

DE NEDERLANDSE DOCUMENTAIREFILM 1965-1990

Bert Hogenkamp

De Nederlandse documentairefilm 1965-1990

*De ontwikkeling van een filmgenre
in het televisietijdperk*

Boom

BEELD EN GELUID



© 2015 Bert Hogenkamp

Dit boek kwam tot stand met een financiële bijdrage van het VSBfonds.

VSBfonds,
iedereen doet mee

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

De uitgever heeft getracht alle rechthebbenden van de illustraties te achterhalen. Mocht u desondanks menen dat uw rechten niet zijn gehonoreerd, dan kunt u contact opnemen met Uitgeverij Boom.

Afbeelding omslag, boven: uit *Film en TV-maker*, setfoto van EEN TIP VAN DE SLUIER (1980), met hoofdperson Hiske, cameraman Frans Bromet en geluidsman Hugo de Vries. Foto: Ferry André de la Porte

Afbeelding omslag, onder: Johan van der Keuken tijdens opnamen van DE NIEUWE IJSTIJD (1974). Foto Chris Brouwer

Ontwerp omslag: Marry van Baar

Binnenwerk: CeevanWee

ISBN 978 90 8953 617 4

NUR 680

www.uitgeverijboom.nl

Inhoud

Inleiding 7

1. De televisie introduceert een nieuwe documentairestijl 13

2. De teloorgang van de Hollandse Documentaire School 59

3. De politieke documentaire 99

4. Onderzoekers naar werkelijkheid: Louis van Gasteren, Johan van der Keuken en Ed van der Elsen 151

5. Van speelfilm naar documentaire (of omgekeerd) 205

6. Subsidiegevers en onderwerpen 263

7. De televisiedocumentaire in de verdrukking? 315

Dankwoord 359

Noten 361

Register 393

Inleiding

Hoewel Nederlandse documentaires op binnen- en buitenlandse competities regelmatig in de prijzen vallen, staan de jaren 1965-1990 – de in dit boek behandelde periode – niet echt in het collectieve geheugen gegrift als een glorieus tijdperk van het documentairegenre in ons land. Zo concludeerde filmjournaliste Dana Linssen in 1997 dat de Nederlandse documentaire in 1988 ‘op sterven na dood’ was, en dat ‘terwijl Nederland in het midden van deze eeuw een bloeiende documentairetraditie kende, met cineasten als Bert Haanstra, Herman van der Horst en Joris Ivens, die ook buiten de landsgrenzen hoog stonden aangeschreven’.¹ De internationale reputatie van de Nederlandse documentaire was in de jaren zeventig en tachtig inderdaad gering. Dit bleek bijvoorbeeld in 1982 bij de publicatie van het doorwrochte overzichtswerk *Der Dokumentarfilm seit 1960* van de hand van de West-Duitse filmjournalist Wilhelm Roth.² Afgezien van Joris Ivens, die al jaren in Parijs woonde en zijn films vooral met Franse middelen produceerde, was Johan van der Keuken de enige Nederlandse documentarist wiens werk Roth de moeite waard vond om te bespreken. Van der Keuken ontbrak juist weer in Erik Barnouws *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. De Amerikaan met Nederlandse roots maakte voor wat betreft de productie van Nederlandse documentaires tussen 1965 en 1990 alleen ruimte voor een uitgebreide bespreking van Roelof Kiers’ documentaire over de bemanning van de Enola Gay, het vliegtuig dat de atoombom boven Hiroshima afwierp, *MIJN GOD, WAT HEBBEN WE GEDAAN?* (1981). Barnouw maakte daarbij overigens geen melding van Kiers’ prominente rol bij de introductie van een nieuwe documentairestijl in de jaren zestig.³

De Documentaire Film 1945-1965 (2003), de voorganger van deze studie, eindigt met de constatering dat er halverwege de jaren zestig een paradigmawisseling plaatsvond op het gebied van de documentaire in Nederland. Een nieuwe generatie documentairemakers omarmde een nieuwe stijl, gaf uiting aan een nieuwe vi-

sie op de samenleving en maakte gretig gebruik van nieuwe technologische mogelijkheden. Hierbij was een hoofdrol weggelegd voor de televisie. Dit boek begint dan ook met een hoofdstuk dat grotendeels is gebaseerd op het boek *Direct Cinema maar soepel en met mate*, in 2006 uitgegeven ter gelegenheid van het gelijknamige retrospectief op het Nederlands Film Festival van dat jaar, over de nieuwe documentairestijl die de televisie in het midden van de jaren zestig introduceerde. Hoewel de KRO en de VARA ook verantwoordelijk waren voor interessante documentaires, kwamen de belangrijkste bijdragen van de VPRO. In 1974 vond het filmtijdschrift *Skoop* dat men van een 'VPRO Documentaire School' kon spreken, die de Hollandse Documentaire School van Bert Haanstra en Herman van der Horst had afgelost. Volgens filmhistoricus Hans Schoots is de Hollandse Documentaire School een mythe, maar in dit boek blijkt dat het wel degelijk een bruikbaar begrip is.

Hoe het de vertegenwoordigers van deze school in de periode na 1965 is vergaan, staat centraal in het tweede hoofdstuk. Succesvolle vertoning in de bioscoop, die deze makers als de ideale vertoningsplek voor hun films beschouwde, was echter alleen voor de films van Haanstra weggelegd, en wel in de tweede helft van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig. Uiteindelijk bleek ook voor hem, net als voor andere vertegenwoordigers van de Hollandse Documentaire School, dat de televisie een te belangrijk medium was om te negeren.

In het spoor van de studentenrevoltes aan het einde van de jaren zestig voelden jonge (would-be) filmmakers zich geroepen om documentaires te maken met als doel – in navolging van Karl Marx – 'de wereld te veranderen'. In hoofdstuk 3 worden de strategieën besproken die ze hiervoor bedachten, zoals het opereren in groepsverband (collectief), het zich richten op specifieke doelgroepen zoals vakbondsleden en werkende jongeren of vrouwen, de bewuste keuze voor 'niet-commerciële' formaten als 16mm, Super-8 of video en het vertonen van de door hen geproduceerde films buiten de bioscoop of de televisie om.

