Downloaded from UvA-DARE, the institutional repository of the University of Amsterdam (UvA)
http://dare.uva.nl/document/165815

File ID	165815
Filename	15: Een ander leven

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)

15

EEN ANDER LEVEN

De reiger in de vijver

Met Martine Bijl tijdens opnamen voor
Vroeger kon je lachen *(1982)*
FILMMUSEUM/BHA

Stoppen met filmen, daar had Bert Haanstra bij nader inzien toch geen zin in. Er viel nog zoveel vast te leggen en waar te nemen: 'Al eindig ik maar in m'n tuin met een fillumpie over die reiger die hier samen met de kat van de buren in de vijver staat te vissen. Niet origineel hè, maar is het geen verschrikkelijk wonder? Is het niet gewoon verschrikkelijk leuk om naar te kijken?'[1] Na 1980 koos hij voor een kleinschaliger leven en kleinere films. Hij liet zich minder leiden door bezoekersaantallen of commercieel succes en richtte zich ook wat de onderwerpen van de films betreft op meer overzichtelijkheid. Intussen bleef hij even beweeglijk en actief als altijd. Ook de viering van zijn pensioengerechtigde leeftijd op 31 mei 1981 veranderde hier niets aan. Vele getrouwen kwamen bijeen tijdens een grote surprise party in een restaurant te Kortenhoef. Hij ging niet zozeer minder doen, het waren vooral de rompslomp en de spanningen van omvangrijke projecten, met hun jarenlange georganiseer en hun financiële zorgen en risico's, waar hij genoeg van had.

Terwijl hij met de korte film *Nederland* nog bezig was te bewijzen dat hij het vak verstond, bereidde hij een ode voor aan zijn vriend en geestverwant Simon Carmiggelt, die zoals bekend het menselijke vooral in de kleine dingen zocht. Na de betrokkenheid van de schrijver bij *Alleman* en *De stem van het water* zou Carmiggelt aanvankelijk ook het commentaar bij *Nationale parken… noodzaak* schrijven en inspreken, maar het ministerie stelde zoveel eisen aan de tekst dat de regisseur het een schrijver onwaardig vond. Zette Haanstra zelf een commentaar op papier, zoals bij verschillende films gebeurde, dan legde hij dat gewoonlijk eerst aan Carmiggelt voor.[2]

De film over en voor de schrijver ging *Vroeger kon je lachen* heten en zou voor een belangrijk deel bestaan uit verfilmde 'Kronkels', de korte stukjes die Carmiggelt al kort na de oorlog in *Het Parool* was gaan schrijven. Dezelfde Kronkels die nog altijd jaarlijks gebundeld in een reuzenoplage werden uitgegeven en die Carmiggelt toen ook alweer vele jaren met zijn onnavolgbare verteltrant voorlas voor de televisie. Otto Jongerius had al een aantal Kronkels voor tv verfilmd en Daniël Singelenberg had in 1978 de documentaire *Een beetje gek* over de schrijver gemaakt. Simon Carmiggelt was uitgegroeid tot een nationaal instituut. Meestal hadden zijn verhaaltjes een zekere intimiteit: meer dan een paar mensen kwa-

men er zelden in voor en goedbeschouwd heeft hun sfeer veel gemeen met Haanstra's beeld van de reiger in de vijver en de kat van de buren.

Zoals gewoonlijk waren ook andere filmideeën de revue gepasseerd. Tevergeefs zocht Haanstra weer naar een geschikte komedie waarvoor hij dit keer acteur John Kraaijkamp in de hoofdrol wilde, een man die zowel in komische als in serieuze rollen zijn sporen had verdiend. 'Kraai' zag er veel in: 'Tot negentientweeëntachtig zal ik de acteur uithangen, maar in mijn hart ben ik toch een komediant, het blijft toch het leukste als die hufters lachen. Als je me nodig hebt, al zit ik in Somalië om de verkiezing te regelen, ik kom terug om dat te doen wat jij nodig vindt.'[3] Het kwam er opnieuw niet van. Even overwoog Haanstra een moderne variant te maken op *Alleman*, maar omdat hij vond dat de wereld sinds 1963 aanzienlijk zuurder was geworden, liet hij dat plan varen.[4]

