

(Het maken van) de film

Niets is minder cinematografisch dan een schilderij. Film is in de eerste plaats een dynamische, dramatische kunst, een aangezien drama's slechts uit conflicten ontstaan, de conflictuele kunstvorm bij uitstek. Wanneer een cineast zich beperkt tot het schieten van mooie plaatjes, lijkt het resultaat meestal op een Vlaamse productie, een soft-porno, een dia-show of een uitgerokken videoclip. Toen Pierre Drouot, de producent van Henri Storck, mij vroeg deze laatste bij te staan bij de verfilming van het Permeke-project, aanvaardde ik dan ook meteen méér voor de filmische uitdaging dan wel uit belangstelling voor een schilder, wiens werk ik toen, zoals de meesten, slechts oppervlakkig kende en zonder laaiend enthousiasme benaderd had. Ik zou echter de tijd krijgen mijn eng oordeel over de schilderkunst van Permeke te wijzigen, aangezien het maken van de film drie jaar in beslag zou nemen.

Productie

Cinema heeft de naam een dure aangelegenheid te zijn. Deze vaststelling heeft natuurlijk niets te maken met het geld dat uitgegeven wordt, maar wel met hoe de verhouding uitgaven-inkomsten ligt. Een anderhalf uur durende film over Permeke, die in het buitenland toch niet even bekend is als een Rubens, een Magritte of zelfs een Ensor, valt dus niet zo eenvoudig te financieren. Bovendien blijft het een grote gok, wanneer men aan de eventuele opbrengst ervan gaat denken. Zo'n film is een prestigeproduct, en dus per definitie duur. Het is geen geheim: *Permeke* heeft 28 miljoen gekost. Deze som, die voor een 'normaal' filmproject onbenullig laag zou klinken, werd door producent Pierre Drouot voor zijn maatschappij *Iblis Films* en *de Films Henri Storck* vergaard, zowel dankzij de steun van het Ministerie van Cultuur, de persoonlijke en bijzonder snelle tussenkomst van de Franse minister Jack Lang, als door de financiële tegemoetkoming van de Provincie West-Vlaanderen, de co-productie-overeenkomsten met de televisiestations BRT, RTBF en TF1, en de belangstelling van het Nederlandse productiehuis *Praxino Pictures* in Amsterdam. De film groeide dus uit tot een internationale co-productie, wat voor een klein landje als België een noodzaak geworden is, wil men niet verstikken in een locale of dikwijls economisch uitzichtloze cinema.

Co-realisatie

Gewoonlijk ontstaat bij mij het project voor een nieuwe film uit een soort vaag, maar onverbiddelijk verlangen. Voor *Permeke* ligt het anders: deze prent ervaar ik eerder als een luxueuse bestelling.

De wens om een film te wijden aan Constant Permeke komt van Henri Storck. De thans 78-jarige documentarist vertelt hoe hij opgroeide in de ateliers van Ensor, Spilliaert en Permeke. Dertig jaar lang bleef hij bij de Permekes aan huis komen. Het is daarom begrijpelijk dat hij, in de herfst van zijn leven, nog de noodzaak gevoeld heeft een hommage te brengen aan zijn in 1952 overleden vriend.