In het vierde hoofdstuk komen drie belangrijke documentairemakers aan bod. Louis van Gasteren, Johan van der Keuken en Ed van der Elsen maakten heel persoonlijke documentaires, waarin ze belangrijke maatschappelijke vraagstukken aan de orde stelden. Hoofdstuk 5 gaat over de documentaires van negen filmmakers die ook actief waren als regisseur van speelfilms. Hoewel hun fictiefilms meer aandacht kregen in de pers, waren beide genres, juist door hun interactie, vaak even belangrijk voor de makers in kwestie. Ze beschouwden de documentaires zeker niet als 'tussendoortjes', zoals vaak is gedacht.

In hoofdstuk 6 wordt gekeken naar thema's die veelvuldig aan bod kwamen: kunst en kunstenaars, de natuur, het koloniale verleden, de derde wereld en de Tweede Wereldoorlog. Gezien de veelal verrassende manier waarop deze thema's behandeld werden, moeten we vaststellen dat de vaak gehoorde klacht over de voorspelbaarheid van de (met name door de overheid) gesubsidieerde docu-

mentaires zeker niet voor alle producties gold. In het zevende en laatste hoofdstuk wordt nogmaals stilgestaan bij de rol van de televisie, maar dan in de jaren tachtig. Het heersende beeld dat het gebrek aan kijkers en aan waardering en de beperking van de financiële middelen in dit decennium tot een crisis van de televisiedocumentaire hadden geleid, dient genuanceerd te worden. Eind jaren tachtig kreeg de Nederlandse documentaire de wind in de zeilen door de komst van het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties, het International Documentary Filmfestival Amsterdam en, in mindere mate, de Europese steunmaatregelen vanuit Brussel.

In de jaren dertig definieerde de Schotse ‘vader van de documentaire’ John Grierson deze filmsoort als ‘the creative treatment of actuality’.⁴ Inderdaad zijn de belangrijkste ingrediënten van een non-fictiefilm de representatie van de werkelijkheid en de creatieve inbreng van de maker. Desondanks – of juist daarom – is de vraag of een film wel of niet als een documentaire beschouwd mag worden in de loop van de jaren steeds weer onderwerp van (soms heftige) discussie geweest. Voor zover deze discussie Nederlandse documentaires betrof, doet dit boek er verslag van. Het is echter niet aan de historicus om de films de maat te nemen en vast te stellen of ze aan een bepaalde definitie voldoen (en als dat niet het geval is er geen aandacht aan te besteden). Dus komen in deze studie onder de noemer documentaire de meest uiteenlopende vormen aan bod, van *hardcore* Direct Cinema tot docudrama, van documentaires met *Voice of God*-achtig commentaar tot gefilmde *questes* en van *ciné-poèmes* tot *fake*-documentaires.

In zijn *Introduction to Documentary* (2001) is de Amerikaanse wetenschapper Bill Nichols met de suggestie gekomen om de definitiekwestie vanuit een soort omtrekkende beweging te benaderen. Nichols identificeerde vier kaders: de instituties, de makers, het corpus aan documentaires uit het verleden en het publiek. Het feit dat een omroep of een subsidiërende instelling een film als documentaire betitelt, is een belangrijke indicatie, aldus Nichols. Op eenzelfde manier houden de documentairemakers zelf er bepaalde opvattingen en verwachtingen over hun eigen werk en dat van hun collega’s op na. Nichols wees erop dat het corpus aan films dat tezamen de documentairetraditie omvat, eveneens een belangrijke rol speelt om zich mee te identificeren of juist tegen af te zetten. Volgens hem waren er zes verschillende *modes* met bepaalde formele kenmerken en conventies. Tot slot merkte hij op dat de toeschouwer een documentaire met een bepaalde verwachting bekijkt: die van de ‘epistephilia’, de wens om iets uit en over de ‘echte’ wereld te leren kennen.⁵

De vier kaders die Nichols onderscheidt spelen ook in dit boek een grote rol. De makers en hun aspiraties staan centraal. Omdat in de periode 1965-1990 zo veel meer makers actief zijn geweest in vergelijking met de jaren daarvoor, is er weliswaar een zeer ruime keuze gemaakt maar zijn er toch ook documentairemakers slechts summier of in het geheel niet behandeld. De keuze werd onder

meer bepaald door het al dan niet exemplarische karakter van hun werk en de waarde die tijdgenoten eraan hechtten. Een belangrijke bron hiervoor vormen de besprekingen in de pers. In vergelijking met de jaren daarvoor toonden de filmcritici van dag- en weekbladen zich in de periode 1965-1990 veel minder geïnteresseerd in documentaires. De voornaamste filmtijdschriften *Skoop* en *Skrien* hielden er een ambivalente houding tegenover de Nederlandse documentaireproductie op na, die ze nummers lang konden negeren om er vervolgens weer aandacht aan te schenken. Daartegenover stond de consequente belangstelling voor de op televisie uitgezonden documentaires, waarvan de televisierecensenten in hun rubrieken blijk gaven. De bronnen over de receptie van de documentaires zijn beperkter. Van de films die in de bioscopen of filmhuizen hebben gerouleerd, zijn over het algemeen de bezoekcijfers bekend, terwijl de Dienst Kijken en Luisteronderzoek (KLO) de kijkdichtheid en waardering van de op de televisie vertoonde programma's bijhield. Slechts in enkele gevallen is destijds uitgebreider receptieonderzoek gedaan, zoals door het Amsterdams Stadsjournaal bij zijn vroege films of bij het bijzondere tweeluik *RAYON 69* (1982) van Vincent Monnikendam.

Het onderzoek voor dit boek werd vergemakkelijkt door recente technologische ontwikkelingen. Terwijl ik voor *De Nederlandse documentaire film 1920-1940* (1988) nog naar Overveen (Filmmuseum), 's-Gravenhage (Rijksvoorlichtingsdienst), Hilversum (Nederlands Omroepproductiebedrijf) of Utrecht (Stichting Film en Wetenschap) moest afreizen om er de films op de legendarische 'Steenbeck' te bekijken en voor *De Documentaire Film 1945-1965* (2003) eindeloze stapels VHS-videobanden moest doorspoelen, kon ik voor dit boek met vrucht gebruikmaken van de resultaten van het digitaliseringsproject *Beelden voor de Toekomst*.⁶ Met een paar muisklikken was het mogelijk op mijn werkkamer bij Beeld en Geluid de meeste van de in dit boek behandelde films tevoorschijn te 'toveren'. Dit maakte het enorme corpus aan documentaires dat tussen 1965 en 1990 werd geproduceerd, beheersbaar. Niet alleen het aantal documentairemakers was veel groter dan in de jaren daarvoor, dit gold in overtreffende trap voor het aantal films dat is geproduceerd. Een aanzienlijk voordeel bij het schrijven van de tekst van dit boek was bovendien het werk dat ik al verricht had voor verschillende DVD-edities van Nederlandse documentaires, zoals de reeks *TIJDSBEELD NEDERLAND* (2007-2008), de *DUTCH DOCUMENTARY COLLECTION* (2010-2015) en *60 JAAR TV DOCUMENTAIRES* (2011).