In december 1981 zat hij dus bij Simon Carmiggelt thuis aan het Amsterdamse Weteringplantsoen om de film te bespreken waarin de schrijver het onderwerp zou worden. Haanstra had alvast wat documentatie verzameld, maar die ging meteen van tafel. Van 'dat hele gezeur van daar is-ie op school gegaan' moest Carmiggelt niets hebben. Nog erger vond hij het idee dat anderen in de film gingen vertellen wat ze van hem vonden. 'Dan krijg je dat bekende jubileumgelul, van hij was zo dit, is zo dat en dat vind ik weerzinwekkend.' Hij ging er wel mee akkoord dat er bij hem thuis werd gefilmd. Om het straatlawaai bij de geluidsopnamen buiten te houden wilde Haanstra een extra ruit voor het raam zetten. 'Toe maar,' zei de schrijver. 'Moet dat stuk gevel er ook uit? Dan trek ik een lange onderbroek aan.' Voor de rest bestond het gesprek, net als een volgend in Laren, vooral uit gezamenlijk brainstormen. Carmiggelt wilde graag veel variatie: een gedicht, een lied. Zo ontstond er een lijst van sketches en thema's die in de film moesten komen en van acteurs die daar het best bij pasten. Deze gesprekken, waarvan de verslagen uitgetypt zijn van een bandopname, maken duidelijk dat Simon Carmiggelt flink wat invloed op *Vroeger kon je lachen* heeft gehad.[5] Met recht noemt Haanstra de schrijver in zijn begroting coscenarist.[6] Naast een film over en voor is het er deels ook een van Carmiggelt.

Ze kwamen in hun gesprekken ook tot ideeën die niet werden gerealiseerd. Het belangrijkste was dat de structuur van de film zou worden gevormd door een zoektocht naar de vraag waar de lach vandaan komt. Aan ervaringsdeskundigen Wim Kan, Toon Hermans en Freek de Jonge zou deze vraag worden voorgelegd en er zou een zaal worden gehuurd om in een soort laboratoriumsituatie publieksreacties te kunnen filmen.[7] Misschien was het te kostbaar of gaven de experts niet genoeg bruikbare antwoorden, in ieder geval ging het niet door. Wel werden enkele korte fragmenten uit theatershows verwerkt, zoals Wim Sonne-

velds sketch op basis van een Carmiggelt-verhaal: 'Nou vraag ik u af mijnheer Sonneberg, waar is de gulle lach opheden gebleven?' In de verfilmde Kronkels streefde Haanstra ernaar zo dicht mogelijk bij de oorspronkelijke tekst te blijven: een ode aan Carmiggelt moest vooral een ode aan de taal en het verhaal zijn. Het ging minder om het filmische dan om het vertolken van dat verhaal door de acteurs: 'van meet af aan ben ik ervan uitgegaan dat alles aan hun aandeel ondergeschikt moest zijn. Wanneer we tijdens een scène tussen twee mensen met de camera bijvoorbeeld een omtrekkende beweging hadden gemaakt zou dat niet meer dan ijdelheid zijn geweest.'[8] Omdat het voor Simon was, vond Haanstra het geen probleem een hele Kronkel-verfilming die Otto Jongerius eerder had gemaakt met credit over te nemen.

Onwillekeurig krijgt *Vroeger kon je lachen* vanuit de korte verhaaltjes alsnog een structuur, of liever gezegd een onderstroom. De film zit vol eenzame mensen: de prostituee in het café die haar verhaal samenvat met de woorden: 'Ik ken nou eenmaal niet tegen alleen zijn', de man die een visser aan de waterkant komt lastig vallen omdat hij zijn verhaal kwijt moet, de oude vrouw die alleen nog haar demente man heeft, het echtpaar op de hei dat niet tot communiceren in staat is, de vader die zijn twee zonen heeft verloren tijdens de Tweede Wereldoorlog. Het is de melancholie van Carmiggelt waar ook Haanstra begin jaren tachtig gevoeliger voor lijkt te zijn geworden.