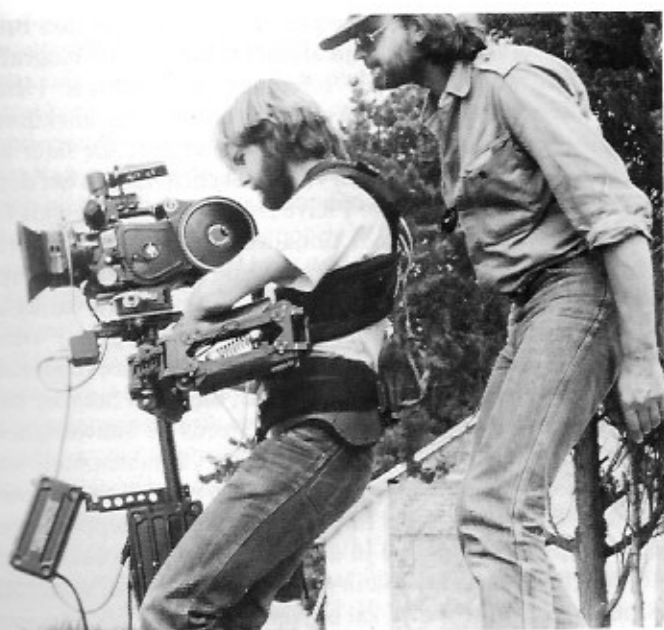
Met de hulp van Jabbeke-conservator Willy Van den Busche, die heel zijn persoonlijk archief vrijgaf, en de biografie van Roger Avermaete als referentiewerk, schreef Henri Storck een met persoonlijke herinneringen en anekdotes overvloedig gestoffeerde voorafgaande studie, die later als inhoudelijke basis zou dienen voor het schrijven van het definitieve scenario. Toen door Pierre Drouot in een volgende fase besloten werd de film te fictionaliseren, werd ik aangesproken om het script te schrijven en de fictie te regisseren. Storck had reeds, tijdens zijn lange loopbaan, een rijke ervaring in het co-regisseren opgedaan. Sommige belangrijke films maakte hij inderdaad in samenwerking met andere regisseurs zoals Ivens en Haesaerts. Voor mezelf, die nooit het roer met een tweede kapitein gedeeld had en steeds de aanwezigheid van twee primadonna's op éénzelfde set vermeden had, was de aanpassing groter. Maar mijn angsten zouden snel geluwd worden: Henri Storck liet mij tijdens heel het scheppingsproces vanop veilige afstand in de grootste vrijheid werken, en het vertrouwen dat hij ook in mij stelde was totaal, waarvoor ik hem steeds erkentelijk zal blijven. Zo tekende ik uiteindelijk, op zijn voorstel, ook de volledige regie van de film alleen.

Scenario

In tegenstelling tot de meeste landen waar wel een cinematografische traditie bestaat, is in België het script doorgaans de meest verwaarloosde schakel in het vervaardigen van een film. Meestal worden bij ons hiervoor literatoren aangesproken, wier literaire kwaliteiten binnen het kader van een scena-

*Anna (Ilse Uitterlinden) en de oude man (Paul Steenbergen) in een elegante terrascène.
(Foto: Virginia Haggard Leirens).*





De 'Steadicam': een 'zwevende' camera.
(Foto: Virginia Haggard Leirens)

rio meestal als literaire onhebbelijkheden overkomen. Scenario's schrijven is een vak apart, het vergt een filmtechnische kennis die in de V.S. bijvoorbeeld op universitair niveau gedoceerd wordt, maar natuurlijk in dienst moet staan van het hoogstnoodzakelijk persoonlijk talent. Buiten Hugo Claus, die — naast vele andere gaven — ook de kunst begrijpt om zich met dezelfde panache in alle genres thuis te voelen, ken ik weinig Vlaamse of Nederlandse schrijvers die een vakkundig script kunnen afleveren. Het was dus een moedige daad vanwege Pierre Drouot, die zelf een groot scenarist is, om mij ervan te overtuigen een poging tot dramatisering van het gegeven Permeke te ondernemen.

In totaal schreef ik op anderhalf jaar tijd negen versies om te komen tot de complexe structuur 'in lagen' van het uiteindelijk verfilmde scenario.

