Downloaded from UvA-DARE, the institutional repository of the University of Amsterdam (UvA)
http://dare.uva.nl/document/165809

File ID	165809
Filename	9: Tussen modernisering en nostalgie

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)

9

TUSSEN MODERNISERING EN NOSTALGIE

Nederland verbeeld

Een enscenering voor …en de zee was niet meer *op Marken (1954-1955)*

THEO SCHEFFER

Toen Bert Haanstra's *Fanfare* in het najaar van 1958 was uitgekomen, vond de hele nog sterk verzuilde pers het een typisch Nederlandse film. Er was sprake van een 'echt-Nederlands onderwerp met echt Nederlandse vrolijkheid', een film die 'puur-Hollands' was, 'onmiskenbaar Nederlands van karakter', 'een echt-Hollands drama', 'doortrokken van een echt-Nederlandse geest', 'door en door gezond "Hollands" ', met 'zo'n typisch Hollands karakter'. Kort gezegd was deze 'oer-Nederlandse film' een 'spiegel van Nederland'. Vrijwel iedereen dacht er zo over, van de gereformeerden tot en met de communisten, die het in hun dagblad *De Waarheid* ook al hadden over een 'gezonde, humoristische, door-en-door Nederlandse film'.[1] Hier werd overduidelijk een vaderlandgevoel aangesproken dat de zuilen oversteeg. Dat er ondanks alles een verbondenheid met de natie bestond, is al vaker geconstateerd, waarbij onder meer is gewezen op de rol van het koningshuis en de verenigende invloed van de Tweede Wereldoorlog.[2]

De reacties op *Fanfare* lijken erop te wijzen dat ook het Nederlandse landschap, dat een grote rol in de film speelt, een gevoel van gemeenschappelijkheid opriep.[3] De recensenten vonden op de koop toe ook de humor in *Fanfare* waarlijk Nederlands. Dat deze voor een belangrijk deel op Britse komedies was geïnspireerd, realiseerde men zich blijkbaar niet. De schrijvers van al deze enthousiaste woorden vonden hun kwalificaties zo vanzelfsprekend dat toelichting niet nodig was. In het gunstigste geval werd verwezen naar het karakter van het waterdorp Giethoorn en een enkele keer heetten muziekkorpsen met hun kleine ruzietjes echt vaderlands, maar daarbij bleef het.

Toch was het dorp in *Fanfare* juist weinig typisch voor het toenmalige Nederland. We zien vrijwel alleen het gedeelte van Giethoorn dat door zijn structuur van watertjes, smalle bruggetjes en paden moeilijk toegankelijk was voor nieuwigheden als bromfietsen en auto's die in de rest van het land steeds meer het straatbeeld bepaalden. Het proces van modernisering waarin Nederland zich bevond, betekende voor het platteland dat oude boerderijtjes werden vervangen door efficiënte boerenbedrijven waar het streven toch vooral was zich met de nieuwe tractor, combine of vrachtwagen voort te bewegen over een rechtgetrokken geasfalteerde weg. Er werd een overheidsbeleid gevoerd van radicale herstructurering met trefwoorden als ruilverkavelen, droogleggen, egaliseren, kana-

liseren, draineren en wegenverbetering. Dit leidde tot een nieuw type landschap, het naar technocratische maatstaven ingerichte interventielandschap dat 'met recht als de ruimtelijke samenvatting kan worden beschouwd van de naoorlogse politiek van wederopbouw, herstel en groei', zoals Kees Schuyt en Ed Taverne schrijven in *1950. Welvaart in zwart-wit*.[4]

Wanneer recensenten en publiek Bert Haanstra's film echt Nederlands vonden, was dat omdat er bekende elementen uit een grotendeels voorbije of een gedroomde wereld in te zien waren: koeien, sloten en plassen, de Nederlander die zich door zijn aan de zee ontrukte land voortbewoog in een bootje en die in een romantisch boerenhuisje met een rieten dak woonde. Afzonderlijk bestonden deze verschijnselen in het werkelijke leven natuurlijk wel, maar allemaal samen waren ze buiten Giethoorn zelden te vinden, zeker niet met weglating van al het moderne. Een samenleving zoals die in *Fanfare* te zien was, stond buiten de realiteit, het was een Hollands Arcadië. Over Volendam en Marken schreef antropoloog Rob van Ginkel dat in de beeldvorming rond deze plaatsen juist het atypische tot het typisch Nederlandse is gemaakt.[5] Net zo had het succes van *Fanfare* voor een deel te maken met het feit dat er zoveel in te zien was dat juist atypisch voor Nederland was of aan het worden was.

Fanfare sprak met andere woorden nostalgische gevoelens aan. Nostalgie is lang beschouwd als een negatieve of zelfs verwerpelijke emotie, voortkomend uit een onvermogen met het heden en de toekomst om te gaan, gevolg van uitzichtloosheid of zelfs een beschadigde identiteit. In de negentiende eeuw was het een ziektebeeld.[6] In dit boek wordt de term in een tamelijk lichte betekenis gebruikt. Een afscheid is vaak moeilijk en dat geldt ook wanneer het een afscheid van het verleden betreft: een menselijk en vanzelfsprekend gevoel in een snel veranderende samenleving. In het Nederland van de jaren vijftig lijken nostalgie en een op de toekomst gerichte houding heel goed verenigbaar te zijn geweest. Ook de theorie geeft ruimte voor een onschuldig gebruik van de term nostalgie. De Duitse filosoof Hermann Lübbe noemt de hang naar oude voorwerpen en musealisering van het alledaagse verleden een 'compensatie' voor de breuk die door de modernisering tussen heden en verleden is ontstaan. Aandacht en liefde voor wat voorbij is, kan hierin dus wel samengaan met aanvaarding van het heden en de toekomst. De Amerikaanse cultuurhistorica Svetlana Boym maakt onderscheid tussen een restauratieve en een reflectieve nostalgie. De eerste wil terug naar vroeger, de tweede gaat uit van het heden en accepteert dat het verleden voorbij is.[7]

Fanfare betekende voor het publiek anderhalf uur vertoeven in een pretentieloze wereld van koeien, sloten en vriendelijke burgemeesters. Na afloop konden de grotendeels uit de stad afkomstige toeschouwers met frisse moed op de brom-

mer stappen en met opgestroopte mouwen verder bouwen aan een nieuw Nederland. Zonder er speciaal op uit te zijn heeft Haanstra met *Fanfare* mogelijk een kleine bijdrage geleverd aan de onbekommerde stemming die de modernisering mede mogelijk heeft gemaakt: onder de zachte deken van de nostalgie verzoende men zich met de realiteit van snelle veranderingen.

De herstructurering van het platteland is weleens het grootste succes van de naoorlogse verzuiling genoemd. Van 1945 tot en met 1958 regeerden zogeheten roomsrode coalities het land, waarin katholieke, protestantse en socialistische partijen samenwerkten, meestal met Willem Drees ofwel Vadertje Drees als minister-president. Onder leiding van deze voorman van de Partij van de Arbeid werden met vrijwel algemene instemming diverse sociale wetten ingevoerd, waaronder de aow, die de ouden van dagen meer bestaanszekerheid bood. Rooms en rood slaagden erin het sociaal-democratische geloof in de maakbaarheid van het platteland te verzoenen met het verlangen van de achterban van de confessionele partijen naar een harmonieuze agrarische samenleving.[8] Zo betekenden ook deze coalities een samengaan van vooruitgang en traditie.[9]

De leiders die aan de top betrekkelijk harmonieus samenwerkten waren regenten die hun schaapjes hoedden als goedmoedige herders. Dit regenteske denken komt ook in *Fanfare* op achteloze wijze terug. De muzikanten die het in Lagerwiede met elkaar aan de stok hebben, krijgen van de burgemeester te horen dat wie de meerderheid heeft de fanfare is die naar het komende muziekconcours mag. Het winnen van de meerderheid is een rode draad door de verdere film. Klein detail is dat maar één man het verschil uitmaakt: de meest onnozele van allemaal, de kruidenier die zich door iedereen laat ompraten en omkopen en die in de fanfare het meest onbenullige instrument bespeelt, de triangel. Dat alles afhankelijk is van deze Koendering, geeft niet echt een verheffend beeld van het democratische proces. Uiteindelijk grijpt de burgemeester, nadat hij het gedoe van zijn dorpsgenoten een tijdje hoofdschuddend heeft aangezien, dus zelf in. Meeste stemmen gelden, maar een verstandige regent hakt de knopen door.