Een andere belangrijke bron voor dit onderzoek zijn de gedigitaliseerde dagbladen geweest. Dankzij de digitaliseringsprojecten van de Koninklijke Bibliotheek en van verschillende regionale archieven zijn er voldoende kranten online beschikbaar om met vrucht te kunnen zoeken. Indien nodig werd de knipselcollectie van *EYE* Filmmuseum geraadpleegd voor aanvullende informatie. Ook van de digitale bestanden van het ReclameArsenaal (reclametijdschriften) en de

Stichting Filmonderzoek (jaarverslagen en periodieken van de Nederlandse Bioscoopbond) is met dank gebruikgemaakt. Helaas hebben de pogingen tot digitalisering van de omroepgidsen, die ondanks hun hoge oplages tot de slechtst bewaarde periodieken behoren en alleen bij de omroep in kwestie of bij Beeld en Geluid zijn terug te vinden, nog niet tot resultaten geleid. Voor de behandelde periode is de *VPRO-Gids* (tot 1974 *Vrije Geluiden*) nummer voor nummer doorgenomen. De keuze om juist deze programmagids te raadplegen werd vooral ingegeven door het belang dat de VPRO aan het documentairegenre hechtte en het feit dat niet alleen de eigen producties maar ook die van andere omroepen serieuze aandacht kregen.

Ook de ‘papieren’ archieven van verschillende filmmakers en organisaties – bewaard bij EYE Filmmuseum, Beeld en Geluid, het Nationaal Archief en het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis – heb ik geraadpleegd. Bovendien stelden enkele makers speciaal voor dit onderzoek materiaal beschikbaar, dat zij thuis bewaard hadden. Met een groot aantal van hen heb ik gesprekken gevoerd, die waardevolle informatie opleverden.

In tegenstelling tot de twee voorafgaande werken *De Nederlandse documentaire film 1920-1940* en *De Documentaire Film 1945-1965* bevat dit boek geen filmografie. De reden hiervoor is de overstelpende hoeveelheid makers en filmtitels die domweg een te groot deel van de beschikbare bladzijden van dit boek in beslag zou nemen. Bovendien is het belangrijkste overzicht, de catalogus van Beeld en Geluid, online te raadplegen op <http://zoeken.beeldengeluid.nl/internet/index.aspx>.

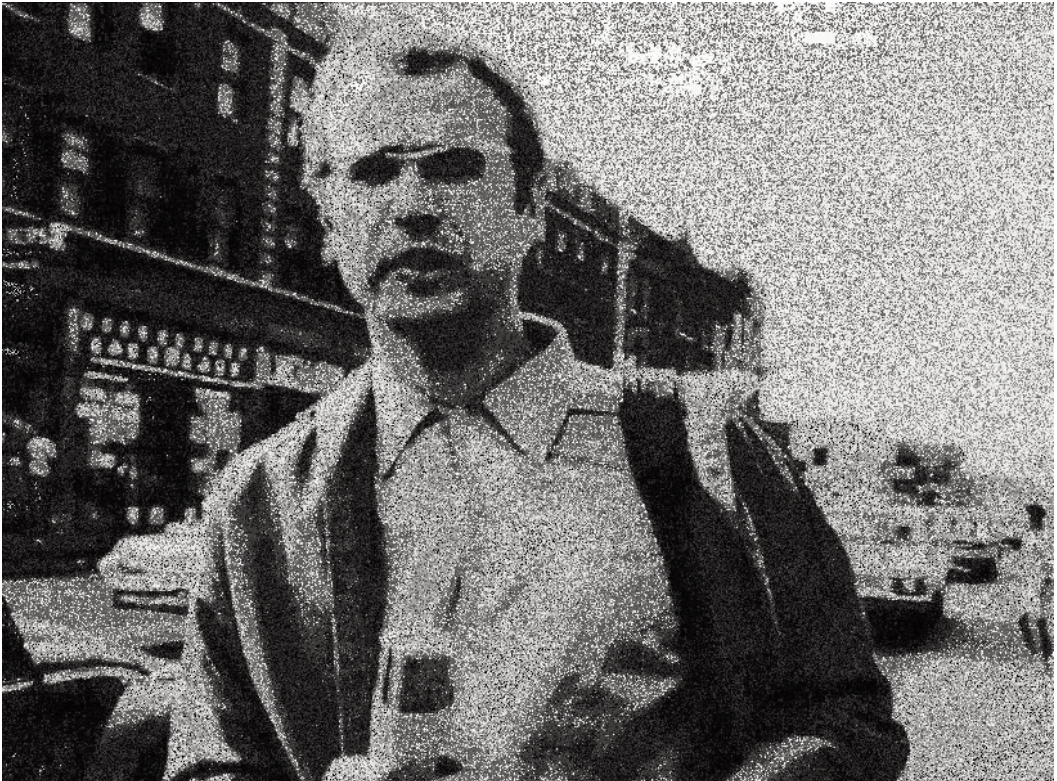
Tot slot nog een opmerking van persoonlijke aard. Voor een historicus schuilt er een zeker gevaar in om een oordeel te geven over een periode die hij bewust en actief (onder meer als redacteur van *Skrien*, oprichter van Het Vrije Circuit en bestuurslid van 16mm-distributeur Fugitive Cinema) heeft meegemaakt. Natuurlijk is zuiver objectieve geschiedschrijving een fictie, maar een te nauwe betrokkenheid bij het onderwerp kan wel degelijk nadelig zijn. Zo is het riskant om louter op eigen herinneringen af te gaan bij het geven van een oordeel over bepaalde films of de rol van bepaalde personen. Wat destijds enorme indruk maakte of grote bewondering opriep, kan inmiddels door de tijd achterhaald zijn, terwijl van films of personen die destijds als *quantité négligeable* werden gezien achteraf gezegd kan worden dat ze een sleutelrol vervulden. Ik heb bij het schrijven van de tekst geprobeerd afstand te nemen van de sympathieën en antipathieën die ik destijds koesterde. Toch hoop ik dat wel degelijk iets van het enthousiasme doorklinkt waarmee ik bepaalde ontwikkelingen zelf heb ervaren. Het is uiteindelijk aan de lezer om vast te stellen of het me gelukt is de juiste balans te vinden.