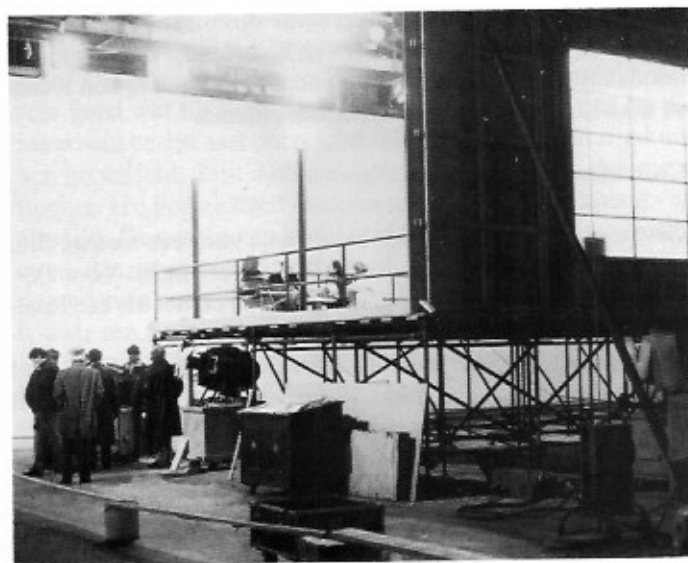
De moeilijkheden waren van uiteenlopende aard. Ten eerste moest naar een structuur gezocht worden die de opgelegde duur van negentig minuten dramatisch kon overkoepelen. Ik vond het personage en het leven van Permeke filmisch niet boeiend genoeg om voor een rechtlijnige, zuiver biografische reconstructie te kiezen. Vandaar de idee om twee fictieve personages in te voeren: Anna, de jonge, weetgierige en emotionele fotografe, en de ietwat verbitterde maar wijze oude man. Het gesprek dat ze tijdens een zwoele zomernacht voeren op het ingebeelde terras van het museum van Oostende, gaf mij de ruggegraat van het verhaal. Het maakte ook het gebruik van flash-backs, het soepel spel met de tijd en het doorbreken van de chronologische vertelling mogelijk. Bovendien maakte de gespreksvorm een meer associatieve logica binnen de

verhaalstructuur aanvaardbaar, zodat de schilderijen van Permeke steeds als motor van het verhaal konden optreden. Zo werd het onderwerp van de film ook nooit verraden. Alleen voegde ik de blik en de emoties van mijn personages toe aan mijn eigen interpretatie van het leven en het werk van Permeke. Via een mogelijke identificatie met een van de twee fictiepersonages zou de toeschouwer trouwens gemakkelijker in de wereld van Permeke kunnen binnendringen. Om de nodige 'suspens' in het verhaal te verwerken (alle verhoudingen in acht genomen) maakte ik van twee elementen gebruik: enerzijds, als orgelpunten, de oplossingen voor de vijf raadselachtige doeken, die Anna niet zonder enig speurwerk tijdens haar enquête geleidelijk vindt; anderzijds het geheim van de oude man, dat hij pas op het einde van het gesprek, bij dageraad prijsgeeft: een pay-off waarvan de 'plantings' in de ondertoon van zowat al zijn replieken steken. Het definitieve scenario werd in twee tijden geschreven. Nadat de flash-backs en de documenten gemonteerd waren, herschreven Pierre Drouot en ikzelf in functie van het bekomen resultaat de terrascènes, die pas later gedraaid werden. Daarom sluit de dialoog tussen Anna en de oude zo harmonisch aan bij de documenten en de flash-backs zelf.

Werkplan

Gewoonlijk wordt een speelfilm in België in één adem en in een zeven-tal weken gedraaid, d.w.z. drie tot vier minuten bruikbaar materiaal per dag. Ook dit stramien werd voor *Permeke* doorbroken. Voor de flash-backs werden zes weken op locatie voorzien, met verplaatsingen naar Engeland en

Hoekje van het terrasdecor in de studio's van Joinville.
(Foto: Virginia Haggard Leirens)

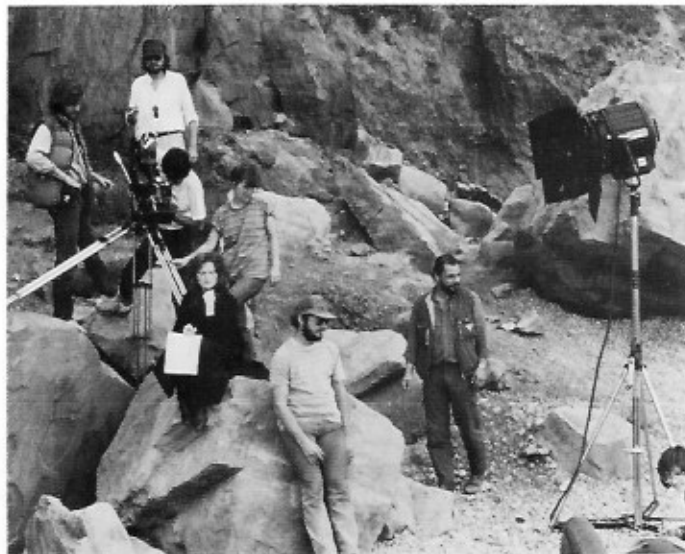


Frankrijk. Later werden de documenten beeld per beeld op een optische bank in Parijs gefilmd, de foto's en brieven rechtstreeks, de schilderijen via ektachromes. Dit nam meer dan een maand in beslag. Nog later werden de 57 camera-instellingen van de terrassequenties gedraaid op twee (lange) dagen, weliswaar nadat er vijf weken getimmerd werd aan het decor dat in de grote studio van Joinville op ons stond te wachten.

