboeken, persoonlijke brieven" (Dekker, 2002, 32). Het begrip egocumentaire is afgeleid van het concept egocument en wordt gebruikt door filmcritici om een genre binnen de documentaire te beschrijven. In de Nederlandse wetenschappelijke literatuur is weinig geschreven over egocumentaire, en wat er is geschreven is ontstaan in de hoek van filmkritiek, bijvoorbeeld door filmcriticus Hans Beerenkamp (2011). Het begrip lijkt in deze filmkritiek hoek te zijn gecultiveerd.

In Angelsaksische landen worden andere termen gehanteerd om eenzelfde fenomeen als egocumentaire te beschrijven. Deze termen beschrijven documentaires waarin het leven van de filmmaker op een of andere manier centraal staat, maar deze termen verschillen qua inhoud soms net van elkaar. In dit onderzoek worden inzichten gebruikt uit de 'autobiographical documentary' (oa Jim Lane 2002; Beattie 2004; Renov 2004) en 'first-person documentary' (oa Lebow 2012).

In *The Autobiographical Documentary in America* (Lane, 2002), focust Jim Lane zich op autobiografische documentaires die geproduceerd zijn tussen 1971 en 1993. Net als Presser doet bij zijn definitie van het egocument, legt Lane de nadruk op teksten die vaak geheel zijn gemaakt door een enkel individu: "However, unlike the talk show, which is controlled by unseen television producers and sponsors, autobiographical documentaries are self-authorized presentations in which the documentarist produces and controls the sound and image" (Lane, 2002, 21). Keith Beattie (2004) gaat uit van een soortgelijke definitie in *Documentary Screens: Nonfiction Film and Television* en verklaart het ontstaan van dit soort documentaires als volgt: "As such, autobiographical documentary reflects the rise of 'the personal' to a place of prominence in contemporary social life, a situation which, in turn, points to the continued expansion of autobiographical forms" (Beattie, 2004, 124) De autobiografische documentaire lijkt volgens Beattie natuurlijk en spontaan, terwijl deze vorm van documentaire vaak zorgvuldig geconstrueerde werken zijn, die geproduceerd worden voor een publiek (Beattie, 2004, 112).

Michiel Renov (2004) neemt in *The Subject of Documentary* eveneens autobiografische documentaire als uitgangspunt. Hij stelt dat termen als *diary*, *autobiography* en *essay* moeten worden vervangen: "Rather than focussing on the distinctiveness or specificity of each, though

such a sorting out is essential, I shall speak of the *autobiographical*, which in its adjectival form evokes the activity of self-inscription shared by all” (Renov, 2004, 106). Renov gebruikt autobiographical dus als een overkoepelende term.

Alisa Lebow (2012) gebruikt *first-person* documentaire als overkoepelende term en basis om persoonlijke documentaires te definiëren. In 2012 is de bundel *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Cinema* uitgebracht waarin diverse filmmakers en theoretici hun visie geven op de implicaties van de first-person film.

Lebow introduceert de term first-person documentaire, omdat deze de mogelijkheid biedt om een grote verscheidenheid aan gerelateerde, maar net andere uitingen te groeperen en te classificeren. Daarmee kan bijvoorbeeld een videodagboek gemakkelijker met andere filmgenres worden vergeleken. Lebow erkent dat het lastig is om films te categoriseren, of zelf met een categorisatie te komen, maar toch stelt ze: “It is far more useful, not to mention more intriguing, to limit the sphere of debate to a broad enough set of practices that admit for a diversity of aims and approaches, while not so broad as to obviate the relevance of the category entirely” (Lebow, 2012, 3).

Het doel van de bundel is om de grenzen van het genre first-person films te verbreden en te analyseren wat de bijdrage is van dit type films aan de first-person documentaire als subgenre en aan de notie van zelfrepresentatie (Lebow, 2012). Net als de term egodocument, wordt ook de first-person documentaire als een verzamelnaam gebruikt. Uit de beschrijving van Lebow blijkt dat daaronder ook andere soorten films vallen dan puur autobiografische films: “First person films can be poetic, political, prophetic or absurd. They can be autobiographical in full, or only implicitly and in part. They may take the form of self-portrait, or indeed, a portrait of another.” (Lebow, 2012, 1).

Egodocumentaire is de term die ik zal gebruiken, maar ik pas de benamingen als first-person documentaire en autobiographical documentaire toe om de relatie tot de betreffende theorie zichtbaar te houden. Het gaat erom dat er in dit onderzoek theorieën worden aangehaald die nauw verband houden met het onderwerp van dit onderzoek.

Egodocumentaire als collectief proces

Een film als egodocument, dus een egodocumentaire, lijkt complexer om theoretisch te beschrijven dan een geschreven egodocument, want het is niet alleen een uiting van een individu: films komen doorgaand tot stand in een collectief proces. De Nederlandse term egodocumentaire is voortgekomen uit het concept van het egodocument, maar wanneer wordt gekeken naar het soort teksten dat de term egodocument volgens Presser omvat, dan valt op dat daarbij de nadruk ligt op het gegeven dat deze uitingen vaak geheel zijn geschreven door een enkel individu. Het dagboek van Anne Frank is daarvoor een treffend voorbeeld (Dekker, 2002,

33). Echter, wanneer in de Nederlandse context wordt gesproken over egodocumentaire, dan lijkt het erop dat hier sprake is van een breuk met het soorten teksten dat als egodocument wordt aangemerkt.

In de Angelsaksische filmwetenschap ligt veelal de nadruk op de analyse van de filmmaker als individu en daar is vaak weinig tot geen aandacht voor de rest van de medewerkers zoals de film crew, producent, omroep en sponsor. Ook in de analyse van first-person documentaires, autobiografische documentaires en egodocumentaires wordt vooral gekeken naar de rol van de filmmaker in het (collectieve) filmproces. Zo doen verschillende auteurs in de bundel van Lebow (2012), onderzoek op basis van hun eigen first-person films. Hier richten ze zich op de rol van de filmmaker. Zo is het essay "The Role of History in the Individual: Working Notes for a Film" van Michael Chanan (2012) een reflectief dagboek dat inzicht biedt in het productieproces van zijn film.

In de bundel van Lebow (2012) is sprake van een brede internationale focus, maar uiteindelijk ligt de nadruk op de filmmaker als individu en is het onderzoek van de first-person films vooral op de auteur zelf gericht. Als we ons puur op de filmmaker richten, is er weinig aandacht voor de overige crewleden in het productieproces. Daardoor bestaat de kans dat we iets missen wat betreft egodocumentaire als subgenre. Er zijn ook filmwetenschappers die een meer holistische bestudering van het productieproces van een film voorstellen, waarbij de regisseur in een breder perspectief wordt geplaatst.

Volgens Barry Dornfeld (1998) worden documentaires vaak gemaakt in een samenwerking, waarin beslissingen over inhoud en structuur in een institutionele organisatie worden gemaakt. In *Producing Public Television, Producing Public Culture* onderzoekt hij heel specifiek de Amerikaanse televisiedocumentaire, waarin het auteurschap volgens hem gedeeld kan worden, maar verantwoordelijkheid en controle worden in zijn casus niet gelijkelijk over de crewleden verdeeld. Dornfeld onderzoekt, als antropoloog en researcher van een televisieserie, het productieproces zelf. Hij beschrijft hoe beslissingen in het productieproces tot stand komen en doet dit vanuit een etnografisch perspectief. Hij ziet documentaires als een populaire vorm van antropologie en kijkt hierbij naar de dynamiek en het samenspel van de medewerkers binnen het productieproces. Deze dynamiek is eerder onderzocht door bijvoorbeeld Mould (2009) in fictiefilm, en vanuit de lens van Production Studies, maar er is nog maar weinig geschreven over deze dynamiek binnen documentaire en binnen het genre van de egodocumentaire is dit gebied nog helemaal onontgonnen. Zoals bij Mould wordt het voorliggende onderzoek gedaan met de lens gericht op Production Studies. Maar in plaats van de Actor Network Theory van Mould worden aspecten nu ook aspecten uit de Grounded Theory gebruikt. In het boek *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries* wordt het onderzoek in deze hoek als volgt omschreven: "In the process, production studies borrow

theoretical insights from the social sciences and humanities, but perhaps most importantly, they take the lived realities of people involved in media productions as the subjects for theorizing production as culture” (Mayer, Banks en Caldwell, 2009, 4). Production Studies werkt met empirische data over productieprocessen, zoals bijvoorbeeld rolverdelingen binnen het productieproces. Er wordt afgegaan op de ervaringen van de verschillende medewerkers binnen dit proces.

Egodocumentaire en de constructie van het zelf: dubbele rol filmmaker

Het ontstaan van autobiografische documentaires ligt volgens Michael Renov (2008) in de wens van een individu om zijn of haar gedachten te documenteren, dat wil zeggen in een document vast te leggen. Beattie (2004) stelt dat de autobiografische documentaire ontstaat in een persoonlijk en subjectief idee van het zelf, maar dat we dit idee van het zelf ontwikkelen: “In this way, our subjectivity, rather than being inherently ours (...), is constructed from the numerous contending identities that are constituted by relations with others in particular social environments” (Beattie, 2004, 106). Door zelfreflectie en zelfconstructie wordt de identiteit van de filmmaker gevormd. Beattie stelt daarom de verandering die de filmmaker in zijn leven heeft doorgemaakt centraal (zie ook: Barros, 1998). In de optiek van deze onderzoekers zou deze verandering leiden tot de eigen identiteit van de filmmaker. Waar Beattie (2004) en Barros (1998) de verandering in het leven van de filmmaker centraal stellen, is het volgens Howarth (1974) juist belangrijk om te kijken hoe de filmmaker vorm geeft aan de aanleiding om zijn of haar film te maken. Hij stelt dat de auteur zichzelf vanuit verschillende perspectieven ziet en een nieuwe vorm aan gebeurtenissen geeft en hiermee tot nieuwe inzichten komt. In deze visie wordt veel waarde aan de vorm toegekend.

Lebow (2012) noemt ook de verschillende perspectieven van de filmmaker en stelt dat de filmmaker van een first-person documentaire twee verschillende identiteiten aanneemt, namelijk die van het hoofdpersonage en die van de filmmaker. Tevens stelt ze dat first-person films niet alleen films zijn die over de maker gaan, maar zij kunnen ook gaan over iemand anders die de maker informeert over zichzelf. Net als een documentaire is een egodocumentaire ook een representatie van de wereld met een bepaalde kijk hierop (Nichols, 2001). Alleen ligt hierbij de verhouding tussen de filmmaker en het subject anders. Binnen een egodocumentaire is de filmmaker namelijk ook het subject. De drieluikrelatie tussen filmmaker, het onderwerp en het publiek waarover Nichols (2001) spreekt, krijgt hierdoor een andere dimensie. In plaats van “I speak about them to you” (Nichols, 2001, 13) zal de formulering in het geval van een egodocumentaire veranderen in *I speak about me to you*. Deze formulering maakt de positie van de regisseur ten opzichte van het onderwerp en het publiek direct zichtbaar; de regisseur heeft in egodocumentaire een dubbele rol: die van regisseur en van onderwerp.

Egodocumentaire: publiek en privé

De dubbelrol van de regisseur schuilt in het privéleven van de regisseur als onderwerp en het meer publieke domein van de filmmaker als regisseur. In zijn onderzoek bestudeert Lane (2004) de concepten publiek en privé in relatie tot autobiografische documentaires. Lane stelt dat de filmmaker die zowel de buitenwereld als zijn binnenwereld documenteert, een “agent of history” (Lane, 2002, 4) is, omdat het persoonlijke (privé) verhaal en het meer universele (publieke) verhaal van de filmmaker samenkomen in deze vorm van documentaire. Lane stelt dat de subjecten van autobiographical documentaires nog niet publiek zijn gegaan, waardoor hun geschiedenis nog niet eerder is gedocumenteerd. Dit gebrek aan publieke bekendheid, beïnvloedt volgens hem de vorm: de verhalen worden vaak als geïsoleerde momenten verteld, zoals dagboeken, in plaats van zogenaamde “grand narratives”.

De distinctie tussen publiek en privé is moeilijk te maken. Vanuit de feministische studies, wordt kritiek geleverd op dit onderscheid. Volgens Susan Gal (2002) ligt het publieke besloten in het persoonlijke (privé). Allereerst wordt gesteld dat er onjuiste aannames worden gedaan wat betreft de onverenigbare morele waarden wanneer het publiek en privé betreft. Zo zijn liefde (privé) en geld (publiek) vaak met elkaar verweven, net als dat families vaak opereren door middel van conflict en hiërarchie. De principes die worden geassocieerd met publiek en privé, bestaan vaak naast elkaar, zijn met elkaar verbonden als complexe combinaties in de routines van het dagelijkse leven (Gal, 2002, 78). Ten tweede wordt er gesteld dat de grenzen tussen publiek en privé constant in beweging zijn. Dit gebeurt door het beeld over publiek en privé te projecteren op een hele specifieke context of te projecteren op een hele brede context. De termen zijn relatief en verschuiven afhankelijk van het individuele perspectief. Dit komt bijvoorbeeld door veranderingen in het rechtssysteem: Wat eerst werd gezien als een privéaangelegenheid, bijvoorbeeld het slaan van vrouwen, is nu een publieke aangelegenheid die bestraft moet worden. Gal gebruikt hiervoor de term “fractal distinctions” (Gal, 2002, 80), een vorm die uit meerdere delen bestaat die gelijk zijn aan het geheel in een bepaald opzicht.