De uitkomst van de film is navenant. De twee strijdende helften van de fanfare raken samen op het podium van het concours verzeild en daar blijken de twee stukken die de plaatselijke componist voor hen geschreven heeft, samen één stuk te vormen. De muziek overwint en sticht vrede, een sympathiek eerbewijs aan de kunst en het vermogen van de filmmaker de werkelijkheid naar een goede afloop toe te manipuleren. Maar tegelijk zit ook hier een regentesk kantje aan. Wanneer de componist van het harmoniebrengende stuk in de film concludeert: 'Als je ze maar rustig hun gang laat gaan, dan komt het op het einde vanzelf weer goed',

weten hij en de toeschouwers dat alles juist is goed gekomen dankzij het ingrijpen van hem en de burgemeester, heren die in stilte goed doen. In de gedroomde wereld van Lagerwiede kon men het regeren met een gerust hart overlaten aan wijze bestuurders, een gevoel dat ook weleens bestaan zou kunnen hebben in de echte wereld, waar wederopbouw en welvaart een gezamenlijk streven waren, waarvoor onderlinge tegenstellingen moesten wijken. Haanstra en Blokker zullen zich met dit soort overwegingen niet hebben beziggehouden tijdens het schrijven van *Fanfare*, maar intuïtief raakten ze aan de stemming van die jaren.

Fanfare was slechts een van de films waarmee Bert Haanstra in de periode van 1950 tot en met 1966 Nederland in beeld bracht. Voor het grote publiek werd hij door *Fanfare* de nationale filmmaker bij uitstek, een soort filmer des vaderlands, een reputatie die na *Fanfare* nog groeide door de grote documentaires *Alleman* uit 1963 en *De stem van het water* uit 1966. In wat kleinere kring gold hij al eerder als iemand die in zijn werk een speciaal gevoel voor eigen land toonde.[10] Dat was begonnen met *Spiegel van Holland* en *Dijkbouw* en daarna bevestigd door *...en de zee was niet meer*. Voor deze laatste film had hij in het voorjaar van 1954 een opdracht gekregen van het ministerie van OKW.

Onderwerp van de film moest zijn, aldus het ministerie, de 'thans verdwijnende folklore rondom de vroegere Zuiderzee'. De oude visserscultuur in de plaatsjes langs het meer diende te worden vastgelegd vóór de te verwachten teloorgang.[11] Eigenlijk werd Haanstra hiermee een spiegelpaleis in gestuurd, want wat er 'authentiek' was aan deze tradities, was minder duidelijk dan Den Haag geloofde. Klederdrachten en aanverwante verschijnselen hadden in zulke plaatsen deels wel een reële historische oorsprong, maar deels ook niet. Onveranderlijk waren ze nooit geweest en ze werden bevroren of zelfs uitgevonden om de gemeenschap aan een gezamenlijke geschiedenis te helpen of het toerisme te bevorderen. Dit laatste was voor de oorlog al in de IJsselmeerplaatsen Volendam en Marken gebeurd, zodat een filmer die hier de tradities wilde vastleggen, maar moest raden of de pofbroek voor zijn lens echt iets van vroeger was of een hedendaags attribuut in het kader van de handel in illusies. Hij liep met andere woorden kans een mythe te creëren of in stand te houden.[12]

Dat de plaatsjes aan het IJsselmeer zouden veranderen werd als onvermijdelijk beschouwd, gezien de voortgaande inpoldering van het IJsselmeer, een van de grote nationale projecten waaraan Nederland werkte. Het areaal aan landbouwgrond moest worden uitgebreid want – dacht men toen – elke nieuwe vierkante meter telde. Ook de bescherming tegen de dreigingen van het water werd erdoor verbeterd. Tegenover het te verwachten verlies aan visvangst en folklore zou dus grote winst staan.

Voor de oorlog was de open verbinding tussen Zuiderzee en Noordzee al verbroken door de Afsluitdijk en was het IJsselmeer ontstaan. De Wieringermeerpolder en de Noordoostpolder waren aangelegd, in 1957 zou de drooglegging van Oostelijk Flevoland voltooid worden en in 1968 zou Zuidelijk Flevoland droogvallen. In de nieuwe polders kon de moderne landschapsinrichting zonder belemmeringen in praktijk worden gebracht. Het visserseiland Urk was onderdeel van de Noordoostpolder geworden en de havenplaatsen Kampen, Elburg, Harderwijk, Bunschoten en Spakenburg werden ingesloten door de Flevopolders. Op dat moment was het nog de bedoeling ook de Markerwaard droog te leggen, waardoor even buiten de havens van Volendam, het eiland Marken, Monnickendam, Edam en Huizen eveneens nieuw land zou komen te liggen.

Voor de 'folklorefilm' vertrokken Bert Haanstra, zijn cameraman Eddy van der Enden en een assistent elke ochtend vanuit – toen nog – de Amsterdamse Bolkstraat met de lichtgroene Volkswagen Kever van de regisseur naar een opnamelocatie aan het IJsselmeer. Dat was in 1954-1955. Maar nog voor het tot filmen kwam, gebeurde er iets. Haanstra had de opdracht vrij gemakkelijk aangenomen en pas toen hij in al die plaatsen aan het water kwam en er de klachten van de bewoners hoorde over de ondergang van hun havens en het verdwijnen van de bedrijvigheid, merkte hij hoeveel frustratie en woede er leefde. Het ging ze minder om folklore dan om hun existentie. Van der Enden: 'Hij was erg begaan met die mensen, die zagen hoe hun leven werd afgesneden. Dan kwam je in zo'n haven, ik weet niet of het Elburg of Spakenburg was, daar lagen toen nog veel botters, die lagen gewoon weg te rotten. De mensen waren verbitterd. Velen hadden geen zin om aan de film mee te werken. Ze waren er te kwaad voor.'[13]

Anderen werkten wel mee. In de film die hieruit resulteerde, wordt aan het begin het grootse verleden van de plaatsen aan het IJsselmeer geïllustreerd met beelden van oude torens en gebouwen, waarbij in het commentaar herhaaldelijk sprake is van 'de Zuiderzee', hoewel deze benaming al voor de oorlog was afgeschaft. De scheidslijn tussen heden en verleden wordt weggewist, zodat de gebeurtenissen in de film ergens buiten de tijd komen te staan. Auto's zijn in de steden niet te zien. Dan volgt het eerste grotere thema: de tradities. In het diepgelovige Spakenburg vindt een doop plaats in een kerk vol mensen in klederdracht. Volgt een aantal scènes uit de tijd dat het leven in een Hollands dorp nog goed was: kindervermaak zoals kaatsenballen, touwtjespringen en visjes vangen in de vaart, kattenkwaad uithalende kinderen die een standje van de dorpsagent krijgen, een jong stel op de dijk, een ouderwets trouwfeest met volksdansen, kortom, de hele levenscyclus in een kleine harmonische wereld. Moderne elementen en de meer conflictueuze en harde kanten van de werkelijkheid zijn weggelaten, waardoor een nostalgische atmosfeer ontstaat.

Dan wordt er een schip te water gelaten op de 'levenszee' die het IJsselmeer is voor de vissers van de havens die eraan liggen. De palingvisserij op het IJsselmeer wordt energiek in beeld gebracht, al vond de visvangst in de jaren vijftig zeker niet meer alleen plaats met zulke zeilschepen als Haanstra laat zien. Tegen het eind van de film wordt de oude tijd symbolisch ten grave gedragen door bewoners van verschillende plaatsen, alle in hun eigen klederdracht. De geënsceneerde begrafenis is voor de goede verstaander een stellingname waarin de regisseur zijn verbondenheid met de oude bewoners uitdrukt: dat alles verandert valt niet te ontkennen, maar reden tot vreugde is het niet.