Acteurs

Het moeilijkste in een casting, is het vormen van tegelijk aanvaardbare en magische koppels. De jonge fotografe en de oude man op het dakterras moesten zowel apart als samen geloofwaardig zijn binnen het stramien van het verhaal. Tijdens een lange reeks screentests, waarop zowat alle Vlaamse actrices met talent defileerden, werd uiteindelijk Ilse Uitterlinden gekozen, omdat ze fysisch en motorisch het best beantwoordde aan de idee die de producent en ikzelf van het personage hadden: een jonge, dynamische, gepassioneerde en nieuwsgierige vrouw van deze tijd. Een vrouw waarvan het publiek aanvaardt dat ze enerzijds onbeschaamd in iemands verleden rondsnuffelt, terwijl ze, door haar spontaneïteit, haar openheid en haar jeugdige onervarenheid, de sympathie van de toeschouwer kan winnen. Een vrouw ook, die haar emoties, hoe genuanceerd ook, op een duidelijke manier kan overdragen. Voor de keuze van de oude man lag het anders. Hier ging het documentair aspect van de film een determinerende rol spelen. Op het festival van Cannes 1984, werden zowel Orson Welles als John Huston benaderd. Ook Burt Lancaster, de meest ontroerende acteur op leeftijd, werd in Rome aangesproken. Ik wilde nl. — mijn liefde voor stars getrouw — een heel bekend acteur voor de rol. Tot het plots tot mij doordrong dat in een film, waarvan het hoofdpersonage gekend en reëel is en nog vers in het geheugen van vele potentiële toeschouwers leeft, de rol van een man die Permeke persoonlijk zou gekend hebben onmogelijk door een ster kon gespeeld worden. In dit geval zou de realiteit het altijd op de fictie halen. Een dergelijk acteur zou steeds zichzelf blijven en nooit zijn personage worden. Het publiek zou zich onbewust de vraag gesteld hebben, waar, wanneer, waarom en hoe bijvoorbeeld Burt Lancaster (en niet de abstracte oude man) Permeke kon ontmoet hebben. We zaten met een vals probleem dat bovendien niets met het onderwerp te maken had. Daarbij moest *Permeke* een Vlaamse film blijven en kunnen sommige overbekende acteurs m.i. nu eenmaal niet in het Nederlands gedubd worden.

Zo viel uiteindelijk mijn keuze op Paul Steenbergen, een der meest uitmuntende Nederlandse acteurs, geknipt voor de rol van 'man uit de grote wereld', een beetje teatraal, een stijlvol, hautain charmeur. Hij had, vergeleken bij zijn toneelcarrière, weinig in films gespeeld, en stond in Nederland vooral bekend voor zijn werk bij de Haagse Comedie. Het brede Vlaamse bioscooppubliek zou hem dus niet onmiddellijk herkennen. Hij aanvaardde de rol, bewegend dat dit zijn



Wat eerst als een lichte reportage begonnen was kreeg vlug Hollywoodiaanse allures. De cameraploeg op locatie in England. (Foto: Virginia Haggard Leirens)

afcheid zou worden. Een eleganter afscheid is moeilijk te bedenken: zijn vertolking van ietwat levensmoede, verbitterde gentleman is gewoon voortreffelijk.

Draaiboek

Aangezien het flash-back gedeelte vooral uit sequentieshots bestond en wij alle locaties nauwkeurig op video gerepeteerd hadden, besloot ik voor dat gedeelte van de film — dat vrij eenvoudig is — geen draaiboek te maken en telkens op de set te improviseren in functie van de tijd, het licht, de sfeer of gewoon de weersomstandigheden. Gedeeltelijk ook om deze vrij luxueuse manier van werken mogelijk te maken, aanvaardde ik zonder aarzelen het voorstel van Pierre Drouot om met de steadicam te werken. Dit is een moeilijk te hantieren, 'zwevende' camera, die de meest gesofisticeerde en ingewikkelde bewegingen toelaat en dus met mate dient gebruikt te worden, wil men niet vervallen in oppervlakkig maniërisme. Slechts in functie van een weldoordachte stijl, is het gebruik van dit technisch wonder interessant.