Patricia Aufderheide (1997) stelt dat first-person documentaire de uit nood geboren lijn tussen journalisme/public affairs en culture/art/fiction is en het een op zichzelf staat genre wordt: “As it becomes a minigenre of its own, it stands both as symptom of and response to the challenge of social location in postmodern society” (Aufderheide, 1997, 1) Aufderheide stelt dat first-person niet alleen een minigenre is, maar deel uitmaakt van een grotere sociale beweging die de lijnen tussen publiek en privé vervagen (Aufderheide, 1997, 2) De zelfconstructie wordt op deze manier een publieke zaak, niet alleen in het publieke debat, maar ook in het wetenschappelijke debat over de constructie van identiteit.

Methode

Datacollectie

Van de drie onderzochte egodocumentaires zijn er op het moment van onderzoek nog twee in productie en is er een gerealiseerd. Door drie films te vergelijken, krijgen de uitkomsten van het onderzoek een bredere basis. Dat leidt tot meer inzicht dan wanneer slechts een enkele film deel uitmaakt van het onderzoek. Op het moment van onderzoek zijn de egodocumentaires niet langer dan drie jaar daarvoor gemaakt of in productie genomen (2010 – 2013). Wanneer de films langer geleden zijn gemaakt, is het lastiger om diep op bepaalde gebeurtenissen in te gaan omdat de herinneringen aan de productieprocessen bij de regisseur en de producent in de loop van de tijd vervagen. Bij iedere egodocumentaire worden twee interviews afgenomen: het eerste bij de regisseur en het tweede bij de producent.

Er is gekozen voor het afnemen van individuele semigestructureerde interviews. Deze vorm van interviewen stelt de onderzoeker in staat om inzicht te krijgen in de leefwereld van de geïnterviewde om vervolgens een interpretatie te maken van de beschreven gebeurtenissen (Brinkmann, 2013). Het voordeel van het gebruik van deze interviewmethode is dat het de onderzoeker enerzijds de mogelijkheid biedt om een focus aan te brengen in het gesprek, maar dat het anderzijds ook ruimte laat voor het spontaan ontstaan van nieuwe beschrijvingen en inzichten van de kant van de geïnterviewde (Brinkmann, 2013). Bovendien valt het gebruik van semigestructureerde interviews, juist door deze gedeeltelijk vrije en open structuur, goed te rijmen met de voor de data-analyse gebruikte Grounded Theory methodologie waarin de uit de interviews voortvloeiende data centraal staat (Charmaz, 2006).

In de literatuur is een aantal sensitieve concepten te vinden voor het opstellen van de topic-list bij semigestructureerde interviews. Die concepten vormden de leidraad voor het verloop van de interviews. Aan het begin stelde ik algemene vragen naar de achtergrond van de filmmaker en de producent en hoe ze aan het idee zijn gekomen of daarbij betrokken zijn geraakt. Vervolgens zoomde ik in op het productieproces en waren de topics onder anderen: Crewleden en de keuze van crewleden, rolverdeling en belangen, keuzes tijdens het proces en het auteurschap van de filmmaker, verantwoordelijkheid, vertrouwen en autoriteit. Het zijn deze topics die ten grondslag liggen aan de interviews van de verzamelde data.

Onderzoeksmateriaal

Voor dit onderzoek heb ik drie egodocumentaires als casus gebruikt. De eerste egodocumentaire is *DE ERFENIS: EEN GESCHIEDENIS VAN LIEFDE*, (Fassaert, 90', premièrejaar nog onbekend, in productie). Het interview met de regisseur had plaats bij de regisseur thuis duurde 80 minuten. Het interview met de producent had plaats in een café in Amsterdam en duurde 40 minuten.

De film wordt geregisseerd door Tom Fassaert en geproduceerd door Wout Conijn van Conijn Film. De documentaire gaat over de zoektocht van de maker naar de verhoudingen binnen zijn familie. Naar aanleiding van de breuk tussen zijn vader en oma begint hij aan een nieuwsgierige zoektocht die ineens ongewild gecompliceerd wordt wanneer blijkt dat zijn oma verliefd op hem is ("Mediafonds de Erfenis").

Tom Fassaert studeerde in 2006 af als documentaire regisseur aan de Filmacademie en heeft verschillende korte documentaires gemaakt. Zijn feature documentaire ENGEL VAN DOEL ging in première bij Berlin International Film Festival en ontving daar een *honorary mention* en heeft sindsdien op verschillende filmfestivals gedraaid en prijzen gewonnen ("Bio Tom Fassaert").

Wout Conijn studeerde in 2005 af als documentaire regisseur aan de Filmacademie. Zijn afstudeerfilm, een egodocumentaire, MY TURN heeft verschillende prijzen gewonnen. In 2009 richt hij het productiebedrijf Conijn Film op en sindsdien is hij werkzaam als producent ("Conijn Film About").

De tweede film is HET MOOISTE KOMT NOG (Span, '60, 2014, ten tijde van het interview in productie, inmiddels in première gegaan). Het interview met de regisseur had plaats in de werkplaats van de regisseur en duurde 70 minuten. Het interview met de producenten had plaats in het kantoor van Blackframe en duurde 60 minuten.

De film is geregisseerd door Renée Wilna Span en geproduceerd door Sanne Cousijn & Camiel Zwart van productiebedrijf Blackframe. Regisseur Renée Wilna Span beseft dat zij de leeftijd waarop zij nog moeder kan worden gepasseerd is. Hiermee krijgt de afwezigheid van haar biologische vader een extra betekenis. Een diepgravende filmische zoektocht naar wie haar echte vader was, wat zij van hem in zich draagt maar nooit meer door zal geven, volgt. De film werkt als een compositie waarin gesprekken, archief, animatie en observaties optellen tot een persoonlijke bespiegeling over familiekarma en levensgeluk. De waarheid is hard, maar brengt ook onverwacht moois ("Nederlands Film Festival: Het mooiste komt nog").

Renée Wilna Span heeft film gestudeerd aan de School of Visual Arts New York en ze was post graduate aan het Sandberg Instituut (Amsterdam). Eerder regisseerde ze korte documentaires, waaronder de korte jeugddocumentaire ENKELTJE BUSSUM, die ze ontwikkelde bij de Kids&Docs Workshop.

Sanne Cousijn is de producent van Blackframe. Na haar opleiding Productie aan de Nederlandse Film- en Televisie Academie in Amsterdam, heeft zij zich gespecialiseerd in filmrecht met de master Informatierecht aan de Universiteit van Amsterdam. Sanne produceert bij Blackframe zowel (documentaire)films als diverse kunstprojecten ("Blackframe Sanne Cousijn").

Camiel Zwart is creatief producent bij Blackframe. Na zijn studie Regie documentaire aan de NFTA volgde hij de Kids&Docs Workshop en de IDFA Workshop. Als maker regisseerde hij verschillende tv-documentaires en won hij prijzen als de Kids&Docs Mediafondsprijs, een Kids First! Award en een Golden Award op het Al Jazeera Film Festival. Zijn rol als producent begeleidt hij makers. Hij produceerde en regisseerde de dansfilms *WIJ*, *MOMENTUM* en *PERRON 13* ("Blackframe Camiel Zwart").

De derde en laatste film is *EI VOOR LATER* (Schellart, 50', 2010, gerealiseerd). Het interview met de regisseur had plaats bij de regisseur thuis en duurde 75 minuten. Het interview met de producent vond plaats op het kantoor van Trueworks en duurde 30 minuten.

In deze persoonlijke documentaire worstelt Marieke, een 35-jarige Amsterdamse single, met haar aftikkende biologische klok. Ze wil graag kinderen, maar ze heeft de ware nog niet gevonden. Om zichzelf meer tijd te geven wil ze haar eicellen laten invriezen. Maar in Nederland kan dit (nog) niet. Marieke laat het er niet bij zitten en begint een zoektocht in het medische circuit ("Ei voor later synopsis")

Marieke Schellart is afgestudeerd als Industrieel Ontwerper aan de TU Delft. Na acht jaar als art director bij verschillende reclamebureaus gewerkt te hebben, ging ze weer naar school om Regie documentaire te studeren aan de HKU. De film *Ei voor later* is haar afstudeerproduct ("Ei voor later crew").

Reinette van de Stadt studeerde in 2000 af als producent aan de Filmacademie. Ze richtte in 2003 productiebedrijf TRUEWORKS op. Ze is lid van Documentaire Producers Nederland (DPN) en de European Documentary Network (EDN). Ook ze heeft de EAVE producers workshop goed doorlopen ("Trueworks producer").

Data-analyse

De interviews zijn allereerst volledig getranscribeerd. De kwalitatieve analyse van de data is gebaseerd op inzichten uit de *Grounded Theory* (Charmaz, 2006). Deze onderzoeksmethodologie gaat uit van het idee dat de data de basis vormt van waaruit vervolgens een fenomeen theoretisch kan worden verklaard: "Thus, data form the foundation of our theory and our analysis of these data generates the concepts we construct" (Charmaz, 2006, 2). In dit geval is de *Grounded Theory* een aanpak ook deels uit noodzaak geboren, omdat er simpelweg nog weinig theoretische aanknopingspunten zijn over het productieproces van een egodocumentaire.

Daarnaast wordt deze aanpak gecombineerd met een deductieve analyse, omdat er vooraf op basis van de literatuur topics zijn geformuleerd die in de interviews aan de orde komen. In de gegenereerde data is dus ook gezocht naar de data die betrekking hebben op de topics en die ook betrekking hebben op de vraagstelling waarop het onderzoek is gebaseerd.

Om de data uit de interviews inzichtelijk te maken en te analyseren wordt gebruik gemaakt van het drietraps-codeermodel zoals dat is ontwikkeld door Strauss en Corbin en door Boeije (2010) duidelijk en overzichtelijk is weergegeven. De interviews worden allereerst zeer zorgvuldig doorgenomen en gelabeld via het proces van open coderen waarin data worden afgebroken, onderzocht, vergeleken en gecategoriseerd (Boeije, 2010). Een label is in dit geval vaak een samenvattende korte zin (of woord) van een stuk tekst en geprobeerd wordt zo dicht mogelijk bij de originele data te blijven en waar mogelijk zijn dezelfde labels gebruikt. Hierna vindt het proces van axiaal coderen plaats. Hierbij worden de data (een lijst met labels) op hun beurt in feite weer terug in elkaar gezet door verbanden te leggen tussen overeenkomstige categorieën (Boeije, 2010). Hier vindt een constante vergelijking plaats met de data en daarom moet de onderzoeker steeds terugkeren naar de data om te zien of de categorieën en subcategorieën de lading nog steeds afdoende dekken. Het uiteindelijke product is een overzicht waarin de verschillende categorieën door middel van codes ontstaan. De laatste stap is het proces van selectieve codering, wat in dit geval betekent dat de belangrijkste discoursen worden geïdentificeerd en worden verwerkt in een goedlopend verhaal waarin de resultaten uiteen worden gezet. (Boeije, 2010) De attenderende begrippen die richtinggevend zijn geweest in de analyse van de data zijn voornamelijk de rolverdeling en belangen, verantwoordelijkheid en vertrouwen. Elke stap van het codeerproces is te vinden in de bijlagen (open codering: bijlage IV, axiale codering: bijlage V, selectieve codering: bijlage VI). Uiteindelijk kwamen uit dit proces van codering zes thema's naar voren: boodschap egodocumentaire (1), twijfel & vertrouwen (2), crew tijdens filmen (3), crew tijdens montage (4), subject positie (5) en overig/omroep (6). Uiteindelijk zijn deze thema's opgenomen in drie overkoepelende thema's: visie op egodocumentaire (1), het idee over crew in egodocumentaire (2) en subject positie (3).

Reflectie methodologie

In de loop van het onderzoek is de insteek veranderd en daardoor zijn zowel de onderzoeksvraag als de theorie aangepast. Echter lag er toen al een topiclijst gebaseerd op de oude theorie, was het proces van coderen al gestart en was de eerste rudimentaire analyse al gedaan. Tijdens de analyse bleek dat de data meer nieuwe vragen opriep en dat vereiste een herdefiniëring van de hoofdvraag. Het gevolg was dat er opnieuw moest worden teruggekeerd naar de data en het codeerschema. Voor onderzoekers die werken vanuit de Grounded Theory is dit geen onbekend terrein, want hoewel het codeerproces vaak lineair wordt beschreven is het codeerproces veelal een dynamische onderneming waarbij de onderzoeker moet terugkeren naar eerdere stappen of zelfs zijn aanpak moet herformuleren (Boeije, 2010). Vanwege het feit dat de topiclijst deels gebaseerd was op bestaande literatuur, werd het beantwoorden van de nieuwe hoofdvraag een complexere onderneming.

