Downloaded from UvA-DARE, the institutional repository of the University of Amsterdam (UvA)
http://dare.uva.nl/document/165808

File ID	165808
Filename	8: Terug naar de oorlog

SOURCE (OR PART OF THE FOLLOWING SOURCE):

Type	Dissertation
Title	Bert Haanstra : filmer van Nederland
Author	J.W. Schoots
Faculty	Faculty of Humanities
Year	2009
Pages	381
ISBN	978 90 5330 666 6

FULL BIBLIOGRAPHIC DETAILS:
http://dare.uva.nl/record/332671

Copyright

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other then for strictly personal, individual use.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (http://dare.uva.nl)

8

TERUG NAAR DE OORLOG

De overval

De overval (1962)

FILMMUSEUM

Nog vóór er was begonnen aan *De zaak M.P.* was in januari 1959 op de Van der Tongelaan 27 te Laren een brief in de bus gevallen met een filmvoorstel van de nationale geschiedschrijver betreffende de Tweede Wereldoorlog, dr. L. de Jong, hoofd van het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie. Loe de Jong had net het herdenkingsboek *"Bevrijding", 8 december 1944* gelezen over een overval op het Huis van Bewaring in Leeuwarden, waarbij het Friese verzet eind 1944 meer dan veertig gevangenen had bevrijd zonder een schot te lossen. Hij vond het een prachtig verhaal voor een film en toen Haanstra het boek las, was hij het daar roerend mee eens. Al een paar weken later zat hij in Friesland om locaties te bekijken en de deelnemers aan de overval uitvoerig te interviewen. De Jong, Haanstra en de direct geraadpleegde producent Rudi Meyer waren het erover eens dat het een speelfilm moest worden die dicht bij de feiten bleef. De voormalige verzetslieden zouden op morele gronden het recht krijgen een oordeel over het scenario uit te spreken alvorens de film in productie ging, waarbij er blijkbaar nogal gemakkelijk van uit werd gegaan dat verzetslui ook scenario's konden lezen.[1]

Haanstra vroeg een script aan de jonge auteur Harry Mulisch, maar dat liep snel mis want, constateerde de schrijver met recht, de regisseur en hij pasten totaal niet bij elkaar.[2] Daarna werd de nu enigszins vergeten auteur Willem van Maanen, die zijn romans en verhalen meestal in de Tweede Wereldoorlog situeerde, voor het scenario aangetrokken. Ook Jan Blokker kwam er nu bij.[3]

Het resultaat stuurde Haanstra zomer 1959 voor advies naar Roger Burford, een man die als scenarist drie decennia ervaring had in de Britse filmindustrie. Per kerende post kwam er scherpe kritiek. Bij het schrijven van het script was het streven geweest haast documentair te werk te gaan, maar daar geloofde Burford niet in: het verhaal had uitstekende mogelijkheden, vond hij, maar wanneer het meer moest worden dan een korte film, was er meer plot en meer contrast tussen de personages nodig. Het begin vond hij kinderachtig en het einde zou de toeschouwers naar hun hoed doen rennen. De Brit had geen ongelijk. In het scenario behoorden begin en eind tot een raamvertelling waarin jongeren anno 1959 een plattegrond vinden en iemand betrappen met een oud pistool in handen. Ze gaan op onderzoek uit en stuiten natuurlijk op het verhaal over de Leeuwarder gevangenis. Het *Kameleon*-gehalte was hoog.[4] Na Burfords commentaar gebeurde er lange tijd niets meer en Bert Haanstra trok verder naar *De zaak M.P.*

Die film was allang af toen Rudi Meyer voorjaar 1961 langs ging bij het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie om Loe de Jongs medewerking te vragen voor een documentaire over de oorlog. De Jongs eigen serie *De bezetting* liep al met veel succes op televisie en hij voelde er weinig voor met zichzelf te gaan concurreren. Wel attendeerde hij Meyer nog eens op het oude plan voor een film over de gevangenis in Leeuwarden. De producent verklaarde daarop dat het door 'Haanstra en Blokker' geschreven scenario te veel aan de oppervlakte bleef. Waarop De Jong zei wel een poging tot het schrijven van een script te willen wagen.[5] Er kwam een ongebruikelijke procedure op gang. Gebruikmakend van het eerdere werk dat Haanstra, Blokker, Van Maanen en hijzelf al hadden gedaan, begon De Jong aan een nieuw scenario in samenspraak met zijn medewerker de historicus Ben Sijes, producent Rudi Meyer en R.H. Dijkstra van het Tuschinski-concern.[6] Dit laatste omdat Tuschinski met een bioscoopgarantie in de film zat. Op Meyer na waren het mensen zonder ervaring met het schrijven voor film.