Eens gedraaid, kon ik mij een idee vormen over het ritme, aangehouden in het flash-back gedeelte. Dit was nodig om het draaiboek van het documentaire luik te maken. De camerabewegingen over de foto's, tekeningen, brieven en schilderijen moesten immers overeenkomen met die van de fictie, wilde men bij de eindmontage een vlotte wisselwerking tussen de twee genres bekomen. Zoals voor een animatiefilm tekende ik dus alle kaders en bewegingen, met aangepaste minutages, uit op kalkpapier, hierbij rekening houdend met de we-

tenschap dat wanneer men schilderijen benadert via het medium film, dit op een specifiek cinematografische manier moet gebeuren. Het heeft inderdaad weinig zin om stilstaande doeken in hun geheel te tonen: daar bestaan boeken, reproducties en musea voor. De kracht van de filmische benadering bestaat er precies in dat een schilderij gedramatiseerd kan worden, omdat de camera kan en moet bewegen, details kan uitvergroten, haar eigen kader kan opleggen en als het ware in het kunstwerk moet binnendringen.

Tenslotte ontwierp ik voor de terrascènes een uiterst gestileerd storyboard (elk shot wordt uitgetekend in één of meerdere tekeningen, als een stripverhaal), werkwijze die slechts haar nut heeft wanneer men in speciaal ontworpen studiodecors filmt, wat de grootste nauwkeurigheid en de meest accurate voorbereiding toelaat.

Kader-licht-lenzen

Al is het etiket 'expressionist' voor een universeel schilder als Permeke wel erg beperkt, toch wou ik de film een expressionistische inslag geven. Met als inspiratiebron de Duitse cinema uit de periode 1916-1930, koos ik in samenwerking met belichter en cameraman Mark Koninckx voor zeer 'voelbaar' licht: schuine, onrealistische lichtbalken die systematisch de hele film doorkruisen.

Door het gebruik van korte lenzen en van hoge en lage camera-instellingen (kikvors- en vogelperspectieven, soms met schuine horizonten) bekwamen we de gewenste vervreemding

eigen aan wat een expressionistische filmstijl zou kunnen genoemd worden. Een rechtstreekse hommage aan de Duitse cinema is de sequentie gedraaid in de originele decors van 'Das Kabinett des Doktor Caligari'.

Voor de terrassequenties zorgde mijn trouwe gezelschap, de Braziliaanse meester Gilbêrto Azevedo voor paars, geel en groen, fel en contrastrijk scherend licht, dat het geheel in een geweldige, onpermekiaanse en irreële sfeer dompelde. Ik wou namelijk dat de esthetiek van het terras de tegenpool zou vormen met die van Permeke zelf, precies om de eigenheid van zijn oeuvre sterker te laten uitkomen.

Kleur

Er is een kleur, voor wie aandachtig het werk van Permeke bekijkt, die hij, op enkele vroege doeken na, haast nooit gebruikt heeft, nl. blauw. Ik besloot dus ook deze kleur uit de film te verwijderen. Dit werd tot in de kleinste details en met de grootste zorg volgehouden. Blauwe auto's die in beeld stonden werden weggeslept, hemels werden gefilterd, huizen herschilderd en figuranten die onze richtlijnen niet gevolgd hadden, beleefd terug naar huis gestuurd. Maar ik kwam snel tot de vaststelling, dat een film waaruit het blauw verbannen was, niet als dusdanig zou overkomen als ik er niet minstens één blauw shot inlaste. Maar dit moest dan een heel duidelijk en markant shot worden, een beeld dat iedereen zou bijblijven. Zo ontstonden de twee blauwe driehoeken in de film: de close-up van het glas met de blauwe drank op het terras, gevolgd door het driehoekig perspectief op de pier van Oostende, die zoals iedereen weet wit is, maar die we speciaal voor dit shot van vier seconden door de stadsdiensten in diep indigo hadden laten overschilderen.