Dankzij de dynamische werkwijze die de Grounded Theory methodologie de onderzoeker biedt, was het wel mogelijk om het codeerproces te herstarten en kwamen er nieuwe en onverwachte thema's bovendrijven.

Analyse

Visie op egodocumentaire

In het thema 'Visie op egodocumentaire', gaat het om de persoonlijke en universele boodschap die egodocumentaires in zich (zouden moeten) dragen en door wie en op wat voor manier deze boodschap wordt bewaakt. Ook wordt gekeken naar de twijfel die ontstaat bij het maken van een egodocumentaire en op welke manier deze twijfel wordt weggenomen, hoe vertrouwen wordt gecreëerd.

Boodschap egodocumentaire: regisseur

In het productieproces van alle drie de films wordt er op toegezien dat zowel de persoonlijke als universele boodschap tot uiting komt. Zowel de regisseurs als de producenten onderkennen dat hun films een universele boodschap moeten bevatten om een (breed) publiek te trekken.

Tom Fassaert, regisseur van DE ERFENIS, hield zich in het beginstadium van zijn film vooral bezig met de vraag wat er boeiend is aan een egodocumentaire: "(...) vooral bij egodocumentaires voel je dat heel duidelijk van oké, dit houdt diegene heel erg bezig, maar wat boeit mij dat eigenlijk?" (Tom Fassaert, regisseur DE ERFENIS, Bijlage I-a, 2). In zijn ogen is een film, fictie of documentaire, geslaagd als deze zowel een persoonlijke als een universele boodschap meegeeft. Fassaert stelt dat het belangrijk is dat de kijker op een persoonlijk niveau moet kunnen sympathiseren met de hoofdpersoon, maar tegelijkertijd moet de kijker het gevoel krijgen dat de film ook op een universeel niveau iets vertelt:

Dat het eigenlijk over het leven zelf gaat, maar over he.. ieder persoon bijna, betreft, daarin zit natuurlijk ook dat je kan sympathiseren, dus het moet een soort inkijk geven in iets heel kleins of in het geval van een dorpje iets heel specifiek, maar tegelijkertijd probeer je daar.. probeer je op een soort metaalag iets te vertellen over nouja.. ons mensheid (Tom Fassaert, DE ERFENIS, Bijlage I-a, 2).

De metaalag, ook wel te interpreteren als de universele boodschap, is in de ogen van de Fassaert met name een belangrijk aspect in egodocumentaire. Als de universele boodschap te weinig aandacht krijgt, slaat de balans volgens hem te veel door naar het persoonlijke niveau. Voor Renée Wilna Span, regisseur van HET MOOISTE KOMT NOG, is deze balans in het beginstadium volgens het Mediafonds te veel doorgeslagen. In de ogen van het Mediafonds was het filmplan te persoonlijk en te therapeutisch en werden er niet genoeg universele lagen aangeboord:

Te therapeutisch, ja zij (Mediafonds, AN)) vinden dus.. en dat heb ik.. dat heeft meer met het plan te maken dan dat ik denk dat ik dat uiteindelijk...(..)ondanks dat het een persoonlijk verhaal is wil ik het een soort daarbovenuit tillen. Dat ze vinden dat ik in het plan onvoldoende erin geslaagd ben om universele lagen aangeboord te krijgen. Dat is natuurlijk helemaal het probleem met een persoonlijke film dat je dat wel voelbaar moet maken (Renée Wilna Span, regisseur HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-a, 5).

Waar Span start vanuit een persoonlijk verhaal en probeert dit persoonlijke verhaal meer universeel te maken, wilde Marieke Schellart, regisseur van EI VOOR LATER, in eerste instantie over haar persoonlijke verhaal een wat meer afstandelijke, journalistieke documentaire maken. Dit idee heeft ze uiteindelijk laten varen, omdat ze beseftte dat het onderwerp zich leende om persoonlijk en intiem te worden:

(...) naja okee weetje, het is gewoon, voor dit onderwerp vond ik het interessant om heel persoonlijk en intiem te worden en ik dacht ook: dat maakt deze film juist bijzonder, want er zijn niet zoveel mensen die zo ver gaan en in deze situatie zit, weetje, iedereen kan een film eróver maken, ook een man van zeventig (Marieke Schellart, regisseur EI VOOR LATER, Bijlage III-a, 1).

Schellart houdt vanaf de beginfase in de gaten dat een egodocumentaire naast een persoonlijke boodschap ook een universele boodschap heeft, zodat de kijker geïnteresseerd is in het bekijken van de documentaire. Ze stelt dat het noodzakelijk is om een herkenning op te roepen bij het publiek. Dit kan door het onderwerp of haar eigen persoon te veralgemeniseren: “(...)dus toen dacht ik van ik moet gewoon mijn eigen persoon een soort van veralgemeniseren, en dan herkennen heel veel mensen het” (Marieke Schellart, regisseur EI VOOR LATER, Bijlage III-a, 2).

Juist in egodocumentaire moet een universele boodschap worden uitgedragen, zoals blijkt uit de afwijzing van het Mediafonds bij de film HET MOOISTE KOMT NOG. De regisseurs dragen met hun film hun eigen persoonlijke privéverhaal uit, maar willen tegelijkertijd toetreden tot het publieke domein, met een metalaag. De regisseur van EI VOOR LATER lijkt de minste moeite te hebben met het overdragen van de universele boodschap. Zij lijkt in het begin van het productieproces moeiteloos haar privéleven te delen en deze universeel te maken. Een verklaring hiervoor kan zijn dat haar onderwerp niet direct invloed heeft op haar familie, en ze dientengevolge meer afstand kan houden.

Boodschap egodocumentaire: producent

De producent heeft over het algemeen ook minder moeite met het universeel maken van de film. In de ogen van producent Wout Conijn (DE ERFENIS) is het verhaal dat de regisseur wil vertellen een persoonlijk proces, maar dit kan wel een proces zijn met een meer algemene laag. Op deze manier hoopt de producent de kijker te kunnen bereiken:

En ik denk persoonlijk heeft hij (regisseur, AN) dit, is die film een soort gereedschap, om een proces.. een persoonlijk gesprek aan te gaan. Maar de kunst is natuurlijk om het inderdaad naar een universeel niveau te tillen. (...) We hebben ook een rol die iedereen heeft, een soort family contract van hoe je je moet gedragen. (...) door dat drama komen mensen bij hun eigen familieperikelen. Als kijker. Hoop ik. (Wout Conijn, producent DE ERFENIS, Bijlage I-b, 1)

De producent kijkt anders naar deze universele laag dan de regisseur. Zijn belang is namelijk meer gericht op de kijker. De rol die de producent hier inneemt, is leidend, maar ook dienend. Hij dient de regisseur door hem te steunen in zijn persoonlijke proces met het fenomeen egodocumentaire, maar tegelijkertijd houdt hij in de gaten of de universele laag om de kijker te bereiken in het publieke domein nog wel aanwezig is. Reinette van de Stadt, producent van EI VOOR LATER is net als Conijn bezig met het welzijn van de regisseur en ze vindt een goede samenwerking heel erg belangrijk. Ze erkent de kwetsbaarheid van een egodocumentaire en vervult een beschermende rol ten opzichte van de regisseur: "Het is zo persoonlijk, het is zo moeilijk. Het is al zo moeilijk, dus dan moet dat (de samenwerking, AN) in ieder geval goed zitten volgens mij" (Reinette van de Stadt, producent EI VOOR LATER Bijlage III-b, 5).

Van de Stadt heeft zich in een later stadium bij het productieproces gevoegd. Dat zou kunnen verklaren waarom zij vooral een dienende rol op zich heeft genomen. Toen ze werd toegevoegd aan het team, was de film al in productie. Ze heeft zich vooral beziggehouden met de montage, het contact met de NCRV en het financiële aspect en ze was een klankbord voor de regisseur. Met name de eerste drie rollen zijn ondersteunend en faciliterend. Dit kan verklaren waarom ze zich niet actief met de persoonlijke en universele boodschap van de documentaire heeft beziggehouden. Althans, in het interview zegt zij daar niets over.

Het producentenduo van de film HET MOOISTE KOMT NOG is daarentegen leidend en neemt het voortouw door controle uit te oefenen op het schrijven van het script. De producenten proberen na de afwijzing van het Mediafonds meer sturing te geven en hiermee bieden zij de regisseur inhoudelijke structuur. De producent bewaakt het uitdragen van de universele boodschap:

Ja en dat dus in tegenstelling tot hoe belangrijk is het voor Renée dat zij haar vader niet kent en hoe belangrijk is het voor Renée waar ze vandaan komt. Je moet dat dus breder trekken naar hoe belangrijk is het om niet te weten waar je vandaan komt (Sanne Cousijn, producent HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-b, 10).

Het producentenduo heeft een meer afstandelijke rol in dit proces dan de regisseur. Zij houden het overzicht en het grotere doel in de gaten: een film maken voor publiek. Dit betekent overigens niet dat ze de kwetsbaarheid van een egodocumentaire niet zien:

Sanne Cousijn: Ik denk dat vertrouwen bij egodocumentaires wel belangrijker is nog dan bij gewone documentaires (Sanne Cousijn, producent HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-b, 13).

Camiel Zwart: Als ik een film over mezelf zou moeten maken dan zou ik ook super onzeker zijn over wat ik aan het doen ben. En dat is niet als je iemand anders hebt die het verhaal vertelt (Camiel Zwart, producent HET MOOISTE KOMT NOG Bijlage II-b, 13).

Met name Zwart, die naast producent ook regisseur is en zich dus goed kan inleven in de gevoelens van de regisseur, houdt rekening met de gevoelens van de regisseur. Daartegenover staat Cousijn, die juist probeert stimulerend en leidend te zijn, zodat de universele boodschap van de film goed wordt overgedragen.

In zowel DE ERFENIS als HET MOOISTE KOMT NOG, zijn de producenten degenen die de universele laag bewaken en wat meer afstand houden. De producent is hierin leidend. In het productieproces van HET MOOISTE KOMT nog is het de producent zelf degene die het voortouw neemt en controle uitoefent op het schrijven van het script. In het geval van EI VOOR LATER, is de producent pas later in het proces betrokken geraakt bij de productie. De producent is in dit geval juist heel erg beschermend en vindt het particuliere belang, namelijk het persoonlijke welzijn van de regisseur, belangrijker dan de universele boodschap.

Twijfel en vertrouwen: regisseur

Met name de regisseurs van DE ERFENIS en HET MOOISTE KOMT nog hebben twijfels bij het onderwerp van hun documentaire, omdat ze hun particuliere domein niet gewichtig willen maken. Er ontstaat veel twijfel en onzekerheid vanwege het persoonlijke karakter van egodocumentaire. Volgens regisseur Tom Fassaert, raakt het filmisch weergeven van zaken uit je eigen bestaan en dat van mensen uit je intiemste kring, aan je diepste persoonlijke beleving. Hij is bang voor mislukking en voelt er, zoals eerder vermeld, in eerste instantie niets voor om een

egodocumentaire te maken. Naast deze reden, heeft hij nog een andere reden voor zijn bedenkingen: "(...)misschien ook vanuit het idee van: ja maar dan moet ik mezelf zo belangrijk gaan maken, m'n eigen leven, m'n eigen familie en ja dat vind ik eigenlijk helemaal niet zo belangrijk (Tom Fassaert, regisseur DE ERFENIS, Bijlage I-a, 2)." De regisseur lijkt zijn privéleven in eerste instantie niet belangrijk genoeg te vinden om een film over te maken. Ook Renée Wilna Span heeft moeite met het openbaar maken van haar persoonlijke verhaal. Zij vindt het hierin lastig om mensen te benaderen voor haar film:

En dat was het, dat vind ik het lastigste altijd, omdat ik gewoon, ehm.. het is een persoonlijk verhaal, dus.. pff ik vond dat heel.. want je moet ook toch al researchen en eh en die stap om al die mensen te benaderen omdat het zo'n persoonlijk verhaal is, vind ik heel lastig ja (Renée Wilna Span, regisseur HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-a, 3).