Begin september 1961 werd officieel bekendgemaakt dat Bert Haanstra de regie van de film zou doen op basis van het nieuwe script, waarbij hij intern wel liet weten dat het betreffende stuk een mengsel was van scenario, screenplay en draaiboek, drie fasen die bij een professionele werkwijze ná elkaar hoorden te volgen. Dat kreeg je ervan wanneer je het werk uitbesteedde aan amateurs, begreep de goede verstaander. Hij won advies in bij Alexander Mackendrick en stelde voor screenplay en draaiboek door Britse vaklieden te laten schrijven.[7] Ook Blokker werd opnieuw bij het project betrokken en deed een deel van het schrijfwerk. Na het lezen van een synopsis schreef Mackendrick vanuit Londen dat het onder leiding van De Jong vervaardigde geheel geen verhaal had, en toen hij vervolgens in december 1961 een week naar Nederland kwam voor overleg met Haanstra en Blokker, bleek hij van mening dat er een totaal andere opzet nodig was, met uitgewerkte personages. In feite was het dezelfde kritiek die Roger Burford anderhalf jaar eerder al had geuit. Na een week discussie was er bijna niets meer over van het oorspronkelijke scenario.

Haanstra was door Mackendrick overtuigd en vatte het achteraf zo samen: 'Wat ik nu belangrijker vond was: wat bewoog die mensen om dat te doen? Hoe voelt zo'n zogenaamde held zich nou? Ik wilde een inleiding, een karakterstudie, en dan pas de kraak als zodanig in de laatste 25 minuten.' Hij vond dat de Britse adviseur hem de ogen geopend had, maar Meyer en Dijkstra verzetten zich tegen een koerswijziging in de richting van een echte speelfilm en hielden vast aan de meer documentaire opzet van De Jong.[8]

Er stonden nu twee visies tegenover elkaar die moeilijk te verenigen te waren en kort daarna gingen de wegen uiteen, waarbij ook een rol speelde dat Haanstra

Blokker erbij wilde houden, terwijl Meyer en Dijkstra hem liever kwijt waren. De financiers van Tuschinski vonden het ongehoord dat recensent Blokker tussen de scenario's door gewoon maar kritische besprekingen in het *Algemeen Handelsblad* bleef schrijven van films die in hun bioscopen draaiden. Blokker van zijn kant had Haanstra al eens laten weten dat hij niet met die Meyer wilde werken.[9]

De producent dankte hun voor gedane arbeid – en zal hun wel hebben betaald, anders was er ongetwijfeld protest aangetekend – en vroeg vervolgens de Britse regisseur Paul Rotha. Deze keuze was in ieder geval consequent. Rotha was een documentarist die bereid was ook in dit geval aan een streng documentair karakter vast te houden. Lastig was dat hij geen woord Nederlands sprak. De dialoogregie werd daarom door een van de acteurs gedaan: Kees Brusse. Een probleem was ook nog dat Haanstra al geregeld in Friesland op bezoek was geweest bij degenen die de oorspronkelijke overval hadden gepleegd. Nu moest de Friezen worden uitgelegd waarom hij vervangen was. In een documentaire uit 2003 beweert een van de verzetslieden over hem: 'Er moest een bepaalde ernst in de film komen. Dat kon hij niet. En dat wilde hij ook niet.'[10] Een merkwaardig verwijt, gezien het eigen verzetsverleden van de regisseur en de ernst die hem overviel zodra het over de oorlog ging.

