

'Doing the Godard thing'

Mike Figgis gaf in het kader van het dansfilmproject Point Taken een workshop Digital Camera van 28 t/m 30 mei 2010.

Tekst Mediafonds / Miryam van Lier, foto's Corinne de Korver.



Stick to your key

“Verander nooit de toonsoort als het niet per se nodig is en laat muziek nooit de textuur van een film bepalen”, zo citeert de Britse filmmaker Mike Figgis filmcomponist Ennio Morricone. Samen met het geluid vormt muziek naar zijn mening het grootste gevaar voor film. Zonder geluid is een film echter zelden geslaagd en vanwege zijn grote liefde voor muziek maakte hij nog nooit een film zonder muziekscore.

“I'd love to make a film without music but I love music too much.”

De maker van o.a. Leaving Las Vegas (1995), The Loss of Sexual Innocence (1999) en Timecode (2000) zoekt zowel in beeld als geluid wel steeds de grenzen op. Nog liever doorbreekt hij ze voorgoed. Net als David Lynch gebruikt hij muziek als contrapunt of herdefiniert hij de emotionele connotatie van een muziekstuk door het

excessieve of originele gebruik ervan. Tijdens zijn workshop Digital Camera benadrukt Figgis dat een juist en inventief gebruik van geluid en muziek de weg naar relatief goedkope, artistiek hoogwaardige films opent. Een film met middelmatig beeld overleeft als het geluid klopt. Saillant detail: deze wijsheid voorkwam niet dat in alle drie de films die Figgis in Hollywood maakte de producent de door hem gemaakte muziekscore zonder overleg verving door een andere.

Suspension of belief

Figgis, ooit geweigerd als student aan de Britse filmschool vanwege zijn onafhankelijkheid – van zijn opmerking “Handling the camera can't be that difficult” was de toelatingscommissie niet gecharmeerd – drumde als tiener in de band Gas Board van Bryan Ferry en begon een carrière als acteur. In die hoedanigheid belandde hij bij het Amsterdamse Mickery Theater van Ritsaert ten Cate, die hem in de gelegenheid stelde zijn eerste film te maken. In de multimediatelevisieproducties van zijn eigen gezelschap The Mike Figgis

Group combineerde hij vervolgens muziek, live action en film. Film won het van de muziek en het theater, maar beide bleven bepalend voor zijn kijk op cinema. Figgis is ervan overtuigd dat de “als/of -afspraken” tussen maker en publiek bij film net zo cruciaal is als bij theater. Het vormt de voorwaarde voor drama in al zijn complexiteit. De komst van 3D-film, die een supernaturalisme propageert, heeft volgens hem dan ook geen enkele toekomst.

“Supernaturalism in cinema is the opposite of drama. 3D-film is the biggest leap backwards in film and a dead end. It won't survive for long.”

Als de kijker zich niet meer bereid hoeft te verklaren mee te gaan in het verhaal, verliest elk drama zijn basis. Het gaat bij de filmische ervaring niet om spectaculaire of gemanipuleerde beelden. In hun grootsheid zullen deze het uiteindelijk naar zijn mening altijd afleggen tegen de kracht van de verleiding je persoonlijk te verhouden tot het drama in beeld, door voor even de afstand tussen jezelf en wat je ziet op te geven. Dit heeft niets met de kwaliteiten van film versus video te maken. Figgis is ervan overtuigd dat zodra de digitale markt stabiliseert en cameramodellen langer stand houden de filmlaboratoria hun deuren zullen moeten sluiten. De teloorgang van het celluloid is geen artistieke keuze maar een puur van marktgerelateerde factoren afhankelijke, onontkoombare ontwikkeling.

Digital camera

Ondanks zijn liefde voor de bijzondere schilderachtige lichtkwaliteit van het celluloid koos Figgis na een aantal grote Hollywoodfilms gemaakt te hebben met overtuiging voor de digitale camera want video "is another beast". Zich verlost wetend van de megalomane, geldverslindende 35mm Hollywoodsets, met vrachtladingen apparatuur en bijbehorende crews waarmee hij altijd op gespannen voet opereerde, bood de digitale camera hem niet alleen productionele flexibiliteit maar ook artistieke kansen als cameraman.