In en tussen de Kronkels door komen in *Vroeger kon je lachen* elementen uit Carmiggelts leven aan bod: hij gaat naar de crematie van een verzetsman uit de *Parool*-groep waartoe hij tijdens de Tweede Wereldoorlog ook zelf had behoord, hij treint naar Vught, waar zijn broer Jan in de oorlog is omgekomen in het kamp, hij oefent thuis op een Kronkel die hij vervolgens voor de televisiecamera voorleest in een desolate lege studio, en in de laatste Kronkel is Paul Steenbergen zijn alter ego, wanneer hij aan de toog van het Amsterdamse café Scheltema vertelt over zijn schuldgevoelens bij de dood van zijn vader.

Voor het spelen van de Kronkels had de regisseur bekende namen op het oog en dat werden het ook: Kees Brusse, Martine Bijl, Mary Dresselhuys, Rijk de Gooijer, Kees van Kooten, John Kraaijkamp, Paul Steenbergen en anderen. Er was maar één aankomende actrice met een hoofdrol: Carolien van den Berg. Zij was voorgesteld door Rimko Haanstra, maar zijn vader wilde er eerst niets van weten en hield liever vast aan de zekerheid van gevestigde reputaties.[9] Het eind van het liedje was dat het nieuwe talent Van den Berg als enige uit *Vroeger kon je lachen* een Gouden Kalf kreeg op de Nederlandse Filmdagen in Utrecht. Jurre Haanstra tekende weer voor de muziek, zoals hij voor alle verdere films van zijn vader zou doen. Ditmaal schreef hij een melancholisch thema, gespeeld door

mondharmonicavirtuoos Toots Thielemans. De muziek voor de televisieserie *Baantjer*, die hij jaren later schreef, kondigde zich al aan.

Vroeger kon je lachen werd alles bij elkaar een mozaïek van fragmenten, deels gespeeld en deels documentair. De film was 'braaf, roerend, bescheiden en innemend, precies zoals Carmiggelt zelf overkomt', schreef het *Utrechts Nieuwsblad* treffend. Waaraan kan worden toegevoegd: met hoogtepunten erin die na twintig keer kijken nog altijd even sterk zijn, zoals de Kronkel met Rijk de Gooijer, die in de Amsterdamse Hortus Botanicus op een bankje aan een bedremmelde Carmiggelt vertelt waarom hij graag boeken leest over rijke mensen met wie het slecht afloopt. Of Kees van Kooten die als Vieze Man een handtekening aan Carmiggelt komt vragen omdat hij zeker weet dat de schrijver in werkelijkheid de vrouwenarts Dr. Dick Faber is, auteur van schuine stuiverromans.

Volgens Bert Haanstra's plannen zou *Vroeger kon je lachen* een televisiefilm worden, maar er werd toch besloten tot een bescheiden uitbreng in de bioscoop. Het Productiefonds, dat alleen bioscoopfilms steunde, werd de belangrijkste subsidiegever. Koolhaas was daar toen overigens niet meer aan verbonden. Van de totale begroting van 550000 gulden werden er 315000 door het fonds gedekt. De rest kwam van Carmiggelts huisomroep de VARA, die de film later uitzond, en een distributiegarantie van ruim anderhalve ton van Tuschinski, want het bedrijf liet Haanstra ondanks het verlies op *Een pak slaag* niet vallen. Een budgetoverschrijding van ongeveer 50000 gulden betaalde de regisseur zelf.[10] Het aantal bioscoopbezoekers voor *Vroeger kon je lachen* kwam uit op ruim 40000.[11] Belangrijker was de televisie-uitzending van deze film over een bij de kijkers alom geliefd schrijver. Simon Carmiggelt overleed in 1987.