Toen *De overval* uiteindelijk in december 1962 in première ging, was het succes groot. Rotha's ervaring was eraan af te zien en het verhaal met zijn ongecompliceerde tegenstelling tussen goed en kwaad sprak aan. 'Het uitgestrekte polderlandschap tegenover de dreigende gevangenismuren; de snauwende, militaristische, sadistische en donker ogende Duitser tegenover de rustige, blonde, vastberaden maar menselijke verzetsstrijder; de wufte, sletterige, Pruisische secretaresse tegenover de frisse, blonde en onschuldig-avontuurlijke koerierster en de zorgzame altijd aanwezige echtgenote en moeder,' zoals historicus Frank van Vree het beeld samenvatte.[11]

In de credits stond dat het scenario afkomstig was van Dr. L. de Jong, waar wel aan was toegevoegd: 'voor de film bewerkt door Paul Rotha'. De formulering 'voor de film' is veelzeggend. Tenslotte is een scenario gewoonlijk al voor de film. Haanstra, Blokker en Van Maanen, die de eerdere versies hadden geschreven, werden in de credits niet genoemd. Het kan zijn dat zij daar zelf geen prijs meer op stelden, maar er ontstond zo wel een wat eenzijdig beeld. Het scenario was de cumulatie van het werk van velen. Haanstra en Blokker hadden een groot deel van de research in Friesland en een aanzienlijk deel van het denkwerk gedaan. In de totstandkoming van het uiteindelijk gebruikte scenario speelde De Jong een prominente rol, maar de genius achter de film was hij nu ook weer niet. Mogelijk is deze voorstelling van zaken een idee van Rudi Meyer geweest. De Jong was

door zijn overweldigende televisiesucces met *De bezetting* een ideale publiekstrekker geworden. In zijn boek-bij-de-film noemt De Jong wel Dijkstra, Meyer en Sijes als medeverantwoordelijken voor het scenario, maar ook hier ontbreken de anderen.[12]

Nadat hij *De overval* was misgelopen, was Haanstra voor lange tijd verloren voor de Nederlandse speelfilm. Eerst had *De zaak M.P.* hem een financiële tegenvaller bezorgd en nu was er helemaal geen vervolg meer in zicht. Hij speelde nog wel met het idee weer aan een speelfilm te beginnen, maar verder dan eerste aanzetten kwam het lange jaren niet. Toch was de algemene mening onder de critici dat hij had laten zien te beschikken over de vereiste capaciteiten. Het was de eeuwig terugkerende kwestie van het gemis aan continuïteit in de Nederlandse filmproductie die ook hem parten speelde.

Hij schreef er een artikel over op verzoek van *Elseviers Weekblad*, waarin hij constateerde dat er in ons land een goede studio bestond en dat er genoeg geschikte regisseurs, editors, cameralieden en opnameleiders waren. Aan persoonlijke kwaliteiten en technische voorwaarden ontbrak het volgens hem niet. De geschikte regisseurs die hij noemde, waren Fons Rademakers, Anton Koolhaas (*De dijk is dicht*, 1950), Max de Haas (*LO/LKP*, 1949) en Charles Huguenot van der Linden (*Jonge harten*, 1936; *Nederlands in zeven lessen*, 1948). Met uitzondering van Rademakers geen erg overtuigend lijstje. Geen van de anderen had na de oorlog een speelfilm gemaakt die een blijvende indruk heeft nagelaten. Alleen Van der Lindens *Jonge harten* was een gedurfde en originele film geweest, maar dat was meer dan twintig jaar geleden.

Wel constateerde Haanstra een ernstig gebrek aan ervaren scenaristen, door het geringe aantal gemaakte speelfilms en de slechte betaling. Hij bepleitte een andere manier van produceren, waarbij in meerdere speelfilms tegelijk werd geïnvesteerd, zodat het risico werd gespreid en niet alles door één flop werd verspeeld. Als het niet elke keer alles of niets was, kon een regisseur zich ook eens een mindere film veroorloven zonder direct onder te gaan.[13] Pogingen in die richting volgden pas jaren later, toen jongeren van een nieuwe generatie gingen produceren.[14] Net als vele anderen die goed of veelbelovend werk afleverden, bleef Haanstra achter in de greppel langs de bochtige weg die Nederlandse speelfilmproductie heet. Het duurde bijna vijftien jaar voor er weer een speelfilm van hem uitkwam.