1

De televisie introduceert een nieuwe documentairestijl

In zijn dagelijkse rubriek 'Televisie' stond de gezaghebbende criticus Nico Scheepmaker op 16 juni 1965 stil bij de manier van filmen van AVRO-regisseur Roelof Kiers, die hij later zou kwalificeren als 'een van onze origineelste televisiemakers'.¹ Aanleiding was dit keer de uitzending van een door Kiers samengesteld portret van VVD-politicus Molly Geertsema in de serie PROFILES. Scheepmaker benadrukte de 'spontane camera-voering' van Kiers en diens hang naar het 'ongeënceneerde filmen', met als doel 'een volstrekt gelijkend, ongeac-

Roelof Kiers maakte reportages en documentaires in de jaren zestig,
zoals in de vs in 1967 voor de AVRO. *Still Televizier*



teerd portret te krijgen'.² De scribent wees ook op zijn inspiratiebron, het werk van Amerikaanse documentairemakers als Richard Leacock. Hun manier van filmen werd als Direct Cinema aangeduid, maar ook het begrip *cinéma vérité* werd vaak gebruikt, onder meer door Scheepmaker. Kiers was inderdaad een groot bewonderaar van Leacock, met wie hij begin 1964 persoonlijk kennis had gemaakt toen deze een kort bezoek aan Nederland bracht. Ook had hij diens documentaire *PRIMARY* (1960) over de voorverkiezingsstrijd tussen de Democratische presidentskandidaten John F. Kennedy en Hubert Humphrey voor uitzending door de AVRO aangekocht. Het wachten was alleen nog op de aanschaf door de Nederlandse televisie van het soort lichtgewichtapparatuur dat zo'n 'spontane camera-voering' mogelijk kon maken.

Rond 1960 waren er 'geblimpte' (van een geluiddempend omhulsel voorzien), lichtgewicht 16mm-camera's op de markt gekomen, waarmee probleemloos vanaf de schouder gefilmd kon worden, zoals de door de Fransman André Coustant ontwikkelde Éclair NPR. Ook was het mogelijk om kwalitatief hoogstaand filmgeluid op te nemen met de compacte en weinig wegende Nagra-bandrecorder. Dankzij kwartssturing op beide apparaten was zelfs de kabel die voor de synchroniteit tussen camera en bandrecorder moest zorgen geen vereiste meer. Verder was het negatiefmateriaal veel lichtgevoeliger geworden, zodat in veel gevallen natuurlijk licht volstond. De grove korrel van dit materiaal werd zelfs tot een stijlkenmerk. Deze technologische ontwikkelingen betekenden dat de opnameploegen veel kleiner en mobieler konden worden en hun aanwezigheid dus veel minder storend was. Twee personen volstonden: camera en geluid.³

Begin 1965 werd dergelijke lichtgewichtapparatuur ook door de Nederlandse televisie aangeschaft. Er was in eerste instantie een technicus van over de grens – de Belg Luc Reusens – nodig om de Éclair te bedienen.⁴ Kiers nam zelf de geluidsregistratie voor zijn rekening. De eerste film die hij met deze apparatuur maakte, was een portret van een andere politicus, de PvdA'er Anne Vondeling. Ook bij *AFSCHEID VAN DE OPPOSITIELEIDER* (15 juni 1965) stond Scheepmaker uitgebreid stil: 'Hij [Kiers] heeft sinds kort de beschikking over een nieuwe camera, gemakkelijk hanteerbaar en zonder hinderlijk geratel, zodat de slachtoffers die hij filmt er nauwelijks hinder van ondervinden, en er daardoor niet meer aan denken en zich zo ontspannen mogelijk kunnen gedragen, ook onder het oog van die camera.' Volgens Scheepmaker was 'de onrustige beweeglijke camera die zoveel beter de indruk van authenticiteit overbrengt', in het geval van de film over Vondeling 'niet altijd even doelmatig gebruikt'. Maar 'omdat bij zo'n wijze van werken het juiste moment, het juiste richtingsgevoel en de juiste keuze op het enig juiste moment bijzonder belangrijk zijn', was hij ervan overtuigd dat 'Kiers, als hij eenmaal gewend is aan zijn nieuwe camera, werkstukken kan afleveren die binnen hun improviserend karakter volkomen gaaf zullen zijn.'⁵

stuk zou afleveren: CORNELIS VEROLME, SCHEEPSBOUWER (17 september 1967). Dit filmportret is de geschiedenis ingegaan als de definitieve doorbraak van de nieuwe documentairestijl op de Nederlandse televisie.⁶ Niet alleen werd deze nieuwe stijl weldra de dominante manier van documentaires maken maar ook werd televisie het bepalende medium voor dit genre in plaats van de bioscoop.

16mm-formaat

Enkele jaren daarvoor, toen Bert Haanstra, met Herman van der Horst de bekendste vertegenwoordiger van wat vaak de Hollandse Documentaire School wordt genoemd, in het voorjaar van 1960 een Oscar had gekregen voor zijn korte



Herman van der Horst en Bert Haanstra,
de iconen van de Nederlandse documentaire in
de jaren vijftig. *Beeld en Geluid*

film GLAS, was het nog ondenkbaar geweest dat de televisie een rol van betekenis voor het documentairegenre zou kunnen spelen. Haanstra's film was op typerende wijze tot stand gekomen: met financiële steun van een opdrachtgever uit het bedrijfsleven en van de rijksoverheid. Opdrachtgevers uit het bedrijfsleven, de 'zuilen' en de overheden hadden al vanaf het einde van de jaren tien de productie van films, met name documentaires, financieel mogelijk gemaakt.⁷ Daar kwam na de Tweede Wereldoorlog de rijksoverheid bij met het potje voor de Korte, Kunstzinnige Film, waarmee 'vrije films' gerealiseerd konden worden. De



De overhandiging van de duizendste kopie van GLAS aan Bert Haanstra in 1963. Beeld en Geluid

televisie werd weliswaar door veel filmmakers gezien als een nuttig extra distributiekanaal voor hun films, maar niet meer dan dat.