Volgt een abrupte wending naar de nieuwe tijd. In een stampende montage komen de hijskranen die weer een nieuwe polder aanleggen dreigend dichterbij om een vredige wereld te verstoren. Als er iemand doelbewust met zijn montage omging, was het Bert Haanstra, en wanneer hij een dergelijke boem-boem-boem-montage hanteerde, is het vrijwel uitgesloten dat hij eigenlijk alleen maar een 'neutrale' overgang op het oog had. De commentaartekst van Max Dendermonde vertelt dat er voortaan 'steeds minder water, steeds meer polder' zal zijn, en 'waar eens vissers voeren, valt nu het graan'. Bij een opname van een scheepswrak in een drooggevallen polder: 'Het leven van weleer ligt verzonken in het nieuwe land.' De nieuwste oogstmachine en het moderne stratenplan van Emmeloord komen in beeld. In het in scène gezette eindshot zien we gelovigen eerder met berusting dan met vreugde een modern kerkgebouw binnengaan, de gereformeerde Nieuw Jerusalemkerk in hetzelfde Emmeloord.[14] Boven de deur staat gebeiteld: 'en de zee was niet meer.'

Om van het ene deel naar het andere te komen gebruikt Haanstra in zijn film een paar keer in het oog springend beeldrijm. De mond van een aanstaande bruidegom blaast de zaadjes van de pluizige bol van een paardebloem, gevolgd door het gat van een blaasinstrument, waar de muziek voor een trouwfeest uit komt: een associatie tussen vruchtbaarheid en huwelijk. Een visser gooit water over het dek van zijn boot, waarna een vrouw een emmer water leeggooit tegen een raam: de mannen op zee en de vrouwen in het dorp blijven met elkaar verbonden. Een kind laat zand uit zijn handje lopen, tijdens de val van het zand wordt gesneden naar de grijper van een hijskraan die aarde in een dijkgat laat vallen: het kind weet het nog niet, maar het vredige leven in het dorp wordt bedreigd door helse machines. Later noemde de regisseur deze effecten ouderwets, maar hij was er een meester in en wist dit middel met veel zeggingskracht te gebruiken.[15]

In het dagelijks leven liepen in de meeste havenplaatsjes minder mensen in klederdracht dan in de film. In Volendam ging de gemeente op een gegeven moment

subsidies verstrekken om de traditionele kledij nog een beetje in het straatbeeld te houden, en zelfs dat hielp nauwelijks.[16] Blijft wel staan dat het anno 1954-1955 om een verdwijnende, niet om een verdwenen cultuur ging. In een plaats als Volendam gingen volgens Haanstra nog honderden vrouwen en kinderen in dracht naar de kerk. Pastoor Wim Al, die begin jaren zestig in het dorp werkte, bevestigde dat het toen nog steeds zo was.[17] 'Ik heb nergens hoeven vragen: willen jullie je leuke pakkie, je zondagse pakkie aandoen?' zei Haanstra later.[18] Maar dat was op de andere dagen van de week toch niet helemaal waar. De trouwpartij op Marken met volksdans die in de film voorkomt werd in scène gezet, zoals te zien is op de setfoto's die Theo Scheffer maakte. De figuranten waren door de wethouder aangezocht en de opnamen moesten 'ontiegelijk veel keer over', vertelden twee vrouwen die zich daarvoor beschikbaar hadden gesteld.[19]

Het was Haanstra er niet om te doen in deze film realistisch verslag uit te brengen van de stand van zaken rond het IJsselmeer. Met zijn film wierp hij zich op als de woordvoerder van de verbitterde mensen die hij was tegengekomen en met de nodige idealisering bracht hij hun verdwijnende wereld in beeld. Voor zijn ode aan wat bijna voorbij was gebruikte hij de middelen die daartoe bijdroegen. Het resulteerde in een hecht geheel, een constructie waarin realiteit en fictie in elkaar overvloeien, alles vastgelegd in verzadigde Technicolor-kleuren. *…en de zee was niet meer* is de meest nostalgische documentaire uit zijn loopbaan.

De filmtitel is ontleend aan de Openbaring van Johannes: 'En ik zag een nieuwe hemel en een nieuwe aarde; want de eerste hemel en de eerste aarde waren voorbij gegaan, en de zee was niet meer. En ik zag de heilige stad, een nieuw Jeruzalem, nederdalende uit de hemel…'[20] De regisseur moet vooral voor de poëtische schoonheid hiervan gevallen zijn, en voor het praktische feit dat die tekst ergens mooi filmbaar boven een deur gebeiteld stond, want eigenlijk strookte hij niet met de strekking van zijn film. De apostel Johannes verlangde allesbehalve terug naar de oude zondige wereld en verwelkomde met vreugde een nieuw Jeruzalem zonder zee. Haanstra legde de nadruk omgekeerd. De nieuwe polders zouden er wel in voorkomen, had hij de opdrachtgevers in Den Haag al bij voorbaat laten weten, maar 'nieuw modern leven' moest 'zo kort mogelijk worden aangeduid'. Een optimistische finale zou een 'anti-climax' betekenen. Ook een 'dubbel einde', met andere woorden een slot waarin heden en verleden gelijkwaardig waren, wilde hij voorkomen.[21]

Toen er vanuit het ministerie tijdens de productie alsnog op aan werd gedrongen de aandacht meer te verleggen naar de schone toekomst, verzette hij zich hiertegen. In zijn antwoord liet hij duidelijk blijken dat zulke bemoeienis hem toch al niet beviel en hij argumenteerde bovendien dat het niet goed was de

Haagse voorstellen uit te voeren omdat het de dramatische opbouw van de film schaadde. Aan de wenkende verten werd naar zijn mening al 'de juiste hoeveelheid aandacht' besteed.[22] De opdrachtgevers waren netjes genoeg om eventuele onvrede over het eindresultaat niet publiekelijk te laten blijken. Ze gaven hun opdrachten tenslotte ook om de Nederlandse filmkunst te bevorderen en daarbij hoorde enig respect voor de onafhankelijkheid van de regisseur. In het geval van Bert Haanstra kwam het er bij opdrachtfilms van de overheid eigenlijk steeds op neer dat hij, nadat het onderwerp door de opdrachtgever was aangewezen, alle ruimte nam om vorm en inhoud verder zelf te bepalen.

Achteraf is gebleken dat de toekomstverwachtingen over het IJsselmeer te somber waren. Urk is nog steeds overwegend streng gelovig en de tradities zijn wat dat betreft dus behouden. Doordat een groot deel van de Urker schepen nu via andere havens werkt, is het dorp bovendien een van de belangrijkste vissersplaatsen van het land gebleven. Meer dan 30 procent van de totale Nederlandse visvangst wordt er overgeslagen.[23] Verder werd in 1990 besloten af te zien van de drooglegging van de Markerwaard, waardoor een aantal andere IJsselmeerhavens behouden bleef. Oude gewoonten bestaan soms ook nog in plaatsen aan het Veluwemeer, met hun tamelijk gesloten christelijke gemeenschappen. Waar de indertijd gevreesde teloorgang wel plaatsvond, kan die niet altijd aan de Zuiderzeewerken worden geweten. De hele Nederlandse samenleving veranderde en deze algemene ontwikkeling beïnvloedde ook de culturele en economische transformatie van het IJsselmeer 'van werkzee naar speelmeer', om de titel van een recent fotoboek te citeren, dat laat zien hoe het als recreatie- en natuurgebied een nieuwe functie heeft gekregen.[24] Ook de verstedelijking met Almere, Lelystad en IJburg drukte zijn stempel op het gebied.