Dat Bert Haanstra juist *De overval* niet kon maken, had voor hem bijzondere betekenis. Het ging immers over de oorlog, een onderwerp dat hem na aan het hart

lag. Hoe druk hij zich erover maakte, blijkt uit de discussie die hij met Harry Mulisch kreeg nadat hij die had gevraagd een scenario voor *De overval* te schrijven. Een kort, maar veelzeggend intermezzo. Mulisch behoorde tot de naoorlogse schrijvers die in hun werk steeds weer terugkeerden naar de Tweede Wereldoorlog, en dit vanuit een veelal ontluisterende visie op de mens.[15] Toen Haanstra hem benaderde, was hij bezig aan zijn roman *Het stenen bruidsbed*, waarin een Amerikaanse piloot na de oorlog een bezoek brengt aan de mede door hemzelf gebombardeerde Duitse stad Dresden. Al in de flaptekst kwam te staan dat het een verontrustend boek betrof met een hoofdpersoon in een 'welhaast onvatbare zielstoestand'. Haanstra moet door anderen op Mulisch attent zijn gemaakt, misschien door Blokker, die Mulisch kende, of door de veellezende Nita. Hijzelf zal Mulisch' boeken niet hebben gekend, anders had hij kunnen weten dat van de schrijver geen scenario kon worden verwacht dat bij zijn eigen visie op de oorlog aansloot. Mulisch schreef toch al niet graag ten dienste van een ander. 'Nog voor geen 300000 gulden zou ik in opdracht een scenario schrijven,' zei hij eind jaren zeventig en vermoedelijk gold dit eind jaren vijftig eigenlijk ook al.[16] Nadat de kortstondige samenwerking spaak was gelopen en er een laatste gesprek had plaatsgevonden, stuurde de schrijver de filmer een brief die niet terugkwam op de voorafgaande gebeurtenissen, 'maar op wie wij zijn'. De gebeurtenissen zelf, de directe aanleiding tot hun breuk, waren weer eens prozaïsch: er was wantrouwen op zakelijk vlak ontstaan, vermoedelijk omdat Mulisch producent Meyer niet vertrouwde. Maar interessanter was: wie zij waren.

'Iets is niet A of B, maar A én B, daar verandert jouw mooie karakter geen jota aan,' schreef Mulisch aan Haanstra. 'Nooit zou je mij willen volgen als ik, mutatis mutandis, verzetsman X zie als een knoedel vraagtekens maar *tegelijk* als een reusachtige verzetsman! Als het omgekeerde van Rudi M. om zo te zeggen. Dit perspectief van totale menselijke onvolkomenheid in de volkomenheid b.v. zou jij nooit in je film willen hebben.' Mulisch citeerde verzetsman W.H. Nagel, ook bekend als de schrijver J.B. Charles, die had geschreven: 'Er waren drie soorten verzetslieden: zij die doodden met een revolver, zij die doodden met een mes, en zij die doodden met een bijl. De laatsten waren de besten.' 'Zou je zoiets van mij ooit geaccepteerd hebben, Bert?' vroeg Mulisch ten overvloede. De auteur was duidelijk niet van plan te schrijven over helden uit één stuk, laat staan morele goedkeuring te gaan vragen aan Friese verzetslui. In een postscriptum merkte Mulisch nog op: 'Mij bedreigt de morbiditeit, jou de halfslachtigheid.'[17]

Haanstra schreef terug dat ze op hun manier allebei gelijk hadden. Hij had ook al vastgesteld dat ze op verschillende golflengten zaten en was het wat dat betreft dus met Mulisch eens. Maar 'als hij [Nagel] beweert dat de beste verzetsman

diegene is, die met een bijl wil doden, dan begrijp ik niet met welk recht hij tegen de wreedheid van de nazi's opkomt. Ik heb meer respect voor Kramer [leider van de overval in Leeuwarden] die zei dat zijn jongens pas mochten schieten als de tegenstander het eerst had geschoten.' Dit argument ging echter voor een deel aan dat van Mulisch voorbij, die immers ook had willen zeggen dat een Piet Kramer 'A én B' kon zijn, misschien meer met zijn vijand gemeen kon hebben dan hij zelf wilde zien. Net als zijn Amerikaanse piloot over het nachtelijke bombardement op Dresden zei: 'Ik was één nacht bij de Waffen-SS, één nacht pantserruiter in het barbarenleger.' Voor Mulisch stond in deze gedachtegang niet de strijd tussen goed of kwaad – A of B – voorop, maar het in al zijn onaangename consequenties onderzoeken van het algemeen menselijke tekort. Met die levenshouding kon Haanstra weinig aanvangen.