In het buitenland waren er documentaristen die het nieuwe medium op een veel positievere wijze benaderden. Het bekendste voorbeeld is Paul Rotha, maker van gewaardeerde documentaires als *WORLD OF PLENTY* (1943) en *LAND OF PROMISE* (1945) en auteur van gezaghebbende handboeken als *The Film till Now* en *Documentary Film*. Rotha, die samen met John Grierson het boegbeeld van de Britse documentairebeweging vormde, trad in 1953 in dienst bij de documentaireafdeling van de BBC. Hoewel zijn dienstverband bij de Britse omroep geen succes werd en er al na twee jaar een einde aan kwam, bleek de televisie wel degelijk mogelijkheden te bieden voor de makers van documentaires.⁸ In Groot-Brittannië bijvoorbeeld maakte Denis Mitchell aan het einde van de jaren vijftig naam met poëtische televisiedocumentaires die qua stijl aansloten bij het werk van de Britse documentairebeweging en de Free Cinema. Na de veelgeprezen film *IN PRISON* (1957), over de gevangenis Strangeways in Manchester, op 35mm gedraaid te hebben stapte Mitchell over op 16mm, wat hem meer vrijheid bood. Zijn met de Prix Italia bekroonde film *MORNING IN THE STREET* (BBC, 1959), over de arbeidersbuurten van Liverpool, Manchester en Salford, werd op 24 mei 1960 uitgezonden door de NTS.⁹

Ook in de Verenigde Staten was het de 16mm-camera die centraal stond bij de verdere ontwikkeling van de televisiedocumentaire. Eind jaren vijftig verzamelde fotojournalist Robert Drew een groep getalenteerde cameramensen, zoals Richard Leacock, D.A. Pennebaker en Albert en David Maysles, om zich heen met

de bedoeling films te maken die leken op de fotoreportages van het bekende weekblad *Life*, waarvoor Drew werkte. Hij dacht aan portretten van mensen die een verhaal vertelden en daarin hun persoonlijke karaktertrekken onthulden. De filmploeg moest zo min mogelijk opvallen – later werd hiervoor het begrip ‘fly on the wall’ gebruikt. Bij gevolg beperkte deze zich bij voorkeur tot een cameraman met een 16mm-camera op de schouder en een geluidsman die met behulp van een bandrecorder synchroon geluid registreerde. Extra belichting werd als een vloek beschouwd. Later zou ook het in documentaires gebruikelijke commentaar in de ban worden gedaan. Deze methode van filmmaken werd bekend als Direct Cinema.¹⁰

Met financiële steun van Time Inc., de uitgever van *Life*, begonnen Drew en de zijnen aan een reeks van televisiedocumentaires waarin werd geobserveerd hoe mensen onder grote druk met een bepaalde situatie omgingen. De eerste uit de reeks was de al genoemde film *PRIMARY* (1960). Deze werd gevolgd door *EDDIE SACHS* (1961), over de deelname van de gelijknamige autocoureur aan drie achtereenvolgende races van Indianapolis. In beide gevallen wist de filmploeg vooraf niet hoe de te filmen gebeurtenis zou aflopen. De films van de groep rond Robert Drew zouden grote indruk maken, ook in Nederland, waar na enkele jaren wachten in 1964 achtereenvolgens *PRIMARY* door de AVRO, *THE CHAIR* (1963) door de KRO, *HAPPY MOTHER'S DAY* (1963), weer door AVRO, en *EDDIE SACHS* (1961) ten slotte door KRO op televisie werden vertoond. Dit was niet alleen te danken aan Roelof Kiers maar ook aan Hans Keller (KRO). Beiden toonden zich grote pleitbezorgers van wat de eerste betitelde als ‘een nieuwe revolutionaire stijl van filmen [...], die zijn weerga niet kent’.¹¹

Ook buiten de Verenigde Staten zagen filmmakers mogelijkheden om met behulp van de nieuwe technologie het genre van de documentaire te vernieuwen. Dat gold voor een aantal makers en technici die verbonden waren aan de National Film Board of Canada (NFB) en die al in 1958 (dus zelfs nog vóór de groep van Robert Drew) begonnen waren in de Direct Cinema-stijl te filmen.¹² Leden van de Franstalige sectie van de NFB, met name cameraman Michel Brault, oefenden bovendien directe invloed uit op Franse cineasten die zich uitgedaagd voelden door de nieuwe technologie. Om die reden vroegen Jean Rouch en Mario Ruspoli aan Brault om het camerawerk voor zijn rekening te nemen voor hun respectieve films *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (1961) en *LES INCONNUS DE LA TERRE* (1961). Rouch geldt als de bedenker van het begrip *cinéma vérité* dat weldra als een soortnaam werd gebruikt voor een manier van filmen waarbij de betrokkenen zich niet (meer) bewust zijn van de aanwezigheid van de cameraploeg. Etnoloog Jean Rouch die het begrip ontleend had aan de *KINO PRAVDA* (1922-1925), het bioscoopjournaal van de Sovjetcineast Dziga Vertov, wenste echter juist het tegendeel: met camera en microfoon in de werkelijkheid te interveniëren in plaats van deze louter te observeren.¹³

In Duitsland en Groot-Brittannië bood, net als in de vs, de televisie de gelegenheid om met behulp van de nieuwe technologie experimenten uit te voeren. In de Bondsrepubliek omarmde de documentaireafdeling van de Süddeutsche Rundfunk (SDR) de Direct Cinema-aanpak teneinde bewust te breken met de stijl van de *Kulturfilm* uit de nazitijd. Het werk van Heinz Huber, Wilhelm Bittendorf, Peter Dreesen en anderen werd bekend als dat van de zogenaamde *Stuttgarter Schule* – naar de vestigingsplaats van de SDR.¹⁴ Klaus Wildenhahn kreeg van de Norddeutsche Rundfunk (NDR) de gelegenheid een uitgebreid, in Direct Cinema-stijl gefilmd oeuvre op te bouwen. Door zijn docentschap aan de Deutsche Film und Fernsehakademie in West-Berlijn en zijn publicaties oefende Wildenhahn bovendien een invloed uit die aanmerkelijk verder ging dan zijn eigen films.¹⁵ In Groot-Brittannië vonden opmerkelijk genoeg de belangrijkste vernieuwingen plaats in het televisiedrama. Troy Kennedy Martin, John McGrath, Tony Garnett, Ken Loach en anderen zagen in de mobiele 16mm-camera met synchroon geluid een ideaal middel om afscheid te nemen van het kunstmatige naturalisme van het in de televisiestudio opgevoerde toneel en te experimenteren met nieuwe vertelvormen.¹⁶ De meest uitgesproken exponent van Direct Cinema in Groot-Brittannië was documentairemaker Roger Graef die films maakte voor de BBC, ITV en Channel Four.¹⁷