Studio

De beslissing om de terrascènes in studio te draaien was niet alleen een (dure) stijlkeuze, maar ook een noodzaak die ons opgelegd werd door verschillende doorslaggevendende factoren. Eerst en vooral bezit het PMMK (Provinciaal Museum voor Moderne Kunst) in Oostende helaas geen dakterrassen. Wat eerst een scenaristische fantasie was, bleek dus niet op locatie gefilmd te kunnen worden. Een ander, bestaand terras aan de Noordzeekust kiezen was ook onmogelijk, omdat de wind (o.a. voor de rechtstreekse klank), hoe zwak ook, altijd storend zou gewerkt hebben. Bovendien kan een zonsondergang niet besteld worden en duurde hij nooit lang genoeg om als achtergrond bij de verfilming van onze dialogen te dienen. Gezien ik precies door de veranderingen in de structuur, de kleuren, het licht en de wolkenformaties van de hemel, de tijdspanne waarin het gesprek plaatsgrijpt wou aanduiden (zonsondergang-nacht-zonsopgang), moest ik die hemels kunnen beheersen. Het zouden dus valse hemels worden, en waarom geen groene hemels waarin ik zelfs de zon en de maan kon plaatsen waar ik het wenste? En dit kan alleen in studio, de magische plaats bij uitstek.

Patrick Conrad en Ilse Uitterlinden tijdens een repetitie in het origineel decor van Caligari.
(Foto: Virginia Haggard Leirens)





Henri Storck, op de set gevierd voor zijn 77e verjaardag.

V.l.n.r.: Marc Koninckx, Ilse Uitterlinden, Henri Storck, Patrick Conrad, Pierre Drouot.

(Foto: Virginia Haggard Leirens)

De bekende Franse decorateur Alain Negre werd aangezocht om de decors te ontwerpen. Zich inspirerend op foto's en een videokopij van de eerste ruwmontage, ontwierp hij een dakterras dat tot in de kleinste details (deuren, trappen, tegels) aansloot bij de architectuur van het PMMK. De hemels werden op schaal ontworpen en geschilderd door een specialist die zich baseerde op bestaande permekiaanse hemels. Van deze schaalmodellen werden ektachromes vervaardigd, die door middel van acht krachtige HMI-projectoren op de 'infini' van de studie geprojecteerd werden. Het hele opzet was vrij gigantisch: de afmetingen van één volledige hemel rond het terras bedroegen ongeveer 20 m in de hoogte en 250 m in de breedte. Ik had voor de eerste keer in mijn leven de — weliswaar oppervlakkige — indruk echt met cinema bezig te zijn.

Beeldmontage

Terwijl Henri Storck in Parijs vertoefde, waar de documenten volgens het vooraf uitgetekend draaiboek op een computergeleide optische bank verfilmd werden, werkten de uitstekende Nederlandse monteur Ton de Graaff, zijn assistente Ann van Aken en ikzelf in Brussel gedurende twee maanden aan de definitieve beeldmontage van de film. Storck zond ons, telkens wanneer er verse documenten uit het Parijse labo kwamen, de ontbrekende shots op. Het scenario, dat vrij gedetailleerd was, werd nauwgezet gevolgd, op enkele structurele wijzigingen na, vooral in de expositie en in het slot. Hier werd drastisch op aanraden van producent en co-scenarist

Pierre Drouot ingekort, wat de film alleen maar ten goede kwam. De terrascènes, die zoals reeds vermeld pas later gedraaid werden, zouden voorlopig door zwart vervangen worden. Deze werkwijze gaf ons een nuttige aanwijzing wat de lengte van de studiosequenties betrof, wilde men het ritme van de film achteraf niet verbreken. Het inlassen van dito scènes nam op die manier slechts een paar dagen in beslag.