Over vrijwel dezelfde kwestie kreeg hij ook met Blokker een verschil van mening. Deze blikte veel later terug: '*De overval*, dat was Rudi Meyer, die vond dat zo'n mooi nationaal onderwerp waar alle mensen naartoe willen, want de heilige overval, het heilige verzet. Bert en ik waren weer een keer op reis gegaan naar de betrokkenen in Friesland en toen we terugkwamen had ik een idee, en dat vond Bert eigenlijk heel zondig. […] Ik heb toen geloof ik nog tegen Bert gezegd, toen we terugreden, dat ik eigenlijk een film zou willen maken met als ondertoon niet een heldhaftige daad. […] Met behoud van respect en weet ik veel voor wat ze gedaan hebben, een fantastische mooie stunt, was het natuurlijk ook een stúnt, een avontuur, en waren het ook mensen die zich een aap verveelden in die saaie provincie waar nooit iets gebeurde. Er zat iets in van bravoure waarvan ik overtuigd ben dat die in het hele verzet heeft gezeten. […] Nou, dat vond Bert schande. Daar hebben we echt ruzie over gehad, niet slaande ruzie, maar Bert vond dat een immorele gedachte van mij. Je kunt zeggen, dat is toch raar, maar ik weet heel zeker dat Bert dat oprecht vond en ik oprecht een veel minder aardig en sympathiek mens ben dan Bert en dus dacht: de motieven van mensen zitten anders in elkaar dan je op het eerste gezicht denkt.' Haanstra had volgens Blokker 'geen afgronden, en als hij afgronden had, dan had hij een heel goed hek om er niet in te sodemieteren'.[18]

De discussie over *De overval* en het verzet raakte aan de kern van Haanstra's levenshouding, waarin de afkeer van groot- en kleinschalig geweld een hoofdrol speelde. De overval in Leeuwarden was voor hem belangrijk door het ontbreken van geweld. 'In mijn kleine rol in het verzet,' schreef hij aan Mulisch, 'heb ik bewust nooit een wapen willen hebben om niet in de gelegenheid te komen het te gebruiken. Dat kun je uitleggen als lafheid maar vergeet dan niet, dat ook ik

mijn leven jarenlang gewaagd heb. Dat ik dit gegeven [van *De overval*] wil filmen, komt in de eerste plaats, omdat ik hier een bewijs zie voor de stelling, dat het mogelijk is verzetsdaden uit te voeren met intelligentie en moed, zonder daarbij te doden. Dat is bewonderenswaardiger. En bij die intelligentie behoort nu eenmaal de wetenschap, dat men deze vijand alleen maar ontzag in kan boezemen door hem met een wapen te bedreigen. Ik heb persoonlijk geen behoefte een andere verzetsdaad te filmen, waarbij wel veel geweld in zijn volle omvang getoond wordt. Ik ontken niet het bestaan daarvan, maar daarom hoef ik het nog niet in geuren en kleuren te herhalen.' En ter afsluiting: 'Jij noemt dit halfzachtheid. Prima. Ik noem dat andere: kijk es hoe flink ik ben.'[19]

Vader Folkert Haanstra was al voor de oorlog een overtuigd sociaal-democraat geweest. In die tijd was de sociaal-democratie sterk verbonden met antimilitaristische, half pacifistische sentimenten: het gebroken geweertje. Bert Haanstra had er in zijn jonge jaren al kennis mee gemaakt. 'Als ik thuis vroeg of ik naar een cowboyfilm mocht of naar een oorlogsfilm, zei m'n vader: nee.'[20] In de Tweede Wereldoorlog werd alles ingewikkelder. Met alleen goede bedoelingen kon de wreedheid van de nazi's moeilijk bestreden worden. Zijn eigen op het eerste gezicht onschuldige fotowerk in het verzet leidde tot bombardementen. Toen hij Mulisch schreef dat hij in de oorlog geen wapen had willen dragen, zaten daar dus wel twee kanten aan. Ook zonder wapen was hij bij geweld betrokken geweest, maar juist dit feit en de schuldgevoelens daarover lijken zijn afkeer ervan alleen maar te hebben versterkt.