Rond 1960 gingen de televisieafdelingen van steeds meer Nederlandse omroepen hun eigen documentaires produceren. Weliswaar was de documentaireproductie meestal ondergebracht bij nieuws en actualiteiten, maar mede door de toename van de zendtijd (op 1 oktober 1964 werd er een tweede net geopend) was er ruimte voor experimenten. De kleinste van de vijf omroepen, de VPRO, waar vrijzinnig-protestantse dominees, van wie Everhard Spelberg de bekendste was, het voor het zeggen hadden, nam in 1961 zelfs een ‘echte’ documentarist in dienst. Dit was Wim van der Velde, die Bert Haanstra had geassisteerd bij *SPIEGEL VAN HOLLAND* (1950) en *GLAS* (1958) en met een overheidsbeurs aan de filmschool in Rome had gestudeerd. Bij de VPRO wilde Van der Velde een type documentaire maken dat halfweg tussen de benaderingen van de beproefde Hollandse School en de nieuwe Direct Cinema in zat. Bij hem was de mens niet louter een meta-



Cineast Wim van der Velde in 1969.
EYE Filmmuseum

foor, zoals bleek uit de persoonlijke getuigenissen die hij op de geluidsband liet horen, maar hij wilde wel aan de hand van een werkplan filmen, met zorgvuldig camerawerk vanaf statief, zonder op synchroon geluid te staan.

Met *POLDERS VOOR INDUSTRIE* (1961), zijn eerste televisiedocumentaire voor de VPRO, stuitte hij meteen al op problemen. Van der Velde plaatste vraagtekens bij het excuus van de economische noodzaak als rechtvaardiging voor het opslokken door Rotterdam van natuur en landbouwgrond ten behoeve van de haven. Het gemeentebestuur van de havenstad was allesbehalve gelukkig met de film en eiste bij de VPRO-leiding het recht om haar visie te laten horen. Na afloop van de uitzending van *POLDERS VOOR INDUSTRIE* op 8 november 1961 kreeg burgemeester Van Walsum dan ook een kwartier lang het woord.¹⁸ Van der Velde zou tot 1965 aan de VPRO verbonden blijven en er onder andere de vijfdelige, in India en Pakistan opgenomen serie *WEDLOOP OM MORGEN* (1964) maken. In zijn laatste VPRO-productie, *RUIMTE VOOR MILJOENEN* (1965), keerde hij nogmaals terug naar de milieuproblematiek.

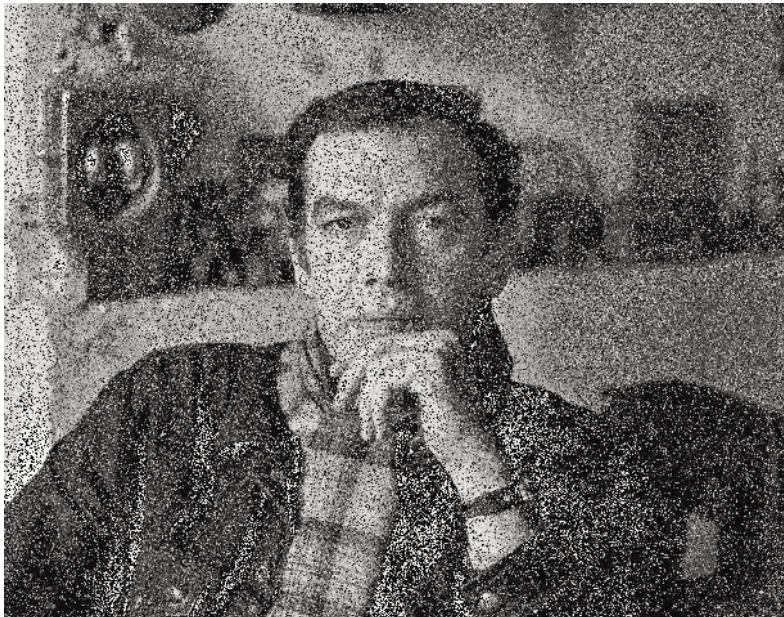
Van der Veldes 'opvolger', Dick Verkijk, had een heel andere achtergrond en maakte totaal andere documentaires. Verkijk was als schrijvend journalist begonnen bij het sociaaldemocratische dagblad *Het Vrije Volk* en had vervolgens als freelancer voor verschillende kranten gewerkt. Zijn specialismen waren de Tweede Wereldoorlog en Oost-Europa. Hij was de eerste Nederlander die radio-reportages vanachter het IJzeren Gordijn verzorgde. In 1963 maakte hij de over-



Dick Verkijk verscheen in reportages vanuit Oost-Europa stevast met microfoon in beeld.

stap naar de televisie, waarmee hij een breder publiek hoopte te bereiken. Voor de VARA-actualiteitenrubriek ACHTER HET NIEUWS verzorgde hij talrijke bijdragen. Kenmerkend voor zijn reportages was dat hij altijd zelf in beeld verscheen, met de microfoon in de hand en tijdens Oost-Europese winters stevast getooid met een bontmuts, om de kijker te vertellen welke misstanden hij dit keer aan de kaak zou stellen. Zijn reportagestijl veranderde nauwelijks toen hij in 1966 naar de VPRO overstapte. Wel kreeg hij de mogelijkheid om langere documentaires te maken. Vooral met OPERATIE BARBAROSSA (1966), over de Duitse inval in de Sovjet-Unie, een documentaire waarin hij archiefmateriaal afwisselde met gesprekken met ooggetuigen, kreeg Verkijk grote bekendheid. De film werd zelfs door de BBC aangekocht.¹⁹