Span voelt zich in de beginfase van het traject, de researchfase, erg onzeker. Ze zegt een zekere urgentie te voelen om de film toch te maken, omdat de mensen waarop de documentaire is gebouwd, nu nog leven. Dit lijkt haar drijfveer om door te zetten, ondanks haar onzekerheden. Bovendien probeert ze haar onzekerheid om te zetten in zekerheid bij de producent. De regisseur voelt vertrouwen vanuit de producent, dit is voor haar erg belangrijk. Ze noemt het proces van het maken van de film met het producentenduo een organisch proces en onderstreept dat ze samen met het producentenduo een team vormt. Toch blijkt uit de interviews dat de regisseur zich afhankelijk opstelt richting de producent. Waar de producent alle vertrouwen heeft in de regisseur en zich hierin ook dienend opstelt, vindt de regisseur haar rol nog lastig. Ze zegt graag te leunen op de producent en hiermee maakt ze zich afhankelijk. Ten tijde van het interview is ze tot een punt aan het komen waar ze leert om meer op zichzelf te vertrouwen:

En nu.. Camiel (producent, AN) is nu drie weken weg, dus ik kan ook niet meer echt op hem leunen. Dat is goed, maar aan de andere kant ook niet goed.. maar goed dat ik dan beter weer denk van ok we doen het gewoon zo en als het mislukt dan mislukt het weet je (Renée Wilna Span, regisseur HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-a, 12).

Doordat de producent niet aanwezig is, leert de regisseur meer op zichzelf te vertrouwen. Haar rol gedurende het proces verandert van heel erg afhankelijk van de producent zijn, tot meer

autonoom worden en op zichzelf vertrouwen. Uiteindelijk zal ze zelf meer leidend worden in het proces.

In het productieproces van *EI VOOR LATER* blijkt een filmmakende vriendin van de regisseur, die ook de cameravrouw en editor is, de doorslaggevende factor in het uiteindelijke doorzetten van de film. Waar de regisseur haar twijfels had, omdat het een persoonlijk onderwerp betreft, vond de cameravrouw dat er een urgentie was, omdat de regisseur op dat moment bezig was met haar leeftijd en het invriezen van eicellen. Daarnaast had Schellart een zekere bevestiging van haar producent nodig, ze wilde naar eigen zeggen niet dat de producent met haar idee aan de haal ging. In het interview noemt ze in dit verband het financiële winstbejag, het streven naar het bereiken van een groot publiek en het doen van exhibitionistische dingen die voor de regisseur niet goed zijn. Het vertrouwen in combinatie met een beschermende houding van de producent is waar de regisseur naar op zoek is in een producent. De regisseur vindt het belangrijker dat ze goed kan samenwerken met de producent dan dat de film groot wordt en veel mensen hem gaan zien, juist omdat het een heel persoonlijke film is:

Toen dacht ik echt: jij bent mijn producent, weetje. Als dit je eerste reactie is..? (...) dan dacht ik dan ben je gewoon echt een hele goede producent voor mij. Voor mij, in ieder geval, weet je, want ik vond dat altijd veel belangrijker nog dan of die film heel groot, en goed, en weet ik het allemaal wordt (Marieke Schellart, regisseur *EI VOOR LATER*, Bijlage III-a, 7)

Twijfel en vertrouwen: producent

In het productieproces van zowel *DE ERFENIS* als *HET MOOISTE KOMT NOG*, en in zeker zin ook *EI VOOR LATER*, is het de producent geweest die de regisseur stimuleert om de film daadwerkelijk te maken. Wat hierbij opvallend is, is dat de regisseur en producent een gezamenlijk verleden delen, een vriendschappelijke band hebben.

Bij producent Wout Conijn is zijn achtergrond relevant om te vermelden, aangezien hij niet alleen een zakelijk belang, maar ook een persoonlijk belang had bij het daadwerkelijk maken van de film. De producent is als documentaireregisser met een egodocumentaire aan de filmacademie afgestudeerd. Daar heeft hij de Fassaert leren kennen als klasgenoot en vriend. Conijn stelt dat hij niet de noodzaak voelde om meerdere films per jaar te regisseren, maar hij wilde wel graag de passie voeden van andere regisseurs en besloot daarom om een balans te vinden tussen werken als regisseur en producent. Hij wilde zelf als regisseur een tweede egodocumentaire maken, die net als de egodocumentaire van Tom Fassaert over zijn oma ging.

De oma van de producent overleed echter, en toen zag de producent de worsteling van de regisseur met zijn verhaal:

Dus toen heb ik hem misschien een beetje zo gestimuleerd om dat dan maar te doen. Ook de titel heb ik, ik had een titel voor mijn eigen film, DE ERFENIS, die heb ik hem ook aan de hand gedaan (Wout Conijn, producent DE ERFENIS, Bijlage I-b, 1).

Waar Conijn en Fassaert elkaar kennen van de filmacademie en vrienden zijn, kennen regisseur Span en producent Zwart elkaar van een eerder project en de IDFA workshop. Ze zijn in de loop der jaren goede vrienden van elkaar geworden. Doordat Span binnen de IDFA workshop aan een persoonlijke film was begonnen die vastliep, raakte ze in gesprek met de producent:

En toen had ik met Camiel, dat is mijn producent en dat is ook een goede vriend van mij, die.. toen vertelde ik, toen kwam dit verhaal zeg maar, van he mijn vader was altijd afwezig, ik voelde me nooit helemaal op mijn plek. En toen zei ie van nou dat is eigenlijk het verhaal wat je volgens mij eigenlijk moet vertellen (Renée Wilna Span, regisseur HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-a, 2).

De producent is degene die duidelijk maakt welk verhaal de regisseur moest vertellen. Bij het doorzetten van de film speelt het vertrouwen door de vriendschap tussen de regisseur en producent een belangrijke rol. De producent stimuleert niet alleen op persoonlijk vlak, maar juist ook op een meer zakelijk vlak: helpen met het schrijven van het plan, het grotere doel in de gaten houden (een film maken voor publiek). De rol van de producent in deze fase, is de regisseur bevestiging geven en leidend en stimulerend te zijn voor het schrijven van een filmpplan. De producent ziet zichzelf als degene die inhoudelijke en praktische structuur biedt, zodat de regisseur zich kan focussen op haar rol als regisseur: “Ja dus het is, wij bieden zeg maar de structuur inhoudelijk en ook de structuur praktisch gezien. Zodat zij zich zo veel mogelijk kan focussen op de film zeg maar en op de regisseur zijn (Sanne Cousijn, producent HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-b, 9).”

Producent Conijn heeft met name veel tijd besteed aan het stimuleren van de regisseur op persoonlijk gebied. Zo zijn ze samen naar een psycholoog gegaan om meer inzicht te krijgen in de thematiek. Wat ook bij deze persoonlijke insteek hoort, is het vrijlaten van de regisseur door de producent:

Nou ik laat hem supervrij in die zin dat ik heel veel vertrouwen in hem heb en dat hij

heel erg getalenteerd is. En zijn vorige film prachtig. Op de academie dacht ik al wauw dit is een supertalent (Wout Conijn, producent DE ERFENIS, Bijlage I-b, 2).

De rol die de producent hier inneemt, is dienend. Hij laat de regisseur vrij en vertrouwt erop dat de regisseur een goede film neerzet. Met deze dienende houding, stimuleert hij de regisseur. Ook de producent van EI VOOR LATER meet zich een dienende houding aan. Ook van de Stadt stelt dat ze zich in de zijlijn opstelt, omdat de regisseur wat haar betreft de leiding heeft in het proces, juist omdat het zo'n persoonlijk onderwerp betreft. Bovendien heeft de regisseur veel vertrouwen in het kunnen van de regisseur. Van de Stadt vervult ook een beschermende rol. Ze probeert de regisseur niet te overtuigen om de film te maken, zoals de cameravrouw wel doet, maar kijkt vooral vanuit een menselijke rol naar het productieproces van de film:

En ik vond het best wel heftig voor haar, dus ik voelde me ook heel erg, ja, gewoon.. maar dat is gewoon niet vanuit een producentenrol, maar gewoon vanuit een menselijke rol van weetjewel doen we het wel goed en is dit niet te heftig voor je? (Reinette van de Stadt, producent EI VOOR LATER, Bijlage III-b, 5)

Dit vertrouwen en deze bescherming wordt extra versterkt doordat de regisseur een eerdere relatie met de producent bleek te hebben: ze hebben vroeger samen gehockeyd. Dit zorgt er bij zowel de regisseur als de producent voor dat ze zich vertrouwd voelen. De producent voelt zich tevens persoonlijk betrokken bij het onderwerp, want zij was op hetzelfde moment als de regisseur bezig met haar eicellen, maar dan in de vorm van donatie aan een vriendin:

En Mariëk (regisseur, AN) en ik, het was echt bizar, we zaten gewoon tegelijkertijd hormonen te spuiten. En zij deed dat om haar eitjes in te vriezen en ik deed dat om een vriendin te helpen. Dus dat was heel maf. Dus dat was voor mij nog een persoonlijke extra laag om die film te maken dat ik dacht ja weetjewel..ik.. En het was heel grappig, daarom waren we ook zo close, omdat ik voelde weliswaar heel anders, maar ik begreep wel heel goed wat ze deed, want ik deed het zelf ook, alleen voor een heel ander doel (Reinette van de Stadt, producent EI VOOR LATER, Bijlage III-b, 5).

Het tegelijkertijd spuiten van hormonen is een mooi voorbeeld van hoe het privédoel van de regisseur en dat van de producent elkaar kruisen. Deze persoonlijke gemeenschappelijke deler is een motivatie voor de producent om mee te werken aan de film. Ze lijkt meer gericht op het welzijn van de regisseur, dan op het maken van een film die financieel veel oplevert.

Door deze vriendschappen en gedeelde geschiedenis worden de regisseurs gesteund en voelen zij het vertrouwen om hun persoonlijke verhaal openbaar te maken. De producenten zijn leidend in het overtuigen van de regisseurs, maar tegelijkertijd zijn ze dienend. Ze bieden inhoudelijke en praktische structuur en stralen veel vertrouwen uit naar de regisseurs. Door deze houding van de producent, voelen de regisseurs zich gestimuleerd om het hogere doel te bereiken: de film vervaardigen. De regisseur van HET MOOISTE KOMT NOG leunt graag op de producent, maar wordt gedurende het proces meer autonoom. De regisseur van DE ERFENIS schommelt tussen zijn eigen gevoel en het delen van dit gevoel met de producent, bijvoorbeeld door samen naar een therapeut te gaan. In het productieproces van EI VOOR LATER liggen de verhoudingen net iets anders, omdat de producent niet vanaf het eerste moment was betrokken bij het productieproces. De regisseur heeft, net als de andere twee regisseurs, ook twijfels bij het persoonlijke van het onderwerp. Zij is in de beginfase gestimuleerd door een filmmakende vriendin die tevens de cameravrouw is. Waar ze een zekere stimulering zoekt bij de cameravrouw, biedt de producent vertrouwen en bescherming. De producent neemt deze rol van vertrouwelijke beschermer op zich en is daarmee dienend.

Idee over crew in egodocumentaire

In het thema 'Idee over crew in egodocumentaire', wordt gekeken in welke mate de filmmaker en producent gebruik willen maken van een crew tijdens het filmen en wat hierbij de beweegredenen zijn. Ook wordt gekeken naar het gebruik van crew in de montage en op welke manier de regisseur vorm geeft aan zijn rol in de montage en hoe de producent zich hiertoe verhoudt.

Crew tijdens filmen: regisseur

De keuze van de regisseur om met een crew te filmen of niet, hangt samen met zijn of haar eigen denkbeelden en de financiële middelen die ter beschikking zijn. Tom Fassaert geeft aan dat hij verschillende rollen heeft binnen de egodocumentaire en dat hij het moeilijk vindt om zijn eigen rol binnen de film te bepalen. Aan de ene kant is hij de regisseur, die normaliter in zijn ogen wat afstandelijker kan zijn, maar aan de andere kant is hij ook het onderwerp. Bovendien komt er in zijn ogen met het bepalen van zijn eigen rol binnen de film, een volgend obstakel om de hoek kijken, namelijk de vorm van de film:

Vond ik dat heel ingewikkeld en wat mijn eigen rol daar dan in is, he want ik kan in zo'n film niet maar die.. he die afstandelijke filmmaker blijven. Ik moet een plaats hebben daarin. Maar wat voor plaats? En als ik dat heb bepaald, wat voor vorm

krijgt het dan? Ga ik dan letterlijk in de film.. Bijvoorbeeld Michiel Brongers: huur ik een crew in, die mij filmt? Terwijl ik eh.. of doe ik het juist heel anders.. heel erg anders. Ehm.. nou al dat soort vragen maakt het voor mij heel moeilijk, in het begin van om überhaupt dit als een film te gaan zien (Tom Fassaert, regisseur DE ERFENIS, Bijlage I-a, 3).