De briefwisseling met Mulisch laat zien dat uit de oorlogservaringen verschillende conclusies konden worden getrokken. Mulisch gaf in zijn brief hoog op van 'de mens in verzet' maar noemde als voorbeelden naast de Fries Piet Kramer onder meer Fidel Castro, Robespierre en Lenin. In de positieve verwijzing naar de laatste twee – Castro moest nog aan de macht komen – , die inderdaad letterlijk of bijna letterlijk met de bijl hadden geregeerd, ging inzicht in het menselijk tekort over in rechtvaardiging van politiek geweld, zeg maar 'A óf B'. Dan gaf Haanstra er de voorkeur aan de medemens met enig vertrouwen tegemoet te treden. In zijn latere films *Alleman* en *Bij de beesten af* komt hij terug op het 'kijk es hoe flink ik ben'. In *Alleman* heet het over de tijd na de oorlog: 'We leven weer blij op Neerlands dierbre grond, die soms davert van onze stap. Want we marcheren ook weer. Nou ja, marcheren… 't heeft niet veel om de hakken.' Waarna onder meer de Muziekvereniging Klein maar Dapper, een voortstappend clubje verpleegsters en een stel carnavalsvierders volgen. 'Onze standbeelden zijn klein en knus, niet groot en heldhaftig,' gaat het instemmend verder. In *Bij de beesten af* worden militairen vergeleken met dieren die zich opblazen om er dreigend uit

te zien: 'de soldaat, de korporaal, de sergeant, de luitenant: steeds meer mans'. De eerste tekst was wel afkomstig van schrijver Simon Carmiggelt en de tweede waarschijnlijk van schrijver Anton Koolhaas, maar ze kwamen bij een montage van Haanstra die deze boodschap al bevatte.[21]

Zonder zich openlijk politiek te manifesteren, voelde hij zich sterk verwant met het sociaal-democratische gedachtegoed. Hij stemde, zoals hij zei, 'beurtelings' op de Partij van de Arbeid en de in 1957 opgerichte Pacifistisch Socialistische Partij.[22] Wanneer er een gewelddadige film op televisie was, ging in huize Haanstra te Laren de knop om.[23] Nita was in zulke dingen activistischer dan haar echtgenoot. Zij was een in haar omgeving bekend aanhangster van de PSP en droeg een Ban-de-Bomspeldje. Jarenlang stond er een Ban-de-Bom-teken aan de achterdeur van hun huis. Begin 1961 schreef Haanstra, naar aanleiding van een televisieprogramma dat hij had gezien, een brief aan de polemoloog professor Bernard Röling met het voorstel een documentaire te maken over 'de dreiging van een atoomoorlog en de mogelijkheden om die te voorkomen,' omdat in de media 'nooit eerlijk, objectief en sterk genoeg gewezen wordt op dit allergrootste gevaar dat de mensheid bedreigt.' Röling voelde er wel wat voor, en in de zomer van het daaropvolgende jaar hadden Haanstra en Blokker nog steeds contact met de polemoloog ter voorbereiding van een film.[24] Er kwam uiteindelijk niets van.

Wel werd Haanstra een van de zeventien leden van het comité van aanbeveling in het Comité 1962 voor de vrede, dat de jaarlijkse Paasmars organiseerde. Het ging hierbij vooral om atoombewapening en de tegenstelling tussen Oost en West. Onder de initiatiefnemers waren de PSP, de Derde Weg, de quakers en Kerk en Vrede. In het comité van aanbeveling zaten ook de toen roemruchte 'rooie dominee' J.J. Buskes, historicus Jan Romein en dichter Adriaan Roland Holst. De enige vertegenwoordiger van de jongere generatie was dichter Simon Vinkenoog, die eens mooi verwoordde wat ook Haanstra zo ongeveer vond: 'Als je tegen de oorlog vecht, ben je ook al aan het vechten. Ik houd het liever bij de vrede.'[25]

Dit alles bracht Bert Haanstra in zijn beroepsuitoefening ook tot een voorzichtig balanceren in de betrekkingen tussen het Westen en Oost-Europa. Hij was een veelvuldig bezoeker van filmfestivals over de hele wereld, van Mar del Plata in Argentinië tot New Delhi in India en alles wat ertussen ligt. Bezoeken aan festivals in het communistische Oostblok lagen moeilijker. Aanwezigheid op zo'n festival werd door beide zijden algauw als een politiek statement beschouwd.