Ook bij andere omroepen specialiseerden medewerkers zich in het maken van televisiedocumentaires. Een van hen was Hans Keller, die bij *de Volkskrant* had gewerkt en vervolgens naar de AVRO-televisie was gegaan, waar hij naam had gemaakt met LITERAIRE ONTMOETINGEN. Dit programma was in een conflict met programmaleider Ger Lugtenburg geëindigd naar aanleiding van het gebruik op televisie van het woord 'naaien' in een gedicht van Remco Campert.²⁰ Keller was in juni 1964 opgestapt bij de AVRO en vervolgens bij de KRO in dienst getreden. Op zoek naar een cameraman die op dezelfde manier kon filmen als Richard Leacock, was Keller bij fotograaf Ed van der Elsken terechtgekomen. Van der Elsken typeerde 'felheid, indringendheid, dramatische bewo-



Hans Keller. EYE Filmmuseum

genheid, bezeten belangstelling voor het leven, voor mensen' als de belangrijkste kenmerken van zijn fotowerk.²¹ Hij toonde zich bijzonder geïnteresseerd in de technische ontwikkelingen die een 'vrijer' gebruik van de filmcamera mogelijk maakten, zodat hij kon filmen zoals hij fotografeerde. Op uitnodiging van de VPRO maakte hij met een handzame Paillard 16mm-camera en met gedeeltelijk synchroon geluid *WELKOM IN HET LEVEN, LIEVE KLEINE* (1964), die op 15 januari 1964 werd uitgezonden. Het was een heel persoonlijke film over de laatste maanden van de zwangerschap van zijn vrouw Gerda en de geboorte van hun zoon Daan Dorus en over het karakter van de Amsterdamse Nieuwmarktbuurt waar ze toen woonden.²²

Van der Elsken knutselde net zo lang aan zijn Paillard totdat er rollen van 120 meter (10 minuten) in plaats van 30 meter (2,5 minuut) op gezet konden worden. Zoals Hans Keller zich later herinnerde, had Van der Elsken 'een recorder, een Uher, ergens in Duitsland gekocht en echt met luciferhoutjes en halve elastiekjes voor elkaar gekregen dat het synchroon met elkaar liep. Voor de aandrijving van die grote rollen had hij een soort rubber fietsketting gemaakt: hij zag eruit als een soort sprinkhaan, die jongen, als hij ermee aankwam, maar het werkte.'²³ Keller engageerde Van der Elsken, compleet met diens contraptie, voor enkele KRO-programma's. Zo maakte hij opnamen in Keulen die als introductie dienden voor een lang en moeizaam interview dat de dichter Adriaan Morriën had afgenomen met de Duitse schrijver Heinrich Böll en dat onder de titel *DE SCHRIJVER VERBERGT IETS... WAT?* (28 januari 1965) werd uitgezonden. De opnamen die ze enige tijd later in het Spanje van dictator Francisco Franco maakten moesten worden afgebroken, omdat Keller en Van der Elsken na enkele dagen het land uit werden gezet.²⁴ Wat ze hadden opgenomen, werd wel uitgezonden, onder de titel *GUARDA, EEN ONVOLTOOIDE REPORTAGE OVER SPANJE EN EUROPA* (6 april 1965).

Omdat het programma over Böll stilistisch een mengelmoes was en de film over Spanje onaf was, worden niet deze uitzendingen maar de programma's in de reeks *PROFILES* die Roelof Kiers in de jaren 1965-1967 maakte, beschouwd als het begin van de Direct Cinema in Nederland. Voordat hij bij de AVRO kwam,



De filmploeg met van der Elsken en Keller (midden) arriveert op Schiphol. [EYE Filmmuseum](#)

had Kiers als onderwijzer aan een school in Amsterdam lesgegeven. Hij had met zijn leerlingen ook films gemaakt.²⁵ Verder was hij actief in de Amsterdamse Filmliga waar hij ervoor zorgde dat de nieuwe documentaires die in Frankrijk werden gemaakt te zien waren, zoals die van François Reichenbach en Chris Marker. Zijn grote ideaal om naar de filmschool in het Poolse Łódź – waar onder anderen Roman Polanski de kneepjes van het filmvak had geleerd – te mogen bezoeken, kon hij niet verwezenlijken, maar hij kreeg van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OKW) wel een studiebeurs voor een reis naar Montreal en New York, zodat hij persoonlijk kennis kon maken met de voormannen van de Direct Cinema in Canada en de Verenigde Staten.²⁶

Na zijn terugkeer ging Kiers een samenwerking aan met Mat van Hensbergen, een van de eerste Nederlandse cameralieden die in het bezit was van een Éclair. Samen maakten ze portretten van de leider van de Boerenpartij Hendrik Koekoek, scheepsbouwer Cornelis Verolme en VU-hoogleraar Gesina van der Molen. Het waren opmerkelijke documentaires, waarin de camera vrijelijk de werkelijkheid ‘betrapte’. Zo kijkt de camera van Van Hensbergen bij Koekoek ongegeneerd in de huiskamer rond. Verder valt op dat Kiers zijn protagonisten zonder enige schroom of ontzag ondervraagt. Als voorbeeld is vaak de houding van Kiers tegenover Verolme aangehaald. Zoals Van Hensbergen het zich enige jaren later herinnerde: ‘Verolme zat op te scheppen over die supertankers die hij toen zou gaan bouwen [...] en Kiers zei: “Meneer Verolme, volgens mij breken ze doormidden.”’²⁷ Deze woordenwisseling is overigens niet in de film zelf te horen.

HOEPLA

De nieuwe documentairstijl was ook terug te vinden in het jongerenprogramma HOEPLA, dat tussen juli en december 1967 drie keer werd uitgezonden, voordat het definitief geschrapt werd door de VPRO-leiding.²⁸ HOEPLA is vooral bekend geworden door de felle reacties en de vele opzeggingen die het naakte optreden van Phil Bloom in de uitzending van 9 oktober 1967 veroorzaakte, maar het programma hield meer in. Het bestond uit een aaneenschakeling van muzikale optredens, gesprekken, reportages, spots, sketches en dergelijke, met elke keer een nieuwe presentatrice. HOEPLA was de creatie van een groepje twintigers, bestaande uit dichter-journalist Hans Verhagen, fotograaf-filmer Wim van der Linden, Fluxus-kunstenaar Wim T. Schippers en journalist Trino Flothuis, terwijl van VPRO-zijde Gied Jaspars werd toegewezen als studioregisseur. De muziekvoorkeur van de samenstellers was duidelijk te herleiden tot het popweekblad *Hitweek*, terwijl hun journalistieke benadering beïnvloed was door de *Haagse Post*, waar Verhagen en Flothuis als medewerker aan verbonden waren. De ‘nieuwe journalistiek’ (een begrip dat uit Amerika was overgewaaid) die in dit weekblad