Aan de ene kant is Fassaert onzeker, vergelijkt hij zichzelf met anderen en vindt hij het moeilijk om de film als een film te zien. Aan de andere kant kijkt hij met wat meer afstand (publiek) naar de film en probeert hij zijn plaats te bepalen om tot een zo goed mogelijke film te komen. Uiteindelijk heeft Fassaert ervoor gekozen dat hij niet met een crew filmt, maar zelf filmt, zodat hij als een soort van oog fungeert in de film:

Dus iedereen spreekt me recht in de lens aan. En het is.. het is mega subjectief. Dus dat is.. dat was mijn keuze en dat is ja, ik sta er nog steeds wel achter hoor. Dat is dan een vormkeuze die ook inhoudelijk natuurlijk een bepaalde richting op gaat (Tom Fassaert, regisseur DE ERFENIS, Bijlage I-a, 5).

Voor Fassaert is het een vormkeuze die leidt tot een andere dynamiek, maar hij moet een bepaalde richting opgaan om zijn doel te behalen: de relatie tussen zijn oma en hemzelf laten zien. Wanneer er een crew bij betrokken was, dan zou deze relatie minder goed te zien zijn: "Dan zou er een heel ander soort dynamiek ontstaan, ook tussen oma en mij. Dus dan zou je het niet krijgen. Het is een onmogelijke paradox eigenlijk" (Tom Fassaert, regisseur DE ERFENIS, Bijlage I-a, 7).

Waar Fassaert ervoor heeft gekozen om zelf te filmen, had Renée Wilna Span niet echt een keuze. Het gevolg van de afwijzing van haar filmplan is dat er minder draaidagen zijn met een crew. Hierdoor moet de regisseur meer zelf draaien. Ze stelt dat ze hierdoor juist het gevoel van meer vrijheid heeft:

En dat scheelt weer omdat ik zelf draai, dat ik meer kan doen dan met een crew. Alleen het ziet er natuurlijk anders uit. Eh.. maar dat scheelt wel. Ik heb wel weer een beetje vrijheid terug wat ik vroeger had.. ik heb veel films gemaakt in mijn eentje.. dat maakt het wel weer makkelijker. Dat ik wel even kan denken oh dat ga ik uitproberen (Renée Wilna Span, regisseur HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-a, 5).

Aan de ene kant vindt de regisseur de vrijheid die ze krijgt in het maken van de film prettig, omdat ze zich dan onafhankelijk voelt en ze vrij is om dingen uit te proberen, maar aan de

andere kant omschrijft ze zichzelf als een persoon die graag samen met een crew dingen laat ontstaan:

Ik heb een idee en dat ligt er, maar ik vind het eigenlijk veel spannender wat er uit de samenwerking met andere mensen komt, waardoor het misschien een heel andere film wordt dan ik in mijn hoofd heb (Renée Wilna Span, regisseur HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-a, 9).

De regisseur is geïnteresseerd in het samen laten ontstaan van de film en lijkt hierdoor een meer afhankelijke en dienende rol te hebben, dit past bij de onzekerheid die ze voelt door haar dubbelrol als regisseur. Toch is de regisseur zich er bewust van dat zij uiteindelijk degene is die de film draagt en de beslissingen moet nemen, juist omdat ze in de film te zien is:

Maar ik ben nog steeds wel de regisseuse, omdat ik ook in de film zit. Dus ik moet wel weten wat ik aan het doen ben, ook al weet ik het niet, naja *fake it till you make it*. Ik moet wel doen alsof.. ik moet constant wel beslissingen nemen en daar ben ik wel beter in geworden denk ik ja (Renée Wilna Span, regisseur HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-a, 11).

Waar Fassaert en Span geen tot beperkt gebruikmaken van een crew tijdens het filmen, heeft regisseur Schellart intensief met een cameravrouw samengewerkt. De regisseur stelt dat ze de film samen met de cameravrouw heeft gemaakt, maar dat het wel haar eigen idee bleef en zijzelf bepaalde hoe de film eruit zou komen te zien. De regisseur vertelt dat ze de cameravrouw nodig had om bepaalde zaken los te kunnen laten. Wanneer de regisseur zelf voor de camera zat, moest ze erop kunnen vertrouwen dat de cameravrouw haar werk goed uitvoerde. Het was een aanvullende bijkomstigheid dat de cameravrouw door haar achtergrond ook met het oog van een regisseur naar het geheel kon kijken. Het vertrouwen in de cameravrouw was er niet direct, maar in de loop van de tijd is het gegroeid:

Jaa, jaa, in het begin dacht ik nog wel van gaat dat wel goed, maar op een gegeven moment als je dan zoveel hebt teruggezien dan weet je, dan spreek je het van tevoren even door en dan weet je gewoon wel tijdens zo'n gesprek van nou dit zit wel goed, weetjewel (Marieke Schellart, regisseur EI VOOR LATER, Bijlage III-a, 6).

Schellart heeft dus wel de behoefte aan controle: wanneer ze beelden heeft teruggezien en die goed vindt, kan ze zich tijdens een gesprek voor de camera volledig concentreren op haar rol als

hoofdpersoon. Ook speelt de eerdere relatie met de cameravrouw een rol, aangezien ze elkaar al langer kenden en een vriendschap hadden opgebouwd, was het voor de regisseur makkelijker om dingen uit handen te geven. Waar de controlebehoefte van de regisseur nog meer te zien is, is in de grootte van de crew: Ze vindt het belangrijk dat de reacties die in de film te zien zijn, spontane eerste reacties zijn, in plaats van reflecties op eerdere gesprekken. Om deze eerste reacties zo spontaan mogelijk te laten zijn en de film persoonlijk en intiem te maken, heeft de regisseur ervoor gekozen om te werken met een zo klein mogelijk crew. Het klein houden van de crew uit zich niet alleen in het aantal personen dat meewerkt aan de film, maar ook in de techniek die wordt gebruikt. De regisseur zou de documentaire minder persoonlijk vinden wanneer deze is gefilmd met grote camera-apparatuur en lampen. Ze heeft de crew en setting zo klein mogelijk gehouden om de situatie niet te beïnvloeden. Hierin legt de regisseur veel waarde, ze deed er alles aan om een in haar ogen zo objectief mogelijk beeld te scheppen.

Crew tijdens filmen: producent

De keuze van de producent om wel of niet te filmen met een crew, hangt samen met het beeld dat de producent van de film heeft en de financiële middelen. Waar de ene producent heel dienend is en zich meer op de zijlijn houdt, mengt de andere producent zich in het montageproces.

Conijn kan zich vinden in de vormkeuze van Fassaert, om geen gebruik van een crew te maken, omdat hij stelt dat het de intimiteit ten goede komt. De producent vindt deze intimiteit belangrijker dan de technische winst die een crew kan opleveren:

Dus qua draaien denk ik dat het alleen maar ten goede komt, de intimiteit, dat hij alleen is. Want met een crew kun je dat nooit bereiken zeg maar. (...) een soort van ja, intimiteit en vertrouwen in wat je kan bereiken als er niemand bij is. (...) Ja je kan er misschien technisch aan winnen (crew), maar het heeft zoveel impact op je relatie met je onderwerp. Dit vraagt gewoon om een zo groot mogelijke intimiteit. En om een soort emotionele intentie die veel belangrijker is, veel.. in de film, om die te optimaliseren. Dan de technische kwaliteit (Wout Conijn, producent DE ERFENIS, Bijlage I-b, 2).

De producent neemt hier een dienende en ondersteunende rol in ten opzichte van de regisseur. Hij bevestigt de regisseur in wat hij doet. Het producentenduo Cousijn&Zwart daarentegen, lijken veel meer invloed uit te oefenen op de keuze voor een crew. Dit komt door de afwijzing van het filmplan door het Mediafonds. De producenten willen de film maken voor minder geld, omdat ze in het project geloven. Dit betekent dat er veel van hun eigen tijd in gaat zitten, zonder

dat daar financieel iets tegenover staat. De rol van de producent verandert hierdoor, omdat de producent in praktische zaken minder kan voorzien dan eerst en extra invloed zal uitoefenen op het eindproduct. Ze oefenen meer controle uit op het filmproces en zitten er meer bovenop. De rol van de producent lijkt in dit deel van het proces dominanter dan eerst. Bovendien lijkt de producent een grote zeggenschap te hebben in wat er precies gefilmd wordt en wie het gaat filmen, wat betreft de crew. Toch is er nog steeds sprake van een samenwerking met de regisseur: "Wij (producent, AN) bepalen wel mee denk ik. We denken mee, maar we beslissen het samen. Ik bedoel het is niet zo dat wij zeggen je moet dit met een cameraman draaien. Punt" (Sanne Cousijn, producent HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-b, 7). De producent benadrukt wel dat de regisseur de grootste hand heeft in de uitvoer van haar eigen plan, en dat er daarom een zekere sturing nodig is bij de crew:

Je moet cameramensen sturen want de regisseur is de enige die weet hoe het verhaal in elkaar gaat vallen. En een cameraman komt een aantal dagen en die heeft het verhaal ook wel gelezen, maar soms is hij er een dag niet omdat cameramensen veel meer projecten draaien. Dus de enige die echt de overview heeft over wat, hoe wat in elkaar.. hoe het stuk in elkaar gaat vallen en waarom je dus bepaalde shots gaat draaien, is de regisseur of de regisseuse. Die heeft altijd het eindwoord over hoe iets er uit kan moeten gaan zien (Sanne Cousijn, producent HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-b, 9).

De producent stelt dat de regisseur uiteindelijk het eindwoord heeft en dus de grootste rol heeft in haar film. Hierin is de producent duidelijk naar de regisseur, streng doch rechtvaardig. Wat dat betreft is de producent stimulerend naar de regisseur toe en probeert ze de regisseur wat onafhankelijker te laten zijn dan ze zich voelt. Bovendien is de uiteindelijke crew in het privédomen verbonden met zowel de regisseur als de producent: zo is de cameraman de broer van producent Sanne en is de geluidsman een kennis van de (overleden) vader van de regisseur.

Waar het producentenduo van HET MOOISTE KOMT NOG, zich mengen in de keuze van de crew, is de producent van EI VOOR LATER in deze keuze op de achtergrond gebleven. Dat kan ook niet anders, want de producent was in deze fase van het productieproces nog niet bij het project betrokken. Bovendien hoefde dit niet bepalend te zijn, omdat de regisseur zelf de aanloopkosten heeft gedragen. De film is begonnen als een afstudeerfilm, maar op dat moment had de regisseur al jarenlang gewerkt en een buffer opgebouwd, waardoor zij deze kosten kon dragen.

In het idee over crew tijdens het filmen, zijn er verschillen tussen de drie regisseurs. De regisseur van DE ERFENIS werkt zonder crew, omdat dit volgens hem de intimiteit ten goede

komt. De producent neemt hierin een steunende rol op zich, omdat hij de emotionele intentie belangrijker vindt dan de technische insteek. IN HET MOOISTE komt nog, lijkt de rol van de producent dominant. Dit komt doordat er minder draaidagen zijn vanwege de afwijzing van het Mediafonds, de producent handelt hier vanuit financieel oogpunt. De producent heeft meer controle wanneer het de crew betreft. De regisseur vindt het aan de ene kant fijn om zelf te filmen, want dan heeft ze meer vrijheid, maar ze vindt het juist ook fijn om op de crew te leunen. Voor haar is het moeilijk om een leidende rol in te nemen, terwijl de producent haar daar wel in probeert te stimuleren. Een opvallend aspect aan de crew in deze egodocumentaire, is dat er korte familiale lijntjes zijn, iedereen is onderling verbonden. In EI VOOR LATER is er veel meer afstand wat betreft de crew keuze tijdens het draaien, tussen regisseur en producent. De regisseur wil een zo klein mogelijke crew, omdat voor haar spontaniteit en eerste reacties heel belangrijk zijn. Hierin is ze erg leidend. De producent staat ook in dit deel van het proces aan de zijlijn, aangezien ze er pas later bij betrokken was.

Crew tijdens montage: regisseur

In de montage komt de dubbelrol van de regisseur naar voren en wordt geprobeerd het persoonlijke verhaal universeel te maken. In de montage van DE ERFENIS spelen de editor, de vriendin van de regisseur en de producent een grote rol. Uit het interview blijkt dat het verhaal van de film opnieuw wordt geconstrueerd in het montageproces. Het is voor Fassaert een belangrijk proces, waarin hij opnieuw zijn rol bepaalt. Hij monteert niet alleen, maar samen met een editor, een coach en de producent, en zijn vriendin.

Fassaert vertelt dat hij een casting heeft gehouden om een goede editor te vinden. Hierbij was de persoonlijke klik doorslaggevend:

Dus het gaat puur om A. Is iemand intelligent analytisch genoeg en B. In dit geval omdat het zo'n persoonlijke film was, van hoe klikt dat gewoon menselijk. Persoonlijk met elkaar. En heb ik gevoelsmatig het vertrouwen dat diegene zich echt wil committeren aan deze film. En dat was met Patrick Minks meteen en toen dacht ik van ja wat een fijn figuur (Tom Fassaert, regisseur de ERFENIS, Bijlage I-a, 9).