Na *Zoo*, *Bij de beesten af* en *Nationale parken… noodzaak* bleef Haanstra's belangstelling voor dieren onverminderd. Hij las het boek *Chimpansee-politiek* van etholoog Frans de Waal, die zich baseerde op waarnemingen in de chimpanseekolonie van Burgers Dierenpark in Arnhem. Met tegen de dertig apen was het de grootste door de mens samengebrachte chimpanseegemeenschap ter wereld. Haanstra vervoegde zich bij Burgers-directeur Antoon van Hooff en ze werden het snel eens dat er een film over chimpansees zou worden gemaakt onder wetenschappelijke begeleiding van etholoog Otto Adang, een net afgestudeerde twintiger die het een hele eer vond dat de oude regisseur zoveel vertrouwen in hem stelde.[12]

Haanstra vroeg in eerste instantie subsidie aan bij het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (WVC), omdat minister Til Gardeniers had toegezegd dat een aanvraag van zijn kant erdoor zou komen. Dit was nadat Louis van Gasteren en Rolf Orthel het ministerie hadden voorgesteld Haanstra bij zijn

vijfenzestigste verjaardag 150000 gulden beschikbaar te stellen voor een vrije korte film vanwege zijn verdiensten voor Nederland en de Nederlandse cinema.[13] Daar kwam niets van in, hoewel er precedenten bestonden: Joris Ivens kreeg in 1968 van minister Marga Klompé zonder aanvraag geld toegezegd voor het maken van een vrije korte film en in 1985 werd hem met voorbijgaan aan de aanvraagprocedures vier ton beschikbaar gesteld.[14] Haanstra's subsidieverzoek werd door het ministerie niet gehonoreerd maar verder geleid naar de Raad voor de Kunst. Deze stuurde de winnaar van Oscar, Palm en Beer het verzoek 'eerder door de regisseur vervaardigde films op 5-9-83 vóór 18.30 uur bij de portier af te geven (kosten hieraan verbonden kunnen helaas niet door de Raad vergoed worden)'.[15] Tegen Van Gasteren moet Haanstra na ontvangst van dit kattebelletje hebben gezegd: 'Ik huur een vrachtwagen, laad al mijn films erin en kieper ze bij de Raad in de tuin, dan hebben ze bewijs van eerdere werkzaamheden.' Een paar maanden eerder had hij nog tegenover NRC *Handelsblad* laten vallen: 'Je hoeft niet gek te zijn om in de filmindustrie te werken, maar als je het bent is het wel een voordeel.'[16]

De gevraagde subsidie van 50000 gulden werd verstrekt, iets minder dan eenderde van de totale begroting. Een ander deel werd betaald door de NCRV-televisie en Haanstra zelf stak er minimaal enkele tienduizenden guldens in.[17] Hoe onzeker hij in die tijd was geworden, blijkt uit een uitspraak tegenover het *Utrechts Nieuwsblad* tijdens het maken van zijn chimpanseefilm: 'Nu werken we weer zonder salaris en lopen we gedrieën voor toch nog een ton risico. Misschien een kleine vergoeding voor het feit dat we snoepen uit een toch al zo krap bemeten filmpot. 't Is misschien asociaal, maar ik wil zo graag iets blijven doen, en ach, niemand anders maakt zo'n apenfilm.'[18]

Het verschil in omstandigheden tussen de nieuwe film, die de naam *Chimps onder elkaar* kreeg, en de eerdere productie *Bij de beesten af* kon nauwelijks groter. De hele chimpanseefilm werd in Arnhem op één locatie gedraaid, op maar een uurtje rijden van Laren. De opnamen duurden een kleine vier maanden in de zomer van 1983. De regisseur die al sinds 1947 op 35mm werkte, koos dit keer voor 16mm. Dit betekende een wat mindere beeldkwaliteit en lagere kosten, maar ook wendbaarheid en vooral: met de halfautomatische camera kon hij veel alleen doen. Slechts af en toe had hij hulp nodig van een cameraman. 'Hij wilde gewoon naar die dieren kijken,' aldus Anton van Munster. 'Dat voelde je aan alle kanten. Fotografisch was er niet veel eer aan te behalen, zo'n dierentuin met bomen die ingekapseld waren met gaas, slecht licht meestal. Maar het gedrag, het verhaal vertellen. En dan moest het er keurig op staan en scherp, met een goede camera en goede lenzen.'[19] De tijden van *Spiegel van Holland*, toen Haanstra ook het meeste zelf deed, herleefden. Voor *Chimps onder elkaar* deed hij regie, montage, commentaar en het meeste camerawerk.[20]