Film and camerawork as choreography

Zijn ervaringen met het filmen van de dansgroep van choreograaf William Forsythe waren bij het vinden van nieuwe cameratechnieken doorslaggevend. Figgis realiseerde zich hier meer dan ooit te voren hoe regie en cameravoering in feite choreografie zijn. Ze vormden de aanzet tot de door hem ontworpen en door Manfrotto commercieel in productie genomen Fig Rig, een wiel waarin een digitale camera bevestigd kan worden, die optimale stabiliteit in combinatie met een ongekende souplesse mogelijk maakt. Door zijn werk met dansers begon hij ook meer te experimenteren met temporele variabelen.

"I learned more from working with dancers than from watching Hollywood."

Figgis liet in zijn Strindberg-verfilming *Miss Julie* (1999) een van de hoofdrolspelers tijdens een cruciale seksscène niet alleen een belangrijke, tevens saaie dialoog uitspreken, maar vervatte de met twee camera's opgenomen sequentie in een split screen projectie. Door deze simultaanversie van twee perspectieven verlegde Figgis de ervaring van de kijker doordat deze zich niet meer solitair wist als voyeur van een zeer intieme interactie.

Timecode

De keuze voor split screen in *Miss Julie* vormde de basis voor het artistieke avontuur *Timecode* (2000), dat hij voor een budget van 5000 pond in Covent Garden bedacht maar uiteindelijk met



een budget van 5 miljoen op uitnodiging van Sony op Sunset Boulevard, LA, uitvoerde. Precies twee weken tijd kregen zijn crew en acteurs om *Timecode* te maken. Dan waren de 5 miljoen in de voor Hollywood gebruikelijke piramidestructuur, waarbij vooral onzichtbaar blijvende executives veel geld opstrijken, verdampt. Onder tijdsdruk werden in de tweede week soms twee versies per dag gedraaid. De 15e versie werd definitieve film. Figgis liet in de workshop aan de hand van vier verschillende versies van *Timecode* zien hoe hij met dit project vrijwel alle Hollywoodwetten tartte. Vier cameramannen (waaronder Figgis zelf) filmde gelijktijdig een 95 minuten durende take waarin 35 acteurs, onder wie Holly Hunter, Salma Hayek, Jean Tripplehorn, Julian Sands en Stellan Skarsgard in verschillende verhaallijnen de wederwaardigheden in en rondom een Hollywood productiebedrijf spelen. Er was geen conventioneel filmscript, de acteurs kregen slechts een ruw idee van te verbeelden verhaallijnen, die allengs door elkaar gaan lopen. De opnames werden achteraf niet bewerkt. Choreografie en formele muziekcomposities vormden de enige coördinatoren in dit complexe avontuur, dat vervolgens split screen als een viervoudige simultaancompositie, als tegenhanger van een gangbaar montageproces, werd vertoond. Film in film, een stokpaardje van Figgis, ontbrak niet.

In *Timecode* steekt hij de draak met de "Hollywoodcrap" middels ridicule discussies tussen film executives die stelselmatig door een droogkomische

Julian Sands worden gemasseerd, de projectie van een reeks belabberde audities voor een bedroevend primitieve filmrol, een ambitieuze lesbische actrice die het aanlegt met een invloedrijke producent en de kruiperigheid van redacteurs ten overstaan van een veelbelovende jonge Argentijnse regisseuse, die op ongebruikelijke wijze haar idee voor een experimentele split screen film à la *Timecode* komt pitchen.

The reduction of choices as artistic principle

Het tot een minimum terugbrengen van het aantal keuzemomenten in het filmproces ziet Figgis als een belangrijk artistieke opgave en rode draad in zijn oeuvre. Hij laat zich hierbij inspireren door enkele van de eenvoudige filmprincipes waarmee Luis Buñuel sommige van zijn meesterwerken heeft gecreëerd, waaronder de enkelvoudige take. De editor is er na het draaien volgens Figgis niet voor om je problemen op te lossen, maar om je visie te helpen vertalen. Figgis toont hier en daar ook affiniteit met de Dogma regels. Het geluid werd opgenomen via de camera's, weliswaar ondersteund door geluidsopnames van 40 over de set verdeelde microfoons. Er was nauwelijks additioneel licht. Hij draaide in plaats van met fictie D.O.P's met documentaire televisie en MTV cameramannen, die niet hechtten aan de gebruikelijke Hollywoodset.