Van het ministerie van Verkeer en Waterstaat kreeg Bert Haanstra in 1961 opdracht voor een nieuwe film met een Nederlands thema: een kleurenfilm over de sluiting van het Veerse Gat tussen Walcheren en Noord-Beveland door middel van een caissondam. Het was een van de vroege onderdelen uit dat andere grote nationale project, de Deltawerken, dat de afsluiting van verschillende zeearmen in Zeeland en een aantal andere grote waterwerken omvatte.[25] In deze film, *Delta Phase I*, roept alleen het verdwijnen van de vissershaven Veere nog enkele momenten van weemoed op, verder bouwt Nederland hier met voortvarendheid aan zijn toekomst. Het verschil met *…en de zee was niet meer* is nauwelijks te verklaren uit het feit dat *Delta Phase I* van later datum was. Haanstra had vóór zijn Zuiderzeefilm immers al een reeks films voor Shell gemaakt waarin modernisering vanzelf spreekt. Er is meer voor te zeggen dat de twee kanten van Haanstra,

geloof in modernisering en nostalgie, een verschillende nadruk kregen al naar gelang de omstandigheden en het karakter van het onderwerp. In het ene geval koos hij vooral het perspectief van degenen die de traditie vertegenwoordigden, in het andere dat van de vooruitgang.

Hoe sterk dit vooruitgangsgevoel ook lééfde aan het Veerse Gat wordt in *Delta Phase I* overduidelijk. Sinds de watersnoodramp van 1953 was de steun voor dergelijke grote waterwerken in Zeeland vrijwel algemeen. Met af en toe een Nederlandse vlag in beeld zien we hoe de mens dankzij technisch vernuft en doorzettingsvermogen de elementen onder controle brengt. Vol zelfvertrouwen verbetert hij zijn eigen omstandigheden. De film ademt de zakelijke nuchterheid die Haanstra begin jaren vijftig al prees: wie *Delta Phase I* heeft gezien weet in grote lijnen hoe een caissondam wordt aangelegd. Het proces van de aanleg wordt van begin tot einde in chronologische volgorde in beeld gebracht. Via uiterst functioneel beeldrijm wordt heen en weer gesprongen tussen modellen van de caissons in het Waterloopkundig Laboratorium en de echte. Toch is dit veel meer dan een educatieve film.

De aandacht gaat uit naar één eenvoudige Zeeuws sprekende man in een leren jas, die dit grootse project leidt met een walkietalkie. Op zijn aanwijzingen wordt het laatste caisson met behulp van een groot aantal sleepboten centimeter voor centimeter in de dam geschoven. Er is geen spoor van de oude heroïserende manier van filmen met de welbekende van onderaf genomen shots van stoere hoofden tegen de hemel. De afsluiting van het Veerse Gat wordt juist door de onderkoelde, realistische presentatie indrukwekkend. Intussen vinden de werkzaamheden wel plaats voor het oog van duizenden nieuwsgierige Zeeuwen, van wie sommige in klederdracht, en een groot aantal reporters uit de hele wereld, die we in vele talen verslag horen uitbrengen van de gebeurtenissen. Dat hier door een zeevarende natie iets groots wordt verricht, wordt subtiel onderstreept door de namen van de sleepboten die steeds worden opgeroepen: 'Afrika', 'Europa', 'Chili', enzovoort. Als het grote werk erop zit, pakt de hoofdpersoon zijn fototoestelletje en maakt nog even zelf een kiek. 'Voor moeders,' zei Haanstra. Een gebeurtenis van internationale allure teruggebracht tot een plaatje in een familiealbum. *Delta Phase I* is zo de film van de bescheiden heldhaftigheid van gewone Nederlanders die de strijd tegen de zee voeren met kunde, maar zonder grote gebaren.

Tegelijk met *Delta Phase I* werkte Haanstra aan de korte film *Zoo*, een met veel virtuositeit gemonteerde improvisatie over mensen en dieren in Artis. Van maandag tot en met donderdag zat hij met zijn ploeg in een hotel in Veere en van

vrijdag tot en met zondag werd er in de Amsterdamse dierentuin gedraaid.[26] *Zoo* bleek achteraf een voorstudie voor zijn grootste Nederland-film *Alleman*, want hij experimenteerde erin met de techniek van de verborgen camera die de basis van *Alleman* werd. In die jaren genoot de candid camera vooral onder regisseurs met vernieuwende ambities een zekere populariteit. Ze wilden mensen betrappen in hun natuurlijke omgeving. Een in de pers veel besproken voorbeeld hiervan was het geruchtmakende *Mondo Cane* van de Italiaan Gualtiero Jacopetti, waarin de mensheid van zijn zwartste kant werd getoond. De tegenwoordig vaak als 'shockumentary' betitelde film laat bizarre en afstotende 'gewoonten' uit westerse en vooral niet-westerse culturen zien, vaak gepaard gaande met veel bloed. Dat *Mondo Cane* bij nadere beschouwing nauwelijks een candid-film mag worden genoemd, doet aan het idee van de verborgen camera weinig af. De Amerikaan Lionel Rogosin laat in *On the Bowery* op een meer afgewogen manier het dagelijks leven zien van drinkers en zwervers in de goten van New York.

Haanstra kende deze films alleen van horen zeggen, maar ook hij voelde de behoefte dieper in het dagelijks leven van mensen door te dringen. Zelf was hij vooral geïnspireerd door *La Seine a rencontré Paris*, waarin de in Parijs wonende collega Joris Ivens de verborgen camera toepaste op een manier waarin de medemens positief werd benaderd. Er waren verliefde paartjes en lachende modinettes in te zien die in de middagzon flaneerden langs de Seine.[27] Liet Jacopetti de mens als een monster zien, bij Ivens was hij iemand die gelukkig kon zijn.

Na zijn goede ervaringen met *Zoo* besloot Bert Haanstra met de verborgen camera dus een avondvullende documentaire te maken. Samen met Jan Blokker schreef hij er in maart 1962 een synopsis voor met de titel 'Zo is het volk van Nederland'. Anders dan in de meeste films met de verborgen camera zouden ze niet de zelfkant of het extreme laten zien, schreven ze, maar juist het alledaagse en het gewone. Het Productiefonds voor Nederlandse Films, de semi-overheidsinstelling die sinds 1956 door subsidies hielp de Nederlandse filmproductie gaande te houden, stelde 200 000 gulden beschikbaar voor een film die aanvankelijk de titel 'Jan en alleman' kreeg en uiteindelijk *Alleman* ging heten.[28]

In de synopsis 'Zo is het volk van Nederland' had al gestaan dat van een uitgeschreven scenario in de traditionele zin geen sprake zou zijn. De film moest voortkomen uit de observaties zelf en als het ware groeien van onderop. Zo gebeurde het ook. De procedure was: met de camera mensen en situaties observeren, de opnamen samenbrengen en daaruit in de montage de film componeren. Maar wel in die volgorde. Toen Kees Hin, Haanstra's regieassistent bij *Alleman*, in 2007 de vraag kreeg voorgelegd of de film in de montagekamer was ontstaan, antwoordde hij beslist: 'Nee, de film ontstond bij de mens zelf. De film ontstaat

bij de mens die zich in drie seconden geeft aan het beeld. De kundigheid van andere mensen is om het op te nemen… Maar de mens zelf die doet het. Dus dat kindje dat nog niet kan schaatsen en dat een beetje hulpeloos beweginkjes maakt om dat schaatsen na te doen… geholpen door een tegenshot van een zwaan die ook niet meer kan lopen op het ijs. Dat kind doet het, dat kind is eigenlijk het centrum, het is het sublieme moment van dat kind.'[29] De observatie van het leven zelf was de basis van *Alleman*.