Dit citaat maakt duidelijk dat de regisseur in de eerste fase van het montageproces op zoek is naar een vertrouwde, veilige basis. Omdat het zo'n persoonlijke film is, is de persoonlijke klik met de editor doorslaggevend. Dit maakt dat de editor in het privé domein van de filmmaker komt. Tegelijkertijd vertelt Fassaert dat er door het betrekken van de editor in het productieproces een druk ontstaat: "ik zit natuurlijk ook met de druk van dat het allemaal geld kost om samen met hem te werken" (Tom Fassaert, regisseur de ERFENIS, Bijlage I-a, 14).

Fassaert zat naar eigen zeggen te veel in het proces en had het nodig om meer afstand te creëren. Opvallend genoeg betreft hij zijn vriendin, dus iemand uit zijn directe persoonlijk leven, bij de montage:

Maar zeg maar in de montage, dat is mijn vriendin die een belangrijke rol speelt. En die speelde ook een belangrijke rol in mijn vorige film eigenlijk. Die is heel kritisch. En die kan me.. die is ook niet bang ofzo om mij voor m'n hoofd te stoten (Tom Fassaert, regisseur de ERFENIS, Bijlage I-a, 8).

De band tussen de regisseur en zijn vriendin is zodanig, dat hij het idee heeft dat zij kritisch naar de film kan kijken, zonder dat haar feedback door hem als vervelend wordt ervaren. De regisseur lijkt op zoek te zijn naar een bepaalde vertrouwensbasis om de film te kunnen monteren. Hier bestaat het risico dat het montageproces uitmondt in een particuliere uitwisseling van gedachten. Echter, de mening van zijn vriendin lijkt het persoonlijke proces te ontstijgen. Juist haar kritische blik, kan leiden tot open feedback waardoor de film naar een universeel niveau wordt getild. Het lijkt er in ieder geval sterk op dat hiermee de grens tussen het particuliere en universele domein kan worden doorbroken. Met andere woorden: waar de regisseur bij de keuze van de editor zijn kwetsbaarheid nog beschermt, biedt de relatie en samenwerking met zijn vriendin de ruimte om zich kwetsbaarder op te stellen. Daarmee opent hij de deur naar het universele niveau.

Dit universele niveau probeert Span ook te bereiken, maar vanwege de afwijzing van het Mediafonds, zijn er geen financiële middelen om een editor aan te trekken. Hierdoor wordt de montage 'in huis' gedaan. Producent Zwart zal samen met de regisseur de film gaan monteren. De regisseur lijkt hierover onzeker te zijn, hoewel ze de producent wel een goede editor noemt: "Maar Camiel is een goede editor en ik edit ook veel. En dat is ook wel.. deze film is eigenlijk wel een montagefilm ook, dus dat is nog wel spannend" (Renée Wilna Span, regisseur HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-a, 13).

Zoals eerder bleek, vindt Span het fijn om op de producent te leunen, maar beseft zij zich ook dat zij uiteindelijk degene is die het voortouw moet nemen. In het montageproces voelt de regisseur zich relatief sterk, omdat ze hier veel ervaring mee heeft, maar toch voelt ze de behoefte om op de producent te leunen, met hem samen te werken. Ook hier is er een dynamiek tussen de onafhankelijke, autonome regisseur en de regisseur die bevestiging zoekt bij de producent.

Waar Span tijdens het productieproces al worstelt met haar dubbelrol, komt dit bij Schellart pas in de montage naar voren. De rol van Schellart in het proces voor de montage, was in haar eigen ogen eenduidig, namelijk die van regisseur, met aandacht voor het universele

effect. Tijdens viewings, georganiseerd door de regisseur, producent en omroep, merkt de regisseur op dat ze zich persoonlijk en niet als filmmaker voelt aangesproken door feedback:

(...)en dát is heel heftig in een persoonlijke film. Als je dan viewings hebt, maar dat was dus ook wat ik, waar ik een beetje bang voor was bij de NCRV, dat ik zei van: of dat ik dacht van: shit, ik wil wel écht dat ik er achter sta, want ík ga er straks, door de media, door de bakker, door weet ik veel wie, allemaal persoonlijk op aan. Maar dat gebeurde dus ook in die viewings, werd ik er óók persoonlijk op aangesproken (Marieke Schellart, regisseur EI VOOR LATER, Bijlage III-a, 15).

In de montage komt dus persoonlijke aspect van de regisseur in het productieproces naar voren. Hierdoor gaan publiek en privé in elkaar overlopen. De regisseur heeft dit uiteindelijk opgelost door zichzelf als hoofdpersoon een andere naam te geven. Op deze manier bevrijdt ze zichzelf van de persoonlijke druk, door met meer afstand naar zichzelf kijken en kan ze kritiek op zichzelf als hoofdpersoon beter verdragen.

Schellart wordt tijdens het montageproces overvallen door kritiek. Fassaert heeft van tevoren goed over kritiek nagedacht en wanneer hij zich zeker genoeg voelt over de montage, dankzij de editor, zijn vriendin en de producent, durft hij buiten het in zijn ogen privédomein te treden. Vanaf dat moment wil hij de film aan buitenstaanders laten zien, om in de eindfase ook hun oordeel te horen:

(...) ik weet niet wat de anderen daarover zeggen, maar aan de ene kant moet je jezelf heel erg beschermen, want het gaat echt om een heel particulier proces. (...) Maar vooral denk ik in montage op een gegeven moment, als je al versies hebt.. moet er heel veel naar worden gekeken denk ik, door buitenstaanders. En wel mensen die je vertrouwt (Tom Fassaert, regisseur DE ERFENIS, Bijlage I-a, 10).

De regisseur hecht waarde aan de inbreng van buitenstaanders, maar hij zal hen pas in de laatste fase van het montageproces benaderen en geeft aan dat het mensen moeten zijn die hij vertrouwt. Blijkbaar heeft hij het ook dan nodig om in het privédomein te blijven om de film naar een universeel niveau te tillen.

Crew tijdens montage: producent

Anders dan de editor en regisseur, neemt producent Conijn een meer afstandelijke positie in tijdens het montageproces. Zoals eerder vermeld, heeft de producent veel vertrouwen in de regisseur als filmmaker. Hierdoor laat hij deze in het montageproces zijn gang gaan:

Nee, ik laat ze dat ook zelf doen. Ik zit niet bij de geboorte van iedere schnitt. Dat zou ook veel te veel tijd kosten. Dan zou ik hele dagen daar moeten zitten. Ik zie als er versies zijn of als er iets te zien is, tussentijds. (...) Ja, zo probeer ik mee te denken ja. Maar natuurlijk, ik moet niet op zijn stoel gaan zitten maar ik kan wel suggesties doen (Wout Conijn, producent DE ERFENIS, Bijlage I-b, 5).

Juist door afstand te nemen, is de producent dienend ten opzichte van de regisseur. De producent geeft vertrouwen aan de regisseur, daarmee geeft hij het proces tussen de regisseur en zijn vriendin ook ruimte. Dit vertrouwen komt voort uit de eerdere vriendschappelijke band. Door vertrouwen en ruimte te geven, wordt de kans groter dat het uiteindelijke doel van de producent wordt bereikt, namelijk dat de film tot een goed (universeel) einde wordt gebracht.

Net als Conijn, zit producent Cousijn niet bij het montageproces en is zij degene die met meer afstand naar de montage kijkt en vanuit die positie feedback geeft, zij bewaakt het universele doel: “Als Renée en Camiel iets hebben gemaakt en willen dat ik er naar kijk dan kom ik kijken en dan zeg ik wat er allemaal goed aan is en wat ik er niet goed aan vind” (Sanne Cousijn, producent HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-b, 11). In dit deel van het productieproces, heeft haar producent partner Zwart twee petten op: die van producent, maar ook die van regisseur, want hij is zelf ook regisseur en kan die ervaring goed gebruiken binnen de montage. Zijn rol verandert wat dat betreft en er lijkt minder afstand te ontstaan tussen Zwart en de regisseur. Daarom is het goed dat Cousijn juist niet bij het montageproces is, zodat zij ervoor kan waken dat ze tijdens de montage niet teveel verzeild raken in het persoonlijke domein (hun vriendschap, de veranderende rol van producent Zwart).

Het producentenduo durft eerlijk te zijn in hun feedback. Ze vinden het niet moeilijk om een kritische noot te plaatsen, maar zijn zich wel bewust van het feit dat de egodocumentaire zich in het privé-domein van de regisseur bevindt en er daardoor meer kwetsbaar op feedback kan worden gereageerd door de regisseur: Zwart: “Het is lastiger voor Renée om het aan te horen denk ik vooral.” Cousijn: “Voor ons om er van te zeggen niet, maar voor haar om dat te kunnen loslaten” (Zwart en Cousijn, producenten HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-b, 12). De producent erkent dus dat het voor de regisseur moeilijk is om feedback te ontvangen, omdat ze twee rollen vervult: die van regisseur en die van onderwerp. Doordat ze dit erkennen, lijkt het

waarschijnlijk dat de regisseur zich gesteund voelt en zorgt dit voor een stimulans om door te gaan met het maken van de film.

Ook producent Van de Stadt vond het niet moeilijk om feedback te geven. Ze stelt dat de regisseur zich op een gegeven moment goed kon afsluiten van zichzelf als regisseur en als hoofdpersoon. Hier speelde ook mee dat de producent de regisseur al goed kende:

Dat kon ze goed, dus ik was nooit bang van ik ken jou goed dus ik durf nu dingen niet te zeggen, nee juist misschien wel het tegenovergestelde. Dat ik juist alles durfde te zeggen omdat ik toch wist dat het goed zou aankomen of in ieder geval dat het ook niet kritiek was maar gewoon het punt van weetje wel proberen die film nog beter te maken. Dus dat voelde eigenlijk altijd wel heel erg ok met haar (Reinette van de Stadt, producent EI VOOR LATER, Bijlage III-b, 3).

Doordat de regisseur worstelt met haar dubbelrol, wordt de rol van de producent duidelijk meer zichtbaar: ze geeft feedback, dient als klankbord en haar faciliterende rol verandert in een adviserende en wellicht ook meer sturende rol. Dit laatste is een inschatting, hierover zijn geen uitspraken gedaan.

De regisseur van DE ERFENIS is in het montageproces op zoek naar veiligheid, daarom verzamelt hij mensen om hem heen die voor hem vertrouwd zijn of waar een vertrouwensband mee kan ontstaan. De producent geeft de regisseur in het montageproces veel vertrouwen en probeert afstand te houden, en de regisseur vrij te laten. Waar de producent in laatstgenoemde egodocumentaire afstand neemt, is de producent van HET MOOISTE KOMT NOG, Zwart, juist degene die zich actief mengt in de montage. Hij monteert samen met de regisseur de film. Ook hier is dynamiek tussen de onafhankelijke autonome regisseur en de regisseur die bevestiging zoekt bij de producent. De andere producent, Cousijn, is juist meer afstandelijk en probeert feedback te geven en let hiermee op het uiteindelijke universele doel.

In EI VOOR LATER vindt de regisseur het in het montageproces moeilijk om afstand te creëren en feedback te ontvangen. Hier is sprake van de dubbelrol van de regisseur binnen egodocumentaire. In de montage komt het particuliere aspect van haar film en haar eigen rol naar voren, waardoor particulier en universeel door elkaar gaan overlopen. Doordat de regisseur meer in het particuliere domein raakt, wordt de rol van de producent duidelijk meer zichtbaar: ze geeft feedback, dient als klankbord en haar faciliterende rol verandert in een adviserende en wellicht ook meer sturende rol.

Subject positie

In het thema 'Subject positie' wordt de dubbelrol van de regisseur duidelijk. Naar zich/haarzelf toe, maar ook ten opzichte van zijn of haar directe omgeving, familie. De rol van de producent lijkt soms ook een dubbelrol: aan de ene kant wordt er geprobeerd afstand te creëren en aan de andere kant wordt er haast therapeutische zorg verleend.

Subject positie: regisseur

Het Mediafonds heeft de eerste aanvraag van het filmplan van DE ERFENIS niet afgewezen en niet toegekend. Dit gebeurt als er potentie wordt gezien in het plan, maar het plan nog niet genoeg gerijpt is. De rol van de regisseur in de film werd nog niet duidelijk genoeg zichtbaar. Eerder werd al gesproken over het dubbele gevoel van de regisseur, ten opzichte van zijn film. Dit gevoel kwam overeen met het oordeel van het Mediafonds: de rol van de regisseur werd niet eenduidig bevonden. Fassaert zegt hierover het volgende:

Als er in het begin iets nog niet helemaal beantwoord is (rol regisseur), gaat het door alles heen lopen. (...) nou in dit geval zelfs bij de aanvraag (...). En dat is nu ook zo, het blijft een ding. En het is een, het is een.. ik wil het eigenlijk geen probleem noemen, want het is juist onderdeel van het hele proces. Het is een ontwikkeling die ik zelf doormaak (Tom Fassaert, regisseur DE ERFENIS, Bijlage I-a, 8).