Haanstra zocht in dit krachtenveld de gulden middenweg. Hij verklaarde zich een groot voorstander van de uitwisseling van filmers en kunstenaars, 'maar ik wil niet de kans lopen als een (klein) (s)pionnetje te dienen'.[26] In de jaren ze-

stig bezocht hij het documentairefestival van Leipzig in de DDR en was hij te gast in Moskou. Met Sovjetregisseurs als speelfilmmaker Joeri Jegorov, de documentaristen Ilja Kopalin en Roman Karmen en duizendpoot Aleksandr Zgoeridi – die documentaires, speelfilms en zelfs heel aanvaardbare Disney-achtige animatiefilms maakte – had hij toen al goede persoonlijke contacten, die vooral werden onderhouden op festivals elders op de wereld en via een regelmatige correspondentie. Kopalin, Karmen en Jegorov overleden in respectievelijk 1976, 1978 en 1982. Met Zgoeridi en zijn vrouw Nana bleven de Haanstra's corresponderen tot ver in de jaren negentig. In de loop der tijd werden deze brieven steeds persoonlijker. Nog in de jaren tachtig gingen ze bij de Zgoeridi's op bezoek in Moskou en op hun beurt kwamen zij naar Laren.[27]

Maar zodra de grote politiek om de hoek kwam kijken, laveerde Bert Haanstra behoedzaam. Nadat de DDR in 1961 de Berlijnse Muur had opgericht, kwam hij in een polemiek terecht tussen de Oost-Duitse filmorganisaties en het West-Duitse festival voor de korte film in Oberhausen. Het was gebruikelijk dat Duitse regisseurs uit Oost en West de wederzijdse festivals bezochten, maar in 1962 liet Oberhausen, dat het programma 'De weg naar de buren' organiseerde, uit protest tegen de bouw van de Muur weten dat de filmmakers uit de DDR nog wel welkom waren, maar hun werk dit jaar maar thuis moesten laten. De Club der Filmschaffenden der DDR vond dit 'eine ungeheuerliche Entscheidung' en stuurde Haanstra een brief met het verzoek stelling te nemen.

Haanstra was kind aan huis in Oberhausen. Hij was er tussen 1959 en 1966 zes keer voorzitter van de jury en werd in 1966 zelfs bevorderd tot permanent erevoorzitter vanwege zijn bijzondere kwaliteiten in het bij elkaar brengen van verschillende standpunten.[28] Die eigenschap kwam goed van pas toen de jonge garde op het festival de strijd aanbond met 'Papa's Kino', zoals zij het werk van de ouderen noemde. Naar aanleiding van de Muur-kwestie kreeg hij ook uit Oberhausen een brief, waarin het festival zijn standpunt uiteenzette. Haanstra stuurde een antwoord naar Oost-Berlijn waarin hij inderdaad stelling nam. Hij vond het altijd betreurenswaardig, schreef hij, wanneer men het nodig vond een land om welke reden dan ook uit te sluiten van kunst- of sportontmoetingen. 'U zegt dat het motto "De weg naar de buren" een leugenachtige frase is en spreekt van een maatregel die de Koude Oorlog voortzet. Maar ik vind het net zo betreurenswaardig wanneer men het – om welke reden ook – nodig vindt een grens te sluiten, een muur te bouwen, die niet bepaald helpt om de weg naar de buren open te houden.' Zowel het uitsluiten als het bouwen van muren verhindert de vrije doorgang, ging hij verder. 'Ik ben ervan overtuigd dat, wanneer in Berlijn de muur niet was gebouwd, de symbolische muur in Oberhausen niet opgetrokken

was.' De DDR had het kortom aan zichzelf te danken. Ten slotte sprak hij de hoop uit dat filmmensen met hun werk ook in de toekomst wat konden bijdragen aan wederzijds begrip.[29]