Jan Blokker haakte op zeker moment af. Voor zolang het had geduurd, had hij bij deze film 'een functie die ik niet kon begrijpen', zoals hij het later uitdrukte.[30] Hij was meer een vage gesprekspartner geweest dan een scenarist. Eenzelfde rol kreeg ook zijn opvolger, de schrijver en filmmaker Anton Koolhaas, met wie Haanstra bijna twintig jaar lang intensief zou blijven samenwerken. Ze hadden elkaar midden jaren vijftig waarschijnlijk voor het eerst ontmoet toen Koolhaas directeur was van de stichting voor culturele samenwerking Sticusa, die Haanstra's korte film *God Shiva* had gefinancierd. Anton Koolhaas, voor intimi Tom, was een nogal gesloten, altijd wat deftig aandoende man, die een paar jaar ouder was dan Haanstra. In de jaren dertig was hij redacteur geweest bij de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* en na de oorlog redacteur van het weekblad *De Groene Amsterdammer*. Hij was betrokken geweest bij enkele documentaires en had de semispeelfilm *De dijk is dicht* uit 1950 geregisseerd, die met bijna een miljoen bezoekers een succes was in de bioscoop. De film gaat over een geallieerd bombardement op Walcheren tijdens de Tweede Wereldoorlog. Dijken breken door, overstromingen, een groot aantal burgers vlucht in de molen van Westkapelle en verdrinkt daar. Een man die mede door zijn eigen toedoen zijn vrouw heeft verloren gaat na de oorlog terug om zich, aldus Koolhaas, 'in te leven in haar dood'.[31] Koolhaas schreef talrijke boeken, vaak dierenverhalen waarin de mensenwereld met wrange humor wordt belicht en somberheid en verval overheersen. Naar het schijnt behoorden Nita en Bert Haanstra al vroeg tot de vaste bezoekers van avonden waar hij uit eigen werk voorlas.[32] Sinds eind jaren vijftig was Koolhaas ook nog docent aan de Filmacademie. Net als Blokker was hij in veel opzichten Haanstra's tegenpool. Het lijkt er dus op dat de regisseur, hoe graag hij ook zelf de touwtjes in handen hield, telkens zocht naar gespreksgenoten die een andere invalshoek hadden dan hijzelf.

In zijn Citroën DS-19 Break trokken Haanstra, regieassistent Kees Hin en cameraman Anton van Munster voor de opnamen van *Alleman* anderhalf jaar door Nederland om het land en zijn bewoners in beeld te brengen. Een lijstje opnamelocaties uit één maand toeren: Waalwijk, Amsterdam, Bloemendaal, Schiphol,

'Noord-Holland doorkruist', Purmerend, Rotterdam, Den Haag, Amsterdam, Enschede, Markelo, Amsterdam, Bussum, Amsterdam, Kop van Noord-Holland, Heemskerk, Edam, Amsterdam, Beverwijk, Barneveld, Den Haag, Rotterdam.[33]

Ongeveer 40 procent van de opnamen werd met de verborgen camera gemaakt, voor een deel vanuit de Citroën, waarin de camera verdekt was opgesteld achter een wasmachine en een oven, soms ook vanuit een of ander karretje of tentje, waarin de cameraman met zijn toestel verborgen zat. De rest werd openlijk gedraaid, meestal zonder dat de gefilmde mensen er erg in hadden. Er zaten wat geënsceneerde scènes in, zoals huisvrouwen die allemaal gelijktijdig hun kleedje uitkloppen vanaf hun balkon en een agent die met geheven vuist achter twee kinderen aanloopt. Op de kaasmarkt in Alkmaar lag Van Munster tussen twee kaasdragers ruggelings op een houten berrie op de plaats waar normaal de kazen lagen, zodat hij het gezicht van de achterste drager van dichtbij kon filmen tijdens het werk. Deze laatste opnamen werden niet gebruikt.[34]

Haanstra was bij het merendeel van de opnamen aanwezig, maar Van Munster en Hin trokken er ook getweeën op uit. Hun regisseur was na *Fanfare* zo bekend geworden dat mensen hem al herkenden wanneer hij in de auto zat: 'Hé, daar heb je mijnheer Haanstra!'[35] Wanneer de cameraman en de regieassistent alleen op pad gingen, kregen ze een soort bestelling mee. 'Hij had een heel exacte voorstelling van waar we mee thuis moesten komen,' aldus Van Munster. 'En daar moest je ook niet naast zitten, want dan kreeg je het te horen.'[36] Zo maakte de cameraman vanuit een tentje op de Scheveningse Pier de fameuze beelden van zich pijnlijk kuis omkledende Nederlanders – en Duitsers?! – op het strand.

Of ze trokken het Amsterdamse Oosterpark in, Hin verkleed als man van de plantsoenendienst, Van Munster met de camera liggend in een bakfiets onder wat rommel en een dekzeil. Besteld waren opnamen van pasgetrouwde paartjes die in het park voor de fotograaf poseerden. In die tijd hoorde dat net zo vast bij het huwelijksritueel als het jawoord zelf. Maar bij hun terugkeer hadden Van Munster en Hin nog andere opnamen bij zich, waar Haanstra dolblij mee was. De camera had vastgelegd hoe een paar op een bankje onmin kreeg en het na wat schermutselingen weer goedmaakte.

De regisseur zag wel een probleem met de Oosterpark-sequentie. Het gefilmde paar had zich onbespied gewaand in een enigszins intieme situatie en de regisseur vond het onethisch de opnamen zonder toestemming te gebruiken. In *Het Parool* verscheen dus een oproep met een foto van de man erbij en het verzoek zich te melden bij Bert Haanstra. De respons was boven elke verwachting. Velen hoopten waarschijnlijk de sinds *Fanfare* beroemde regisseur zelf aan de te-

lefoon te krijgen, maar uiteindelijk belde toch degene om wie het ging. Het bleek een student te zijn, zijn vriendin was verpleegster. Alleen was het intussen uit en had zij een nieuwe vriend. Dit drietal kwam in Laren langs om de opnamen te bekijken. Zelfs de nieuwe vriend vond het prachtig.[37]

In feite was een andere scène in *Alleman* voor die tijd gewaagder: een geboorte, op 1 oktober 1962 openhartig gefilmd in de kraamkamer bij de familie Hin thuis. Moeder en kind waren Kees Hins echtgenote Neeltje en dochter Jacinta. Het moet de eerste geboorte zijn geweest die in Nederland in een niet-medische film te zien was. Het jaar daarop filmde Ed van der Elsken de geboorte van zijn zoon Daan Dorus in *Welkom in het leven, lieve kleine*, die een paar weken na de première van *Alleman* voor het eerst te zien was op de VPRO-televisie.[38]

Al vrij snel na de eerste opnamen voor *Alleman* was begonnen met de montage. Hoe onontbeerlijk de observaties van de werkelijkheid ook waren, de film werd een geheel door de ordening en het spel met de beelden aan de montagetafel bij Bert Haanstra thuis. Vanaf die plaats werd ook bepaald welke opnamen er nog nodig waren. Zeven maanden voor de première was tweederde van de film in grote lijnen gemonteerd, terwijl de opnamen nog steeds doorgingen. In de laatste periode kreeg de regisseur, die tevens producent was, het zo druk dat hij niet in zijn eentje kon blijven monteren. Als de nood aan de man was, kwam de redding altijd van over de Noordzee: uit Londen liet hij Ralph Sheldon overkomen, die als editor betrokken was geweest bij *Fanfare*, *Glas* en *De zaak M.P.* De afspraak was dat Sheldon in de credits zou komen als montageadviseur, maar in de praktijk voelde de Brit zich gebruikt als loopjongen. Hoewel Haanstra hem tevoren had gezegd dat hij er zelf bij de montage 'zo dicht mogelijk bovenop wilde zitten', vond zijn adviseur dat hij wel heel slecht kon delegeren. De betrekkingen verslechterden en op het laatst had Sheldon maar helemaal niets meer gezegd, want wat hij zei, werd toch maar ontvangen met 'openlijke vijandigheid en zelfs minachting', schreef hij na afloop vanuit Engeland in een brief naar Laren.[39] Een reporter die het slagveld bezocht, berichtte dat Haanstra maar een paar uur per nacht sliep, beneden op de bank, en verder rond de klok doorwerkte.[40]