Onderdeel van het proces is volgens Fassaert niet alleen het accepteren dat het maken van een film een ontwikkeling is. Het is ook afstand creëren, daarom is de regisseur gaan herschrijven met een scriptcoach. Hierdoor creëert hij afstand een verkrijgt hij een meer publieke blik ten opzichte van de film.

Renée Wilna Span wordt zich steeds bewuster van haar dubbelrol in het productieproces. Wat dat betreft kost het haar meer moeite om afstand te creëren. De bewustwording van haar rol als regisseur en onderwerp, heeft bij de regisseur voor veel stress en slapeloze nachten gezorgd. Werk wordt wat dat betreft letterlijk mee naar huis genomen. De scheidslijn hierin is flinterdun:

Er is een scheidslijn tussen wat.. en zoals vannacht ook toen dacht ik.. ik slaap heel slecht door die spanning hierom en ik heb ook wel eens een keer eerder 's nachts of 's ochtends vroeg dan een dagboekje, oh kan ik weer niet slapen dus ik heb regelmatig de camera mee (lacht hard) want misschien.. gelukkig heb ik goed geslapen, maar.. dat is van de zotten toch? (Renée Wilna Span, regisseur HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-a, 8)

Het bovenstaande citaat laat zien dat het proces van de film erg persoonlijk en intiem is en er hierdoor een constante wisselwerking ontstaat tussen de regisseur als privépersoon en de regisseur als filmmaker, meer publiek. Het persoonlijke en intieme zit hem niet alleen in haar eigen gevoel, maar ook doordat alles en iedereen met elkaar verbonden is. Zo zijn er veel korte lijntjes tussen de verschillende crewleden. De producent en regisseur kenden elkaar al, waren al bevriend. De cameraman is de broer van de producent en daar heeft de regisseur ook al eerder mee samengewerkt. De geluidsman kende weer de vader van de regisseur en zo zijn er nog veel meer lijntjes te noemen. De moeilijkheid en het door elkaar heen lopen van rollen, het vervullen van een dubbelrol, zit hem dus niet alleen de rolbepaling van zichzelf ten opzichte van zichzelf, maar ook van zichzelf ten opzichte van de mensen die met haar film te maken hebben.

Span vindt het lastig om onderscheid te maken tussen zichzelf als filmmaker en privépersoon, hoofdpersoon van de film. Marieke Schellart, regisseur *EI VOOR LATER*, daarentegen, heeft een duidelijk beeld in haar hoofd wat betreft haar rol. Bijvoorbeeld wanneer het gaat over of zij wel of niet te zien moet zijn in de film, zegt ze dat ze het zelf oneerlijk had gevonden om achter de camera te blijven terwijl ze een gesprek had met iemand. In haar ogen zou de film op die manier veel statischer zijn en minder intiem en was de band tussen haar en degene die ze interviewde minder goed te zien in beeld:

Ja, een soort van iemand voor de leeuw gooien terwijl je zelf maar achter die camera blijft. Terwijl als ik gewoon met diegene ernaast zat, dan kon ik het heel goed ehh, dan was het zo van nou we zitten allebei in hetzelfde schuitje voor die camera en dan vergaten ook allebei die camera, weet je wel, dus dan waren het veel meer gesprekken dan interviews (Marieke Schellart, regisseur *EI VOOR LATER*, Bijlage III-a, 3).

De regisseur durfde zich tijdens het filmen dus kwetsbaar op te stellen, door zelf ook voor de camera te verschijnen en een rol in te nemen. De regisseur heeft ook duidelijke keuzes gemaakt over de manier waarop ze haar ouders in beeld wilde brengen. Ze heeft er alles aan gedaan om een zo objectief mogelijk beeld te scheppen. Ze heeft bijvoorbeeld haar ouders voorgelogen over het onderwerp van haar documentaire. Daarmee wilde ze bereiken dat haar ouders tijdens het interview hun eerste, oorspronkelijke reactie zouden geven en dat het geen toneelstuk werd:

Ja, als je, als je eerst van een heel gesprek gaat hebben met m'n ouders van ik ga m'n eicellen en een week later kom je met de camera, dan zit je het gewoon ehhm, een beetje toneel te spelen ofzo, weetje. (...) Ja, dat kan je niet drie dagen nog een keertje

doen en dan dezelfde reactie krijgen, weetjewel (Marieke Schellart, regisseur EI VOOR LATER, Bijlage III-a, 8).

De regisseur kijkt vooral naar het effect in relatie tot haar ouders en ze neemt haar familie niet in bescherming. Ze houdt zich bezig met het hogere doel van de film in het publieke domein en is niet bezig met wat de film voor haar ouders betekent op privégebied. Haar rol ten opzichte van haar familie is duidelijk de rol van een regisseur die met name oog heeft voor het universele perspectief.

Tom Fassaert vindt het daarentegen lastig zijn rol tegenover zijn familie te bepalen. Aan de ene kant is hij regisseur en wil hij een goede film maken, aan de andere kant is hij een individueel persoon en wil hij zijn familie niet kwetsen. Omdat zijn familie veel met hem praat ten behoeve van zijn film, staat de regisseur middenin zijn familie. Hij vervult een centrale rol binnen het particuliere domein van zijn familie. De regisseur stelt dat hij deze rol niet bewust op zich heeft genomen, maar dat dit langzaam is ontstaan, zijn familie stort zijn hart bij hem uit. De regisseur vindt deze positie verwarrend:

(...)maar het is een moeilijke positie, want je krijgt een soort loyaliteitsconflict. In elk geval in mezelf, van ja ik wil ook geen partij kiezen.. maar tegelijkertijd ja moet ik op een gegeven moment ook mijn eigen standpunt in gaan nemen. Anders dan verdrink ik (Tom Fassaert, regisseur DE ERFENIS, Bijlage I-a, 6).

Uit bovenstaand citaat blijkt dat de regisseur worstelt met een loyaliteitsconflict ten opzichte van zijn positionering in de film. Namelijk het conflict tussen zijn privéleven en het maken van de film op een meer universeel niveau. Voor hem als maker is het goed om een eigen standpunt in te nemen, maar dat is niet perse goed voor zijn familie. Hij voelt zich hier schuldig over ten opzichte van zijn familie. Toch neemt hij in bovenstaand citaat wel een standpunt in, waarin hij kiest voor de film en zichzelf als filmmaker. Tegelijk wil hij graag integer zijn en de vertrouwensrelatie met zijn familie niet schenden:

Dat wat goed is, of ja.. wat goed is voor je onderwerp, vaak slecht voor de film is en vice versa (...)dat is inderdaad vooral het gevoel van jeetje mina ik zet mijn familie echt in.. ik gebruik hun leed, ik gebruik hun drama.. hun.. hun intiemste geheimen (...) überhaupt als mens wil je, je wil integer zijn. En je wil een soort van vertrouwensrelatie met iemand opbouwen die je niet schendt. En je gebruikt, je gebruikt iemand (Tom Fassaert, regisseur DE ERFENIS, Bijlage I-a, 12).

Waar Fassaert worstelt met de integriteit tegenover zijn familie en daarbij uiteindelijk probeert voor zichzelf als filmmaker te kiezen, zou Span haar privéleven voor laten gaan en voor haar familie kiezen. De regisseur vindt het lastig haar rol tegenover haar familie te bepalen. Aan de ene kant is ze regisseur en wil ze een goede film maken. Aan de andere kant is ze een individueel persoon en wil ze haar familie niet kwetsen, zeker omdat het onderwerp in haar familie heel erg gevoelig ligt.

Nee uiteindelijk is dat (familie, AN) natuurlijk gewoon belangrijker dan die hele film (...) misschien was het wel niet zo hoor, maar ik dacht misschien voelt hij (halfbroer, AN) zich dan ook gebruikt weetje, daar ben ik het bangst voor. Dat ik mensen gebruik voor m'n film (Renée Wilna Span, regisseur HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-a, 8).

De regisseur zou als het erop aankomt dus voor haar familie kiezen, haar persoonlijke leven. Toch wil ze de film maken, voor zichzelf en voor een publiek.

Subject positie: producent

Producent Conijn spreekt net als regisseur Fassaert over het creëren van afstand ten opzichte van de film. Hij stelt het in de praktijk moeilijk te vinden om de film te bekijken als een objectieve kijker. Daarom heeft de producent besloten om een coach in te schakelen voor het herschrijven van het filmplan, om meer afstand te creëren en met een frisse objectieve blik naar de film te kijken: "Vandaar ook die coaches, omdat ik er ook al te dicht op zit. Soms heb je ook gewoon, heb je even een buitenstaander nodig (Wout Conijn, producent DE ERFENIS, Bijlage I-b, 5)." De rol van de producent is persoonlijk geworden, hij zat te diep in de film en kon niet meer genoeg afstand creëren om universeel te blijven. Doordat hij de scriptcoach inschakelt, is de producent dienend ten opzichte van de regisseur, maar juist ook leidend, want dit is wat hij denkt dat het beste is voor de film als film. Hij zorgt voor een externe druk, de scriptcoach, om het uiteindelijke doel te behalen. Hij doet dit niet alleen door de film aan te melden voor coaching, maar ook door middel van deadlines. Volgens de producent zijn deze deadlines nodig, omdat de film zich verhoudt tot het leven de regisseur en dit leven blijft doorlopen. Bovendien voelt de producent de druk van de omroep, aangezien zij uiteindelijk ook een film willen zien:

Dus dat ja deadlines enzo, zijn wel nodig denk ik (...) Zo'n film is nooit af eigenlijk. Want het leven is nooit af en het verhoudt zich tot het leven van Tom en Tom kennende.. dus ja maar er moet gewoon wel ooit een film komen. Dus vandaar dat ik

dit soort dingen probeer in te bouwen. Ook de omroep, die wil ook wel een film, natuurlijk. Termijn (Wout Conijn, producent DE ERFENIS, Bijlage I-b, 3).

De producent neemt het voortouw om tot het uiteindelijke doel te komen. Hij doet dit niet alleen vanuit een universele insteek, maar ook om de regisseur tegen zijn eigen perfectionisme te beschermen als vriend. In die zin is dit een privéaspect, omdat de producent hier handelt vanuit het goed persoonlijk kennen van de regisseur. De producent kiest uiteindelijk voor de deadline, uit bescherming naar de regisseur toe, maar ook omdat de producent een verantwoording heeft naar de omroep.

Ook de producent van EI VOOR LATER fungeert als het ware als een buffer tussen de NCRV en de regisseur. De NCRV vond het verstandig als er een adviseur kwam in de montage, om zo afstand te creëren. De regisseur en de cameravrouw (die tevens ook de montage deed), zaten er volgens de omroep te dicht op en hadden zelf ook behoefte aan iemand van buitenaf die feedback gaf. De producent heeft toen voor een adviseur gezorgd. Hier speelt Schellart dus duidelijk een faciliterende, en in zekere zin ook een leidende, rol.

Het producentenduo Cousijn en Zwart probeert de regisseur positief te stimuleren in haar onzekerheid over haar dubbelrol ten opzichte van zichzelf en haar familie. Ze helpen haar dingen los te laten door begrip te tonen en inhoudelijke en praktische structuur te bieden. Hierdoor voelt de regisseur zich zeker genoeg om zelf beslissingen te maken wat betreft haar familie. De producent heeft hier een stimulerende rol, maar ook een meer therapeutische rol en het bieden van een luisterend oor. “Ja op zich gaat het goed (het productieproces, AN). Prima. Alleen ja het is gewoon een heel.. omdat het zo’n persoonlijke film is.. is er volgens mij veel meer praten met Renée.. over ehm.. over haarzelf (Sanne Cousijn, producent HET MOOISTE KOMT NOG, Bijlage II-b,12)”.

Ook Wout Conijn heeft een therapeutische rol, door bijvoorbeeld samen met de regisseur naar een psycholoog te gaan. De rol van de producent ten opzichte van de familie van Fassaert, is een dienende rol, waarin de producent met een meer afstandelijke blik erkenning geeft aan de regisseur. Hij noemt de integriteit naar familie als een van de moeilijkheden van een egodocumentaire:

Dus je verstoort ook die familieverhoudingen met je camera, het is een soort machtsmiddel. Je brengt ook dingen naar buiten, het is een enorme kracht om niet uit de school te klappen om dat familiecontract wat je hebt over hoe iedereen zich verhoudt, dat.. ja is ook gebaat bij een soort van geheimhouding. Dat is intiem en daarin zijn we kwetsbaar, dat mag niet naar buiten. Dus dat ga je allemaal wel, daar

ga je tegenin. En dus dat is het ja heel.. ook een heel moeilijk vlak, moeilijkheid aan het genre (Wout Conijn, producent DE ERFENIS, Bijlage I-b, 3).