Klankmontage

De klankmontage van een film als *Permeke* is natuurlijk iets heel bijzonders. Gezien de grote hoeveelheid documenten, schilderijen en klankloze flash-backs die erin voorkomen, stond Ton de Graaff na het beëindigen van de beeldmontage opgescheept met een zo goed als stomme film. Dit biedt gevaarlijke voordelen: hij kon alle richtingen uit wat het geluid betrof. De klankband was geen realistische, synchrone weergave van de werkelijkheid. Ton kon dus met nieuwe klanken werken en spelen als een componist. Na overleg besloten wij te kiezen voor een associatieve en emotionele montage van abstracte klanken die meestal niets gemeen hadden met wat getoond werd, en meer een evocatieve dan een illustratieve werking hadden. De klank werd een steeds asynchrone connotatie van de beelden en voegde er een nieuwe dimensie, een supplementaire betekenis aan toe. Zo componeerde Ton de Graaff op zijn zeer persoonlijke manier een magistrale en zeer ingewikkelde soundtrack met als basisgeluiden het gedreun van brekende golven, het ruisen van de wind, en het ritmische stoten van stoommachines. Een voorbeeld.

Muziek

Permeke is een 'moderne' film in zijn schriftuur en zijn concept. Daarom wou ik alle oubollige folkloristische onzin en klassieke invloeden in de muziek vermijden en zocht ik naar een componist wiens werk in parallel lag met mijn streven bij het maken van deze film. Pierre Drouot was gemakkelijk te overtuigen om de Noorse saxofonist Jan Garbarek te laten overvliegen. Zijn etherische, tegelijk gevoelige en intellectuele sound leek mij een pril contrapunt voor het krachtige oeuvre van Permeke. We werkten drie dagen samen aan de montagetafel en werden het eens over de passages die door muziek ondersteund of bijgekleurd konden worden. De muziek, dit stond vast, zou eerder de fictie begeleiden en, op één uitzon-

dering na, nooit de schilderijen. Garbarek vertrok terug naar het Noorden, maar achteraf bleken zijn financiële eisen plots zo ongehoord hoog te liggen, dat een verdere samenwerking onmogelijk werd. Ik vertrok dus in allerijl naar ECM-records in München, waar ik Manfred Eicher, de legendarische platenproducer ontmoette. Hij had reeds samen met Stanley Kubrick aan de soundtrack van *Barry Lyndon* gewerkt en hield erg veel van Permeke. Samen kozen wij uit bestaande tapes de gepaste muziek voor onze film, zonder de stijl van Garbarek volledig de rug toe te keren. Mijn keuze viel op prachtige, melancholische scores van John Surman (sax) en David Darling (cello).

Toen Henri Storck, tijdens de mixage bij Eclair in Parijs, de film eindelijk en voor het eerst met klank en muziek zag, schrok hij wel even. Tenslotte werd hij voor de eerste en ik na de tweede wereldoorlog geboren. Maar nu denk ik dat hij zich, na tientallen visies, de afgewerkte klankband niet meer anders kan inbeelden.

Constant Permeke: Dame met rode handschoenen.
(Gent, Verzameling Dr. A. Taevernier)
(Foto Brusselle, Brugge).



Nabeschouwing

De film, die net niet klaar was voor de afdeling 'Un certain regard' in Cannes, werd achteraf officieel geselecteerd voor de Festivals van Montreal (wereldpremière), Utrecht, Rijsel, Troia (Portugal), Gent, Nyon (Zwitserland), Sao Paulo, Rio en last but not least Berlijn. De buitenlandse pers, die niet alleen een geniaal maar onbekend schilder ontdekte, prees ook unaniem de vernieuwende vorm van de film. Alleen in België en dan vooral in Vlaanderen, werd hij door sommige critici, vanuit een soort aanslepende en verziekte traditie en niet altijd op basis van cinematografische criteria, de grond ingeboord. Anderen bleken nog steeds niet te weten wie hem nou eigenlijk gemaakt heeft.

Tot vandaag, zondag 8 december 1985, werd *Permeke* nochtans bekroond met de volgende prijzen: Speciale Prijs van de jury in Nyon, Prijs van het publiek in Nyon, Feminaprijs voor de Belgische film 85 — Prijs van de stad Brussel, en de Cavensprijz 1985, d.i. de prijs voor de beste Belgische film van het jaar, gegeven door de unie van de Belgische Filmcritici.

De film is nu links en rechts in roulatie en ontsnapt mij volledig. Zoals een kind dat het nest verlaten heeft om zijn eigen leven te leiden.

Zo is het gegaan. En buiten is het nu winter: de bomen zijn van hout. Binnen drie maanden, als de wereld het wil, begin ik mijn volgende te draaien.

Patrick Conrad