In die laatste fase moest ook de filmmuziek tot stand komen. Eerder had Haanstra samengewerkt met wat meer conventionele componisten als Max Vredenburg en Jan Mul en vervolgens met de meer improviserende Pim Jacobs. Maar Jacobs was vooral iemand voor de korte baan. Dat voorjaar had Haanstra, ongetwijfeld meegenomen door Nita, in het Amsterdamse Concertgebouw een Concertino met jazzorkest gezien, geschreven en gedirigeerd door de jonge moderne componist Otto Ketting. Hij was onder de indruk en vroeg Ketting de muziek voor

Alleman te schrijven. Het moest wel eenvoudiger zijn dan in het Concertino: 'enkele eenvoudige melodietjes, probleemloos en goed in 't gehoor liggend, zoals bijvoorbeeld Tati ze gebruikt in zijn films of zoals Joris Ivens deed in *La Seine a rencontré Paris*,' schreef hij de componist.[41] Ketting schreef de muziek op basis van een bijna voltooide montage van de film. 'Dat was samen bekijken en proberen het eens te worden.' De regisseur had ook op dit punt zijn eigen meningen. 'Bert was niet van muzikaal inzicht gespeend,' aldus Ketting. Hij memoreerde hoe Haanstra eens met zijn voeten stampend op het grindpad het montageritme had gedemonstreerd. Het schrijven deed de componist thuis in Den Haag aan de hand van een geschreven lijst en wanneer er een deel af was, bekeken hij en Haanstra het resultaat samen in Laren met de film erbij.[42] In die jaren schreef Ketting ook muziek voor enkele films van Shell en andere opdrachtgevers. Het viel hem op dat Haanstra en die andere filmlui weliswaar geen muziekkenners waren, maar vaak goed aanvoelden wat in een film werkte. Van Haanstra leerde hij dat de score niet synchroon hoefde te lopen met het beeld, maar juist spannender werd als hij iets vooruitliep of achterop kwam.[43]

Op 18 december 1963, vlak voor de bioscoopdrukte van de kersttijd, ging *Alleman* in première in het Alhambra Theater aan de Amsterdamse Weteringschans. Gelijktijdig vonden premières plaats in Paramaribo en Willemstad, de trotse hoofdsteden van de overzeese rijksdelen. Een paar dagen voor de première was er al een privévoorstelling op Soestdijk geweest. De koninklijke familie kon niet naar het Alhambra komen omdat op die dag de verjaardag van Bernhards moeder prinses Armgard gevierd moest worden, een kwestie waar niet licht over gedacht kon worden na de strijd die in de jaren vijftig aan het hof had gewoed rond Greet Hofmans, een conflict dat tot twee kampen in het paleis had geleid, het ene rond Juliana, het andere rond Bernhard, en pas na lange tijd was bijgelegd.[44] Later kwam Bernhard nog meermaals langs in Laren.

Het enthousiasme in het Alhambra was groot. In de film komen koppige jongetjes op houten schaatsjes voor, die steeds opnieuw op het ijs vallen, tot eentje erin slaagt een stukje overeind te blijven. Applaus van de zaal, voor het ventje, voor de regisseur en voor de Nederlander in het algemeen die zich immers een volhouder weet in de strijd tegen de elementen. 'Waar het op aankomt is doorzetten,' zegt het filmcommentaar. Tegen het eind van de film is te zien hoe fotograaf Max Koot een staatsiefoto van de koninklijke familie maakt op Soestdijk. Het gaat er nogal vrolijk aan toe en Juliana knipoogt voor de camera naar Bernhard. Na het eerdere tumult aan het hof was Juliana's knipoog veelbetekenend. Opnieuw klonk er enthousiast applaus vanuit de zaal. Ook in andere bioscopen

in het land zou het publiek met luide instemming reageren op het optreden van de koningin in *Alleman*.

Na afloop van de première volgde een staande ovatie. Vanaf een tafeltje riep de regisseur tijdens de receptie verheugd uit: 'Ik ben een allemansvriend!' Er waren studenten van de Nederlandse Filmacademie aanwezig die weinig waardering hadden voor zijn werkstuk en nadrukkelijk hun misnoegen lieten blijken, maar dit ging grotendeels onder in de feestvreugde. Dat Haanstra nog niet van ze af was, zal nog blijken.

De pers was vrijwel unaniem lovend over *Alleman* en net als bij *Fanfare* ontdekten de critici er van alles in wat typisch voor ons land was. Er werd geschreven over het 'feest van herkenning voor elke Nederlander' of voorspeld: 'U herkent in deze film iets van uzelf.' Al die eigen kerkjes, de zondagsrust, het water, de schepen, de regen en het ijs, de Nederlander die wel preuts was, maar ook vrolijk en lang niet zo stijf en stug als vaak werd beweerd… Vrijwel alle onderwerpen die in *Alleman* voorbijkomen, waren inderdaad zeer herkenbaar. Er werden gebeurtenissen in getoond die vrijwel iedereen uit persoonlijke ervaring kende. Bijna elke toeschouwer was net zo voor het eerst naar de lagere school gegaan als de kinderen in *Alleman*, naar precies zo'n schoollokaal, met net zulke zwaaiende moeders achter het raam en met dezelfde hoop en vrees aan het begin van een nieuwe levensfase. Het was herkenbaar en van een bedrieglijke eenvoud, maar niemand buiten Haanstra wist er zo vorm aan te geven.

Achteraf gezien behoort Haanstra's evocatie van de stilte van de zondagochtend misschien wel tot de meest gedenkwaardige elementen in zijn film, omdat er op feilloze manier een uniek maar nauwelijks grijpbaar historisch fenomeen mee is gedocumenteerd. De mensen die zich naar de kerk spoeden, het strijklicht over de lege straten wanneer iedereen in de kerk zit, de paar jongetjes die temidden van al die stilte voor de kerkdeur spelen en van de weeromstuit ook nauwelijks geluid maken – op één ruziezoekertje na, dat voor een karakteristiek Haanstra-contrapunt zorgt – en de jongetjes die geld uit een putje proberen te vissen: Nederland, een land van dominees en handelaren. Met deze eenvoudige elementen weet de regisseur het gevoel van de zondagochtend op te roepen waar een heel groot deel van de Nederlandse bevolking vertrouwd mee was.

Haanstra koos voor de hand liggende thema's, zo voor de hand liggend dat men geneigd was ze over het hoofd te zien. Omdat deze ervaringen zo breed werden gedeeld, gaf *Alleman* inderdaad het gevoel dat zó het volk van Nederland was. 'Herkenbaar' was eigenlijk nog te zwak uitgedrukt. De bioscoopbezoekers zagen er het positieve zelfbeeld, dat ergens in hun achterhoofd sluimerde, kraakhelder in tot uitdrukking gebracht. Omdat de regisseur nu eenmaal positief wil-

de denken, gaf hij ook een overwegend gunstig beeld, dat de Nederlandse zelfgenoegzaamheid misschien wat aanmoedigde, maar door de eenvoud van de deugden en eigenschappen die de landgenoten werden toegekend, toch vooral aandoenlijk en innemend was. Nederlanders wilden gráág zijn zoals Haanstra zei dat ze waren. Een al dan niet latent bestaand gevoel over wat de Nederlandse identiteit was, stolde als het ware in *Alleman*. Elementen eruit gingen een eigen leven leiden en werden oerbeelden van Nederlanderschap, die decennia later nog werden gerecycled in de televisiereclame. Zo citeerde de Postbank uit *Alleman* in een van haar bekendste reclamespotjes, waar het ging over toen al 'zestien miljoen mensen' in plaats van de twaalf van *Alleman*. Calvé liet zijn 'pindakaes' verkopen door een nijver schaatsertje.