Doordat de integriteit en vertrouwensrelatie van de regisseur op het spel staan, probeert de producent zich de rol van buitenstaander aan te meten, om afstand te creëren:

Ik geef gewoon vrij commentaar, wat volgens mij.. hoe het op mij overkomt, een soort van eerste kijker. Ook een buitenstaander. Want dat is vaak het moeilijkste voor het maken van een zelfportret. Dat je die.. als maker die afstand niet hebt, tot jezelf. Als personage (Wout Conijn, producent DE ERFENIS, Bijlage I-b, 3).

De producent is hierin leidend en ondersteunend: de afstand die de regisseur moeilijk kan realiseren, probeert de producent wel te bereiken. Hij helpt de regisseur door deze meer universele blik ten opzichte van de film en probeert door middel van steun invloed uit te oefenen op het gevoel van de regisseur.

Zowel de regisseur van DE ERFENIS als de regisseur van HET MOOISTE KOMT NOG, hebben moeite om afstand te creëren ten opzichte van hun eigen leven en dat van hun leven als regisseur. De regisseur van DE ERFENIS probeert afstand te creëren door zijn filmplan te ontwikkelen met een filmcoach. Niet alleen ten opzichte van zichzelf, maar ook ten opzichte van hun familie vinden de regisseur van DE ERFENIS en HET MOOISTE KOMT hun rolbepaling moeilijk. Er ontstaat hier wederom een tweestrijd: een spanning tussen regisseur-zijn en het onderwerp-van-de-film-zijn. De regisseur van HET MOOISTE KOMT NOG vindt haar familie uiteindelijk belangrijker dan de film. De regisseur van DE ERFENIS worstelt tussen een mooie film maken en een goede band met de familie behouden. De producent van DE ERFENIS stelt dat hij net als de regisseur ook te diep in de film zit en het moeilijk wordt om afstand te bewaren. Zijn rol is particulier geworden. Door het stellen van deadlines wordt de producent weer leidend, en hiermee is hij ook beschermend ten opzichte van het perfectionisme van de regisseur.

De rol van de regisseur van EI VOOR LATER lijkt voor de regisseur zelf duidelijk: Haar rol ten opzichte van haar familie lijkt de rol van een regisseur die met name oog heeft voor het universele perspectief. Zij lijkt meer afstand te kunnen nemen. Dit zou kunnen omdat haar familie niet ook het onderwerp van de film is: zij zijn slechts lijdend voorwerp, terwijl bij de andere twee films de familie heel duidelijk centraal staat.

Conclusie

Een egodocumentaire moet volgens de respondenten zowel een persoonlijke, als een universele boodschap in zich dragen. Dit wordt bijvoorbeeld ook opgelegd door het Mediafonds en de Omroep. De regisseurs dragen met hun film hun eigen persoonlijke privéverhaal uit, maar willen tegelijkertijd toetreden tot het publieke domein, met een metalaag. Dit zorgt voor twijfel, omdat de regisseurs hun privédomein niet gewichtig willen maken. Waar de regisseurs twijfelen over het maken van hun egodocumentaire in hun dubbelrol als regisseur en onderwerp van de film, kan de producent, in vergelijking met de regisseur, meer afstand nemen en de universele laag bewaken. De producent is hierin leidend en ook is hij bepalend en overtuigend in het doorzetten van de egodocumentaire. Wat hierbij opvallend is, is dat de regisseur en producent een zekere intimiteit met elkaar delen: ze hebben een gezamenlijk verleden, een vriendschappelijke band. Deze band zorgt ervoor dat de producent in zekere zin ook een dubbelrol krijgt: die van de vertrouwelijke vriend van de regisseur, en die van de producent die een film het publieke domein in moet helpen. Hierdoor is de producent wat betreft de visie op egodocumentaire enerzijds beschermend en dienend, straalt hij vertrouwen uit naar de regisseur, en anderzijds leidend, biedt hij inhoudelijke en praktische structuur. Door deze houding van de producent, voelen de regisseurs zich gestimuleerd om het hogere doel te bereiken: de film vervaardigen.

Wanneer wordt gekeken naar het idee over crew in egodocumentaire, kan worden geconcludeerd dat er verschillen zijn tussen de regisseurs in onderzochte casussen. Deze verschillen hangen samen met de eigen visie van de regisseur op egodocumentaire en de financiële middelen die ter beschikking zijn. Dit geldt ook voor de producent, hoewel deze zich in het geval van voldoende financiële middelen vaak meer dienend en ondersteunend opstelt dan wanneer er weinig financiële middelen zijn. In de montage willen zowel de regisseur als producent met 'buitenstaanders' werken die meer afstand hebben tot de film. In dit deel van het productieproces, is de regisseur vaak in gevecht met zijn of haar dubbelrol, omdat juist hier het persoonlijke verhaal universeel gemaakt wordt. Aan de ene kant is de regisseur op zoek naar veiligheid en intimiteit en aan de andere kant wil de regisseur onafhankelijk en autonoom zijn. Opvallend is dat de producent vaak ook te diep in de film zit en afstand probeert te creëren door het inschakelen van een coach. Op deze manier probeert ook de producent zijn dubbelrol in balans te houden. Aan de ene kant geeft de producent veel vertrouwen aan de regisseur, en aan de andere kant probeert hij afstand te nemen van het montageproces door een meer faciliterende rol.

Als we kijken naar de positie van het subject in egodocumentaire, zien we de dubbelrol van de regisseur duidelijk naar voren komen. Niet alleen ten opzichte van zichzelf, maar ook ten opzichte van zijn directe omgeving, zoals familie. De regisseur lijkt zijn rol als regisseur beter te

kunnen uitoefenen als de familie meer als leidend voorwerp fungeert. De rol van de producent lijkt ook hier een dubbelrol: aan de ene kant wordt er geprobeerd afstand te creëren, omdat de producent te diep in het proces zit, en aan de andere kant wordt er haast therapeutische zorg verleend door de producent aan de regisseur.

Niet alleen de regisseur heeft een dubbelrol, uit de analyse is gebleken dat de producent ook een dubbelrol heeft. Lebow (2012) noemt de verschillende perspectieven van de filmmaker en stelt dat de filmmaker van een first-person documentaire twee verschillende identiteiten aanneemt, ook wel een dubbelrol heeft. Die dubbelrol van de regisseur blijkt ook uit de herformulering van Nichols: "I speak about them to you" (Nichols, 2001, 13) naar *I speak about me to you*. Door de zelfconstructie van de regisseur in egodocumentaire, wordt het privéverhaal van de regisseur een publieke zaak. Dit uit zich wederom in de dubbelrol. Redeneren we hier vanuit het perspectief van Aufderheide (1997), dan houdt dit in dat de lijnen tussen publiek en privé vervagen. Maar als we dit idee vanuit Gal (2004) benaderen en we nemen aan dat publiek en privé relatieve termen zijn, dan moeten we ons afvragen hoe deze termen worden ingevuld door de verschillende personen met verschillende motieven die betrokken zijn bij het productieproces. Ook kunnen we ons afvragen wat voor consequenties dit heeft op het uiteindelijke product. De termen publiek en privé worden in de loop van het productieproces wellicht constant gekalibreerd en van betekenis voorzien. De regisseur en producent moeten overeenstemming bereiken over wat publiek en privé is met andere betrokkenen, zoals bijvoorbeeld het Mediafonds, en het daar in combinatie met andere groepen over eens worden wat dat dan is. Uiteindelijk wordt de film een publiek goed, maar in het proces zijn het termen die constant naar elkaar moeten worden uitgesproken. Misschien is het goed om de distictie publiek en privé nader te onderzoeken en daarbij ook de verschillende machtsposities in acht nemen van de betrokken groepen.

Uit het huidige onderzoek blijkt dat ook de producent een dubbelrol heeft en dat de producent veel meer invloed heeft dan wellicht werd aangenomen. We kunnen kijken naar wat de rol van de producent betekent voor het auteurschap in het productieproces van egodocumentaire. Zoals eerder gesteld worden documentaires gemaakt in een collectief proces (Dornfeld, 1998). Het auteurschap kan volgens Dornfeld gedeeld worden, maar verantwoordelijkheid en controle worden in zijn casus niet gelijkelijk over de crewleden verdeeld. Doordat de rolverdeling tussen regisseur en producent in de onderzochte casussen constant in beweging lijkt te zijn en de producent een grote invloed heeft op het verloop van het productieproces, kan in dit specifieke onderzoek worden gesproken over een collectief auteurschap tussen regisseur en producent.

Dit collectieve auteurschap roept nieuwe vragen op. Wanneer een first-person film wordt gemaakt met meerdere mensen dan loont het om ook de rollen van de crew en instituties te belichten, omdat het schijnbaar van invloed is op het persoonlijke en universele aspect van de egodocumentaire. Wanneer het productieproces van egodocumentaire empirisch wordt onderzocht, dan schijnt dit ook nieuw licht op veel bestudeerde thema's als subjectiviteit van de filmmaker, reflexiviteit en publiek/privé.

Literatuurlijst

- Aufderheide, P. "Public intimacy: The development of first-Person documentary" *Afterimage* vol 25, Issue 1 (1997): 1-16.
- Barros, C. *Autobiography: Narrative of Transformation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998.
- Beerekamp, H. *Docupedia.nl: Zekere tendensen in de Nederlandse documentaire*. Amsterdam: Stichting Het Ketelhuis, 2011.
- Beattie, K. *Documentary Screens: Nonfiction Film and Television*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Boeijs, H. *Analysis in Qualitative Research*. Londen: SAGE Publications Ltd., 2010.
- Brinkmann, Svend. *Qualitative Interviewing*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Channing, M. "The Role of History in the Individual: Working Notes for a Film" in *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, samengesteld door Alisa Lebow (New York: Wallflower Press (Columbia University Press), 2012).
- Charmaz, K. *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide through Qualitative Analysis*. London: SAGE Publications Ltd., 2006.
- Day Good, K. "From scrapbook to Facebook: A history of personal media assemblage and archive" *New Media & Society* 15 (2013):557-573
- Dekker, R.M. "De Erfenis van Jacques Presser: waardering en gebruik van egodocumenten in de geschiedwetenschap" *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* vol 29, no 1(2002): 19-37.
- Dornfeld, B. *Producing Public Television, Producing Public Culture*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1998.
- Gal, S. "A Semiotics of the Public/Private Distinction" *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 1 (2002): 77-95.
- Hogan, B. "The presentation of Self in the Age of Social Media: Distuinging performances and exhibitions online" *Bulletin of Science, Technologie and Society* vol. 30, no 6 (2010): 373.
- Howarth, W. "Some Principles of Autobiography" *New Literary History* 5 (1974): 363-381.
- Lane, J. *The Autobiographical Documentary in America*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002.
- Lebow, A. *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Wallflower Press (Columbia University Press), 2012.
- Mayer, V., Banks, Miranda J., Caldwell, John T. *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. Londen: Routledge, 2009.

Mould, O. "Lights, camera, but where's the action? Actor-network theory and the production of Robert Connolly's Three Dollars." *Production studies: Cultural studies of media industries* (2009): 203-213.

Nichols, B. *Introduction to Documentary*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2001.

Renov, M. "Family Secrets: Alan Berliner's Nobody's Business and the (American) Jewish Autobiographical Film" *The Journal of Cinema and Media* 49 (2008): 55-65.

Renov, M. *The Subject of Documentary*. Minnesota: The University of Minnesota Press, 2004.

Websites

Beschrijving DE ERFENIS "Mediafonds de Erfenis" (geraadpleegd op 24-05-2015)

<http://www.mediafonds.nl/toekenning/82457/de-erfenis>

Beschrijving EI VOOR LATER "Ei voor later synopsis " (geraadpleegd op 24-05-2015)

<http://www.eivoorlater.nl/synopsis.php>

Beschrijving HET MOOISTE KOMT NOG "Nederlands Film Festival: Het mooiste komt nog"

(geraadpleegd op 24-05-2015)

<http://www.filmfestival.nl/publiek/films/het-mooiste-komt-nog>

Biografie Marieke Schellart "Ei voor later crew" (geraadpleegd op 24-05-2015)

<http://www.eivoorlater.nl/crew.php>

Biografie Reinette van der Stadt "Trueworks producer" (geraadpleegd op 24-05-2015)

<http://www.true-works.nl/>

Biografie Sanne Cousijn en Camiel Zwart "Blackframe Sanne Cousijn", "Blackframe Camiel Zwart" (geraadpleegd op 24-05-2015)

<http://www.blackframe.nl/over-ons/>

Biografie Tom Fassaert "Bio Tom Fassaert" (geraadpleegd op 24-05-2015)

<http://www.tomfassaert.com/#Bio/>

Biografie Wout Conijn "Conijn Film About" (geraadpleegd op 24-05-2015)

<http://www.conijnfilm.com/about-2/>

Uitzending over egodocumentaire 23 november 2007 "Documentaire Festival: IDFA 2007"

(geraadpleegd op 20-07-2015)

http://www.uitzendinggemist.net/aflevering/15000/Documentaire_Festival_Idfa_2007.html