Figgis vroeg van zijn acteurs een uitzonderlijke investering. Zij moesten elke dag zelf precies op tijd naar de set komen in hun dagelijkse kleding, die elke dag anders mocht zijn. Er was immers geen continuïteitsprobleem. Er was geen visagist op de set en ze moesten zelf voor hun lunch zorgen. Na elke take van 95 minuten namen ze, net zoals tijdens zijn acteurschap jaren daarvoor van hem was verlangd, deel aan de dagelijkse viewings en nabespreking om zo tot een fine-tuning van de verschillende verhaallijnen te komen. Tijdens de opnamen droegen alle acteurs een digitaal horloge zodat bepaalde cruciale momenten exact getimed konden worden, zoals de aardbeving met naschokken die meerdere malen simultaan in de vier gedraaide takes moest worden verbeeld. Soms gebruikte Figgis muziekpassages om de acteurs qua toon op het juiste spoor



te zetten en liet hij deze vervolgens tijdens de erop volgende opnames weg, net zoals Forsythe zijn dansers soms laat repeteren op muziek die hij uiteindelijk niet onder de daarbij ontstane choreografie laat staan.

Focus as a basic artistic tool

Figgis benadrukt dat het gebruik van video het verlies van focus zoals die met 16mm en 35mm camera's gemanipuleerd kan worden betekent. Ook de projectie van video legt het af in vergelijking met de projectie van filmprints. Bij video is 'alles in focus' en het is juist deze kwaliteit die regisseurs volgens Figgis meer zouden kunnen gebruiken om vervolgens toch weer tot nieuwe technieken te geraken. Waar 3D opnames "alles geven" en daarmee doodslaan kan een origineel gebruik van lenzen de focus ook bij video verleggen en manipuleren. Zo gebruikte hij eens een 500mm lens voor een scène tussen Richard Gere en Andy Garcia, die door de wildlife-achtige opnamekwaliteit een ongekende spanning op wist te roepen. De focus blijft in de ogen van Figgis voor elke film, naast de snelheid van de opname en de sluitertijd, cruciaal. Het is een belangrijk artistiek gereedschap dat inmiddels door de komst van de nieuwste Canon en Nikon foto/filmcamera's met toegevoegde focusknop inmiddels door iedereen ten volle benut kan worden. Figgis benadrukt daarnaast het belang van focus in de geluidslagen van de

film. Geluid bepaalt in hoge mate waar het publiek naar kijkt. Tijdens de workshop dirigeerde Figgis live, als een VJ, de geluidslagen in de vier versies van Timecode om zo de perspectiefwisselingen en andere consequenties ervan inzichtelijk te maken.

Subverting the 3-act-structure

Timecode is op de eerste plaats een film die de in Hollywood dogmatisch gevolgde '3-Act-Structure' doorbreekt, een subversieve daad waaraan elke regisseur zich volgens Figgis schuldig zou moeten maken. Het primaat van het plot wordt erin vervangen door het verhaal. Hollywood is in Figgis' ogen meer en meer plotverslaafd geraakt en heeft daarmee het belangrijkste, het verhaal, uit het oog verloren. De Sony-executives aan wie Figgis zijn plan voor Timecode indertijd moest toelichten haatten het project onder meer vanwege de plotloosheid ervan, maar bogen braaf voor hun hoogste baas. Zijn enthousiasme droogde aardig op nadat de 1000 kopieën, die hij onmiddellijk na een succesvolle uitbreng had laten maken, het aflegden tegen de blockbuster The Gladiator. Deze kwam een week later uit en liet Timecode vervolgens in vrijwel lege zalen spelen. Exit Mike Figgis. Sony verkocht de Britse filmrechten voor 15.000 dollar aan een vriend van Figgis en gooide alle mastertapes bij het oud vuil. De regisseur had met vooruitziende blik zelf kopieën gemaakt.

Figgis zette zijn baanbrekende filmonderzoek elders voort met onder meer Hotel (2001) en zag af van filmprojecten met miljoenenbudgetten. Daarnaast stortte hij zich op de fotografie en schreef hij een boek over zijn ervaringen met Timecode en Hotel en een klein handboek over de digitale camera. Hij werkte aan verschillende installaties en draaide afgelopen mei een nieuwe dansfilm in samenwerking met de Belgische choreografe Ann Van den Broek. In haar choreografie Co(te)lette dansen drie vrouwen in een intieme, anonieme atmosfeer, heen en weer geslingerd tussen verlangen en bevrediging. Ook hier is geen sprake van een indeling in drie aktes. Co(te)lette (ondersteund door o.a. het Mediafonds en uit te zenden door de NPS) is rusteloos, kaal, confronterend en lost op geen enkele wijze het verlangen naar een lineaire resolutie in.

Digital Film-Making
ISBN-10: 0571226256
ISBN-13: 978-0571226252

In The Dark
ISBN-10: 1861542666
ISBN-13: 978-1861542663