Over het beeld van Nederland dat Bert Haanstra gaf, maakten ook enkele recensenten treffende opmerkingen. Volgens B.J. Bertina in *de Volkskrant* leek het land in *Alleman* op 'een vreugdige tuin, waarin niemand schittert door uitzonderlijke kwaliteiten, maar waarin de mensen toch belangrijk worden omdat de filmer van hen blijkt te houden'. Je kon zien, schreef Bertina, dat de regisseur geloofde 'dat wij goede en beste mensen zijn'. In sociaal-democratisch dagblad *Het Vrije Volk* heette het: 'Bert Haanstra is midden in Nederland gaan staan en heeft zijn armen uitgespreid. Vervolgens heeft hij alleman van Neerlands stam aan het hart gedrukt.' Dit alles met de blik van een man 'die zich persoonlijk bij dit alles betrokken voelt. Hij kijkt niet op de mensen neer, ook in hun vreemdste situaties is hij met hen solidair.'[45] Inderdaad is aan *Alleman* af te zien dat de film met compassie en liefde is gemaakt: de eerste schooldag, voornoemd schaatsertje, een meisje dat angstvallig een bakje met een of ander diertje erin vasthoudt, afscheid nemende emigranten die naar Australië of Canada vertrekken, soldaten die terugkomen uit Nieuw-Guinea, ze worden ontroerend maar zonder effectbejag in beeld gebracht. Dat die soldaten uit Nieuw-Guinea terugkwamen omdat er een strijd met Indonesië was gevoerd alvorens deze Nederlandse kolonie onder internationale druk aan Djakarta was overgedragen, interesseert Haanstra hier niet: hem gaat het om het menselijke van het weerzien. Hij is hier 'filmer van de mens', niet met grote woorden of in abstracties, maar juist door zijn blik te richten op het menselijke dat zichtbaar wordt in de kleine dingen.

Alleman is uitdrukking van de mentaliteit van de regisseur zelf, en in het 'land van kleine gebaren' was het uiteindelijk vooral deze geesteshouding die als 'typisch Nederlands' werd ervaren. De volgende stap in de redenering werd verwoord door *Elseviers Weekblad*, dat opmerkte hoe de regisseur met zijn 'portret van ons allemaal ook zijn portret van zichzelf' had vervaardigd. 'Voor wie hem kent, is "Alleman" zelfs Bert Haanstra ten voeten uit,' vond de verslaggever.[46] De

achterliggende gedachte was dat je het ook kon omkeren: portret van Bert Haanstra = portret van Nederland. Zo bekeken was Haanstra's levenshouding 'Nederlands' en hijzelf werd een soort model-Mijnheer Nederland. Geen wonder dat zijn populariteit zijn films ver te buiten ging. Hierbij speelde ongetwijfeld een rol dat hij niet alleen in zijn film het gewone leven in het middelpunt stelde, maar door zijn eenvoudige en bescheiden optreden in de ogen van het publiek ook zelf zo gewoon was.

Alleman is eerder observerend dan opiniërend, wat weer liet zien dat de gevierde regisseur geen kapsones had. In *Alleman* zit niettemin een overduidelijke kijk op de Nederlandse medemens, die evenveel zegt over de maker als over zijn landgenoten: eenieder is de moeite waard, een positieve houding werpt vruchten af, alles te zwaar opnemen heeft geen zin, met volhouden kom je er wel en intussen mag je best een beetje tevreden over jezelf zijn, bekijk het leven met humor maar niet ten koste van anderen. Het kan geen kwaad hieraan toe te voegen dat Haanstra deze door iedereen die over hem schreef als 'mild' omschreven visie ook had op de niet-Nederlandse medemens. Hoe observerend ook, de maatschappelijke boodschap in zijn film luidt dat de Nederlandse eenheid in 1963 zijn kwaliteit ontleent aan verscheidenheid. We zijn 'het meest verdeelde volk ter wereld', zegt het filmcommentaar. 'Maar alles gaat hier goed, als we maar ons eigen bijzondere onderwijs hebben en onze eigen omroepzuil en als het even kan onze eigen voordeur.' 'Twaalf miljoen individualisten zijn we, maar erg verdraagzaam.'

Dit kon hij met enige autoriteit beweren, omdat hij zich in zijn werk buiten de zuilen en boven de partijen plaatste. Hij was niet religieus en wanneer hij in *Alleman* kerkgangers observeert, volgt de camera hen niet mee de kerk in, want dat is hun eigen ruimte. Tegelijk wordt duidelijk dat het geloof van die anderen voor hem onverbrekelijk bij Nederland hoort. De verzuilde samenleving ervoer hij niet als verstikkend maar als basis voor vrijheid: hoe kon het land anders uit twaalf miljoen individualisten bestaan? Met deze combinatie van vertrouwen in de verzuiling en individualisme stond *Alleman* tegelijk in een overgangstijd. De naoorlogse periode waarin de nadruk meer op de gemeenschap lag dan op het individu, werd in de jaren zestig gevolgd door een tijd waarin het individu steeds meer ging overwegen op het gemeenschapsgevoel.

De commentaartekst voor de film, die wat stemming betreft naadloos bij de beelden aansluit, werd geschreven en uitgesproken door Simon Carmiggelt. Dit droeg ongetwijfeld bij aan het succes van de film, want Carmiggelt was een alom geliefd man. Hoezeer in *Alleman* niettemin de beelden bepalend zijn, wordt duidelijk wanneer het commentaar van de schrijver wordt weggedraaid: de beelden spreken vrijwel steeds voor zichzelf.

Haanstra kan Simon Carmiggelt hebben leren kennen via Koolhaas, die al vaker met de schrijver had samengewerkt, bijvoorbeeld aan 'De Kleine Krant', de rubriek op de achterpagina van het weekblad *De Groene Amsterdammer*.[47] Carmiggelt was in de jaren dertig in Den Haag begonnen als journalist, was in de oorlog lid geweest van de illegale *Parool*-groep en werd na de bevrijding redacteur van het dagblad *Het Parool.* Zijn grootste roem verwierf hij met zijn column 'Kronkel' in die krant. De stukjes werden door de lezers verslonden en toen ze jaarlijks in boekvorm gingen verschijnen, werd Carmiggelt een van de meest gelezen schrijvers van het land. Veel van zijn columns zijn observaties van kleine gebeurtenissen uit het leven van alledag, vooral uit het leven van de gewone man, die met empathie en een lichte melancholie worden bezien. De lange lijzige schrijver in zijn eeuwige regenjas was een bekende verschijning in het Amsterdamse straatbeeld. Koolhaas noemde hem eens een 'geruststellende aanwezigheid voor iedereen', een beschrijving die ook aardig van toepassing was op Bert Haanstra.[48]

Wat sfeer betreft is er een duidelijke verwantschap tussen *Alleman* en Kronkel: mildheid en een basaal vertrouwen in de medemens. Carmiggelt zelf noemde het 'engagement'. Je kon, als je er het temperament voor had, een film maken over de atoombom, 'maar Haanstra heeft eens een film gemaakt over mensen in de dierentuin. Gewoon over mensen die rondlopen in Artis en naar de beesten kijken. Dat is ook voor mij een hoogst geëngageerde film, want als je die film ziet dan weet je opeens dat wat die mensen doen niet mag verdwijnen, nooit mag verdwijnen. Het ligt niet in de aard van mijn karakter uitsluitend polemisch te reageren. […] Ik beschouw me meer als een reclameman voor de mensheid. Ik schrijf over kinderen, ouwe mensen, straattaferelen, en over mensen die in de rotzooi zitten. Dat is mijn engagement…'[49] Het kan humanistische betrokkenheid worden genoemd, zoals ook de regisseur die had. In zijn documentaire *Over Haanstra* toont Rolf Orthel twee foto's uit *Alleman* die jaren samen in Haanstra's werkkamer hingen, een kind met een speelgoedmolentje en een oude vrouw met een collectebus. Orthel in het commentaar: 'Die eenvoud, ervoor staan dat je dat belangrijk vindt, dat is Haanstra.' Er was wel een verschil tussen hem en Carmiggelt: bij Haanstra ontbrak de melancholische onderstroom.