Achter de camera staan staren naar de chimpansees, af en toe in actie komen of overleggen met Otto Adang of met de door Van Munster opgeleide camera-assistent Raymond Grégoire, die tevens als klankbord diende, daaruit bestonden de meeste draaidagen voor *Chimps onder elkaar*. Raymond was een zoon van beeldhouwer Paul Grégoire.

De apen zaten op een groot terrein van gras en zand met bomen en houtconstructies erop en een gracht eromheen. Na een tijdje had Haanstra het lijstje met hun naam en hun speciale kenmerken – 'Tarzan: kaal geplukt' – niet meer nodig. Hij kende ze allemaal: Nikkie, Yeroen, Dandy, Spin, Krom en de anderen. Van hun kant hadden zij na verloop van tijd de steeds terugkerende man met de grijze haren ontdekt die hen van de overkant van het water observeerde. Hij kwam soms in de hokken, waardoor de kennismaking werd verdiept. In zijn filmcommentaar – door hemzelf gesproken – vertelt de regisseur over ze alsof het familieleden zijn en nog ver in de jaren negentig ging hij weleens kijken naar 'zijn' apen in Burgers Dierenpark. Wanneer ze hem in het oog kregen, maakte grote opwinding zich van hen meester. De mensen die naast hem stonden te kijken vertelde hij dan hoe ze heetten.

De rust en de intimiteit waarmee de film is gemaakt zijn in het resultaat terug te zien. Haanstra's bekende observatievermogen heeft weer helemaal de overhand gekregen op de heftigheid van *Bij de beesten af*. Spelenderwijs zijn de verzamelde opnamen rond thema's als groepsgedrag, machtspolitiek, communicatie, vechten, vluchten, verzoenen, toenadering, agressie, seks en opvoeding tot een geheel gemaakt in een vloeiende montage, waardoor de toeschouwers het gevoel krijgen dat ook zij de apen persoonlijk leren kennen.

Chimps onder elkaar werd een succes op de lange termijn. Op 25 september 1984 ging de film in première tijdens de Nederlandse Filmdagen in Utrecht en twee weken later kwam hij op de Nederlandse televisie. Hij werd uitgezonden in zo goed als alle Europese landen en verder onder meer de Verenigde Staten, Canada, India, Japan en Australië. Voor de cofinanciering had Haanstra in een eerder stadium aangeklopt bij de BBC. Daar hadden ze, vertelde hij, gezegd: 'Bert, je weet dat wij bij de BBC erg goede natuurfilms maken.' 'Ik ook,' had hij geantwoord. Toen de film gereed was, kocht de BBC hem alsnog, nadat zoöloog Desmond Morris hem had aanbevolen bij de Britse omroep. Aan de maker schreef Morris: 'Je film *The Family of Chimps* is superieur. Ik heb in geen jaren zo genoten van een portret van een diersoort. […] Hoewel ik heel goed bekend ben met chimpansees, heb ik er een hoop van geleerd.' Ook anderen uit het wereldje van de dierenonderzoekers reageerden. Jane Goodall schreef dat ze het een superfilm vond.[21] Etholoog Frans de Waal, die inmiddels in Amerika zat maar zelf met de

chimpansees in Arnhem had gewerkt, kreeg toen hij de film zag tranen in zijn ogen, berichtte hij, 'want ik houd nog steeds veel van die apen en de film gaf me echt weer het gevoel van een dag langs de gracht'.[22]