Wim van der Linden in 1969. IISG

werd bedreven, kenmerkte zich zowel door onmiddellijkheid, emotionele betrokkenheid en meeslependheid, als door koele observaties van de werkelijkheid en het opzijzetten van de eigen vooroordelen. Deze schijnbare tegenstellingen lieten zich bij de *HP* goed in leesbaar journalistiek proza verenigen. Maar bij *HOEPLA* lag dit lastiger, want, zoals filmmaker en literator Anton Haakman opmerkte, ‘de schijnbare tegenstelling tussen oprechte bewogenheid en gebrek aan goede smaak of eerbied leverde een uiterst verwarrend programma op’.²⁹ Het bewust slordige camerawerk van Wim van der Linden, die naam had gemaakt met zijn korte, experimentele *SAD MOVIES*, vergrootte die verwarring alleen maar.

Een goed voorbeeld is het filmportret van de bejaarde dichter Clinge Doorenbos in de tweede aflevering van het programma. Nadat Trino Flothuis hem naar zijn mening vraagt over onderwerpen als beatmuziek (‘geen enkele inhoud’) en prins Claus (‘prachtvent’), zingt Doorenbos, door zijn vrouw op de piano begeleid, een lied ter gelegenheid van de geboorte van prins Willem Alexander. Hij gaat vervolgens in de houding staan, terwijl zijn vrouw het *Wilhelmus* speelt. Hierna gaat er van alles mis: mevrouw Doorenbos speelt de verkeerde akkoorden, de dichter blijft stram staan, mevrouw begint opnieuw, Van der Linden en Flothuis bemoeien zich ermee en ten slotte speelt mevrouw de melodie zonder fouten. In Hilversum verdwenen dergelijke ‘mislukte’ scènes stevast in de prul-

lenbak, maar de makers van HOEPLA zagen in dat de opnamen juist een extra dimensie toevoegden, dat Clinge Doorenbos als het ware zichzelf te kijk zette.

De vierde editie van HOEPLA, geprogrammeerd op 8 januari 1968, werd op het laatste moment getroffen door een uitzendverbod van de kant van de VPRO-leiding. Hoewel dit veel kwaad bloed zette bij de samenstellers, werd de band tussen de omroep en de leden van het HOEPLA-team toch niet echt verbroken. Samen met cameraman Jan de Bont maakte Trino Flothuis nog in hetzelfde jaar twee documentaires, die duidelijk Direct Cinema-trekjes vertoonden: DE BEZETENE, over slagwerker-kunstenaar Han Bennink, en PASSING BY, over autocoureur Ben Pon. Deze twee films waren de laatste televisieproducties van de talentvolle Flothuis, die in 1969 op 30-jarige leeftijd zelfmoord pleegde. Hans Verhagen, Wim T. Schippers en Wim van der Linden keerden later naar de VPRO terug, toen de omroep radicaal van karakter was veranderd.



Wim T. Schippers, Hans Verhagen en Wim van der Linden in 1967 te gast bij het televisieprogramma MIES-EN-SCÈNE. Beeld en Geluid

Bij de programmamakers en bij een deel van de leden heerste de overtuiging dat bestuur en directie van de omroepvereniging niet alleen niet goed functioneerden, maar dat ze ook niet in staat waren om op adequate wijze te reageren op de ontwikkelingen in de samenleving, zoals de roep om democratisering en inspraak. Na enkele rumoerige en chaotische bijeenkomsten werden er nieuwe statuten opgesteld en kreeg de omroep een nieuw bestuur. De vrijzinnig-protestantse dominees hadden het niet langer voor het zeggen. Voor het nieuwe bestuur onder leiding van voorzitter Jan Kassies was de autonomie van de programmamakers vanzelfsprekend. Ook betekenden de veranderingen, aldus de historicus J.C.H. Blom, dat 'de radicale, nonconformistische, taboedoorbrekende en af en toe avantgardistische tendenties [...] vrij baan [kregen]'.³⁰

De VPRO vraagt een meneer

Nu zag de VPRO zich voor het probleem geplaatst om de nieuwe uitgangspunten vorm te geven in de programmering. In november 1968 kreeg Arie Kleijwegt, Hoofd Televisie, wiens aanblijven een belangrijke rol had gespeeld in bovengenoemde conflicten, versterking. Journalist Jan Blokker, die filmcriticus bij het *Algemeen Handelsblad* was geweest en scenario's voor onder andere Haanstra's succesfilm *FANFARE* had geschreven, begon zijn werkzaamheden als hoofd van de afdeling Informatieve Programma's. Blokker had enige maanden daarvoor in *Vrij Nederland* een beschouwing over de toestand bij de vrijzinnig-protestantse omroep gepubliceerd onder de titel 'De VPRO vraagt een meneer'.³¹ Omdat hij net bij het *Algemeen Handelsblad* was weggegaan, was hij beschikbaar om die functie van 'meneer' te vervullen. Al snel trokken Blokker en Kleijwegt twee programmamakers aan die ook net zonder baan zaten. Hans Keller was uit protest bij de KRO vertrokken toen directeur Harry van Doorn om volstrekt futiele redenen sterververslaggever Frits van der Poel de laan uitstuurde. Roelof Kiers had het na zes jaar wel gezien bij de AVRO. Hij had al eens eerder bij de VPRO gesolliciteerd, maar was toen door een van de dominees afgewezen omdat, zo wil de overlevering, hij de datum van zijn huwelijk niet uit het hoofd wist op te noemen.³²

Kiers en Keller begonnen op 1 januari 1969 met hun werkzaamheden bij de VPRO. Roelof Kiers vertrok direct naar het Midden-Oosten voor een reportage over de Palestijnse vluchtelingenkampen. Het was de bedoeling dat hij zijn rondreis op de Allenby Bridge zou beëindigen om hier onder het oog van de camera Dick Verkijk de hand te schudden, die dan een soortgelijke reis door Israël had afgerond. Kiers stond erop om cameraman Peter Bos mee te nemen, met wie hij bij de AVRO veel had gewerkt. Dit wekte de wrevel van Verkijk, die niet begreep hoe belangrijk de keuze voor een cameraman was en vond dat Kiers gewoon de