Het jaar daarop werd in Leipzig Joris Ivens' vijfenzestigste verjaardag grootschalig gevierd. Ivens was als bekend communist een vaste ster van het festival. Bert Haanstra werd weer uitgenodigd, vooral om de festiviteiten rond zijn landgenoot op te luisteren. Maar tijdens het festival zat hij in het hectische eindstadium van een productie, waardoor hij niet kon komen. Wel schreef hij een vriendelijk stuk voor het liber amicorum dat in de DDR voor Ivens werd vervaardigd. Over de politieke standpunten van de jarige sprak hij zich niet uit, maar hij loofde zijn kwaliteiten als filmer.[30] Toch overdreven de organisatoren in Leipzig zwaar wanneer ze Ivens in hun brieven aan Haanstra steeds weer zijn vriend noemden. Hij had waardering voor de filmmaker Ivens, maar toen het filmblad *Skoop* hem in 1963 om een artikel over zijn collega vroeg, dat hij ook schreef, zei hij erbij dat zijn bekendheid met Ivens 'slechts beperkt is tot het kennen van een aantal van zijn films en een drietal persoonlijke ontmoetingen, waarvan er twee meer waren dan de uitwisseling van enkele vriendelijkheden'. Die paar ontmoetingen hadden alweer vier jaar daarvoor plaatsgevonden.[31]

Nieuwe evenwichtspolitiek was in 1964 nodig toen vanuit de DDR het verzoek kwam toe te treden tot het erepresidium van het festival van Leipzig. Joris Ivens was in dat presidium een vaste kracht, eigenlijk zoals Haanstra dat in Oberhausen was. Bij collega Henri Storck in Brussel was net zo'n uitnodiging uit Leipzig gearriveerd. Storck schreef naar Laren dat hij zijn beslissing liet afhangen van wat Haanstra zou doen. Zijn excuus om zelf geen beslissing te hoeven nemen was dat de cineasten uit de Benelux één houding moesten aannemen inzake de 'politiek der internationale culturele problemen'. Haanstra schreef hem dat hij niet in het presidium ging zitten omdat hij er geen tijd voor had en het anders ook niet zou doen omdat hij vreesde 'dat uit een goedbedoelde medewerking ergens politieke munt zou worden geslagen'.[32] Zonder lid van het presidium te worden bracht hij dat jaar een bezoek aan Leipzig.

Ondanks zijn goede betrekkingen met collega's en festivals in communistische landen wist hij te voorkomen dat hij door de regimes daar als 'nuttige idioot' werd gebruikt. Hij geloofde niet in het communisme, maar wel in een vreedzame omgang met het Oostblok. Wat dit betreft was zijn houding niet karakteristiek voor die tijd: hij deed niet mee aan de Koude Oorlog. Aan de andere kant was hij ook niet van de Derde Weg, de beweging van voornamelijk intellectuelen die verklaarde niet te willen kiezen tussen het communistische oosten en het kapitalistische westen. In de praktijk verbonden velen van hen zich zodanig

met communistisch geleide organisaties en congressen en vergoelijkten ze de repressie in het oosten zo dat de beleden neutraliteit erbij onderging. De Sovjetgezindheid bij diverse redacteuren van het weekblad *De Groene Amsterdammer* leidde er bijvoorbeeld toe dat filmer-schrijver Anton Koolhaas, die er ook in de redactie zat, ontslag nam omdat hij er niets meer mee te maken wilde hebben.[33]

In 1965 bracht Bert Haanstra samen met Nita zijn eerste bezoek aan de Sovjet-Unie. Nita's gevoelens voor dit land gingen het verst. In haar ogen woonden er aardige mensen die een mooi ideaal nastreefden en op basis hiervan bleef zij nog na de val van de Muur in 1989 een wat naïef geloof houden in het Sovjetsysteem.[34] Voor haar echtgenoot was het vooral een land waar hij filmvrienden had en waar zijn films werden gewaardeerd. Hij kwam terug met de indruk 'die mensen willen geen oorlog', zoals hij aan het blad van de Vereniging Nederland-USSR vertelde. In 1966 bezocht hij Moskou opnieuw en later zouden de Haanstra's nog meermaals naar de Sovjet-Unie reizen. Maar hij vergat niet ook de bezwaren te vermelden: uit dat land kwamen wel prachtige films en het was mooi dat filmmakers er met de vorm experimenteerden, zoals hij zei tegen voornoemd tijdschrift, 'maar het onderwerp en de inhoud moeten altijd door een commissie worden besproken en beoordeeld. Ik ben voor vrijheid op alle fronten.'[35]