De regisseur en de schrijver zagen elkaar vooral wanneer ze samen werk te doen hadden, en dan niet in een café, zoals men zich dat bij de auteur van *Kroeglopen* voorstelt, maar bij Carmiggelt thuis aan het Weteringplantsoen of bij de Haanstra's in Laren, waar dan wel met genoegen een glas werd gedronken. In een café rondhangen, was niets voor de regisseur, hooguit om op zondagmiddag in café Hamdorff een biljartje te leggen. Zonder dat ze elkaar verder veel zagen, raakten ze toch bevriend, zoals blijkt uit een anekdote uit latere jaren. In de Car-

miggelt-biografie van Henk van Gelder vertelt neef Jan Carmiggelt, journalist van beroep, over een incident uit 1979: 'Ik heb één aanvaring met Simon gehad. Haanstra's film *Een pak slaag* [...] was min of meer geflopt. Een mevrouw wilde er zelfs uitlopen. Wij hadden bij Radio Stad, waar ik werkte, het programma *De Klaaglijn* met Peter van Ingen. Hij had die mevrouw aan de lijn en ondervroeg ook Bert Haanstra, op tamelijk kritische toon. De volgende dag belde Simon mij op: zeg, de uitnodiging voor de première is onderweg, maar beschouw die maar als niet gestuurd. Alleen omdat we zijn vriend een beetje hard hadden aangepakt.'[50] Die première was van een heel andere voorstelling die niets met Haanstra te maken had.

Er was wel een sequentie in *Alleman* die afweek van de rest. Op het Amsterdamse Waterlooplein waren de boze en ongelovige reacties van passanten gefilmd op een kop van Adolf Hitler die bij een koopman tussen de oude rommel stond. Volgens Haanstra was het beeld afkomstig uit het voormalige SD-hoofdkwartier in de Euterpestraat.[51] Voor hem was deze scène een sprong terug in de tijd, want in de meidagen van 1945 had hij al een Hitler-kop gefotografeerd die ter bespotting op een verkeerszuil was gezet.[52] De opnamen van het Waterlooplein werden in de montage verbonden met beelden van de dodenherdenking, de jodenvervolging en de onafzienbare Amerikaanse oorlogsbegraafplaats Margraten. Het zijn maar enkele minuten, maar tussen de lichtheid van de verdere film vielen ze op. In de recensies werd het een veelbesproken thema. Na een periode van relatieve stilte in de jaren vijftig, toen men de blik liefst vooruit gericht hield, keerde de oorlog begin jaren zestig terug in het middelpunt van de aandacht. Loe de Jongs televisieserie *De bezetting*, Paul Rotha's *De overval* en ook Haanstra's bescheiden Waterlooplein-sequentie waren er uitdrukking van en droegen ertoe bij.[53]

Terwijl Bert en Nita Haanstra met de kinderen in Griekenland op vakantie waren, stroomde het publiek naar de Nederlandse bioscopen om *Alleman* te zien. Voor de kassa's stonden lange rijen. Na het tweede weekeinde waren al 300 000 bezoekers geteld en distributeur Rudi Meyer stuurde vrijwel dagelijks een telegram om de vakantievierders over het succes te berichten. Het royaalste telegram kwam met oudjaar: '*Overval* ver overtroffen zalig uiteinde goed begin – Rudi'[54] Het totale bezoekersaantal zou de 1,6 miljoen spoedig te boven gaan. Een ongelooflijk cijfer, dat in Nederland nooit door een andere avondvullende non-fictiefilm is geëvenaard.

Bij thuiskomst lag er in Laren een stapel enthousiaste brieven van bioscoopgangers te wachten. Fantastisch, meesterlijk, humoristisch, zo echt Nederlands, een prachtfilm, waren daarin steeds terugkerende superlatieven. Eentje kwam

aan met als enige adressering: 'De Heer B. Haanstra. Filmproducer "Alleman"-"Fanfare" enz.' Ook zonder plaatsnaam wisten de posterijen genoeg. Veel mensen die zichzelf in de film hadden gezien, stuurden brieven om zo te kunnen delen in de algemene vreugde. Vanuit Laren kregen ze een foto of zelfs een strookje film waar ze op stonden thuisgestuurd. Een Nijmeegse student die in *Alleman* te zien is na een uitputtende roeiwedstrijd, kreeg van de regisseur in een plaatselijke bioscoop een foto en een gesigneerd exemplaar van het *Alleman*-boek uitgereikt.[55] Dit boekwerkje bevatte voornamelijk foto's uit de film. Na het eerdere *Fanfare*-boekje bleef merchandising voor Haanstra een voortdurend aandachtspunt.

Buiten de schijnwerpers van de publiciteit schreef hij een artikel voor de schoolkrant *Het Noorderlicht* van het Christelijk Lyceum Rotterdam-Noord. Op de eerder geuite kritiek van enkele leerlingen dat hij alles in zijn film te positief voorstelde, antwoordde hij: 'Voor degenen, die menen aan hardheid, "fel" realisme enz., te kort te zijn gedaan heb ik een troostrijke gedachte: ze krijgen volop de gelegenheid elders deze schade in te halen; er komt nog héél veel "schweinerei". Misschien meer dan ze lief is!'[56]

Al vijf dagen na de filmpremière zette restaurant Madras in Hengelo naast de gebraden kip 'B. Bardot' en de gevulde kalfsoester 'Kasavoeboe' de snack 'Alleman' op het menu en in Amsterdam openden enkele dames die in de film hoedjes pasten, het restaurant 'Alleman'.[57] In de filmzaal van het Haagse hoofdbureau van politie was een speciale vertoning van *Alleman* in aanwezigheid van de burgemeester en de regisseur, en ook bij het staatsbezoek van koning Olaf V van Noorwegen speelde Haanstra's film een hoofdrol. Opnieuw in aanwezigheid van de regisseur werd *Alleman* voor de Noorse en de Nederlandse koninklijke families en hun entourage vertoond in het Kurhaus in Scheveningen.

In *Alleman* komen momenten voor die nostalgie oproepen, al zal er een aanzienlijk verschil zijn tussen de gevoelens die de film nu teweegbrengt en die van het toenmalige publiek. De eerste schooldag die in *Alleman* te zien is, lijkt nu romantisch verleden, maar was toen alledaagse realiteit. En ondanks het nostalgische element in *Alleman* is de moderne tijd in deze film een geaccepteerde vanzelfsprekendheid. Dat blijkt al in de eerste minuten, in beelden van een draaiende radarantenne, veelzeggende luchtopnamen van een maakbaar geometrisch Nederland, de nieuwste straalvliegtuigen op Schiphol en de beelden van brede autowegen met – voor de toenmalige verhoudingen – druk autoverkeer. Zelfs het daarlangs opbloeiende bermtoerisme wordt geobserveerd. Misschien is dit laatste, nu nogal merkwaardig lijkende verschijnsel, waarbij men er een genoegen in schiep een tent langs de autoweg op te zetten en daar een hele dag in een klapstoeltje voor te zitten omgeven door uitlaatdampen, in al zijn bescheiden-

heid wel een van de meest intrigerende uitingen van het feit dat de Nederlander de modernisering in het hart had gesloten.

Bert Haanstra's werk bewoog zich vanaf het begin tussen modernisering en nostalgie. Aan de ene kant is er de moderne lijn van de zes Shell-films tot en met *Delta Phase I.* Aan de andere kant staat de nostalgische lijn. In *Spiegel van Holland* uit 1950 zien we vanaf de waterkant een land dat met zijn sluiswachters, grazende koeien en witte lakens aan de waslijn altijd zo geweest lijkt te zijn en altijd zo zal blijven. In *…en de zee was niet meer* wordt een weemoedig beeld gegeven van de plaatsen rond het IJsselmeer en de speelfilm *Fanfare* is gesitueerd in een dorp waar, op een brommer, een vrachtwagen voor agrarische producten en een buitenboordmotor na, de tijd vrijwel stil is blijven staan. In *Alleman* komen het moderne en het oude vertrouwde Nederland moeiteloos samen, zonder dat de soms opkomende gedachten aan vroeger veel mensen brengen van de weg vooruit. Dat de modernisering zich voltrok onder begeleiding van geruststellende lof voor aloude waarden, bevorderde eerder het algemeen welbevinden.