Bert Haanstra kwam op het idee dat ook de chimpansees in Arnhem zijn film moesten zien. Otto Adang zag er geen heil in, maar op een avond in 1985 kregen de apen dan toch een voorstelling in hun hok. Adang was erbij: 'De hele groep zat in de hal en in het schemerdonker begon de filmprojector te lopen. Zodra de eerste scènes op de crèmekleurige muur verschenen fixeerden alle chimpansees het beeld. Ze leken zeer geïnteresseerd. Sommigen hadden van opwinding hun haren recht overeind staan. De film werd zonder geluid vertoond en het was doodstil in de hal. Maar op het moment dat in beeld een van de vrouwen onheus bejegend werd door een puber liet een aantal van de chimpanseetoeschouwers afkeurende geluiden horen.' Nadat de film was opgenomen, was Nikkie, de leider van de groep, in de gracht om het terrein verdronken. Nu zou hij op de muur weer in ogenschijnlijk levenden lijve verschijnen. 'Direct toen dat gebeurde ontblootte Dandy zenuwachtig zijn tanden, begon hard te krijsen en rende naar Yeroen: hij omarmde hem stevig en ging bij hem op schoot zitten. Ook Yeroen had zijn mond vertrokken in een onzekere grijns. Er was geen twijfel mogelijk: de beide mannen hadden de een jaar daarvoor overleden Nikkie herkend. Meer dan dat, Nikkies "herrijzenis" herstelde direct de oude situatie: zijn plotselinge filmische terugkeer uit het verleden veranderde de twee rivalen die elkaar vrijwel dagelijks bestreden voor even weer in bondgenoten.'[23]

De voorstelling maakte school: *Chimps* werd aan soortgenoten in verschillende onderzoekscentra in de Verenigde Staten vertoond en was ook daar populair, schreef Frans de Waal.[24] Door de jaren heen ging *Chimps onder elkaar* over de hele wereld veelvuldig in de herhaling op televisie en ook in het internationale circuit van universiteiten en onderzoekers bleef hij in gebruik.[25]

In Burgers Dierenpark was een nieuw onderkomen verrezen voor zeven gorilla's, ook wel de zeven wezen genoemd. Ze waren uit hun woongebied in Kameroen gehaald omdat ze in hun voortbestaan werden bedreigd door de lokale bevolking. Haanstra's besluit zijn volgende film aan hen te wijden betekende deels verdergaan op de bekende weg, met waarnemingen uit de dierentuin. Toch had dit nieuwe werkstuk een andere inzet dan *Chimps onder elkaar*. Ging het daarin om apengedrag, nu was het doel te waarschuwen voor de ondergang van een diersoort. Zeldzame gorilla's uit andere dierentuinen werden in beeld gebracht, met als meest spectaculaire exemplaar 'Sneeuwvlokje', de albino uit de zoo van Barcelona. Haanstra combineerde deze opnamen met een beeldverslag uit de

omgeving van Abong Mbang, in het regenwoud op 250 kilometer ten oosten van Kameroens hoofdstad Yaoundé. Hier kwamen de zeven wezen vandaan en woonden ook de pygmeeën, hun natuurlijke vijanden. Met Antoon van Hooff maakte de regisseur er eerst een verkenningstocht naartoe en in mei-juni 1986 trok hij met Van Munster en enkele andere medewerkers het gebied in om er te filmen. Ze logeerden bij missieposten en bezochten dorpen waar pygmeeën voor de camera vertelden over hun gevechten met de vervaarlijke apen, die er naar hun overtuiging op uit waren hen te verscheuren. Ze lieten hun littekens zien om dat te onderstrepen. Voor de gedachte dat die bloeddorst er alleen maar was wanneer mens en aap in elkaars vaarwater kwamen, stonden ze niet erg open. Op 31 mei vierde de filmploeg in het dorpje Menzo Haanstra's zeventigste verjaardag, waarbij een fles champagne tevoorschijn werd getoverd namens de Nederlandse ambassade in Yaoundé en een tot het oerwoud doorgedrongen felicitatietelegram van de familie uit Nederland de feestvreugde verhoogde.

Toen *Monument voor een gorilla* aan de televisiestations werd aangeboden, bleek het enthousiasme wat minder dan dat voor *Chimps*, al werd de film als pleidooi voor bescherming van een bedreigde diersoort gewaardeerd en bleven er altijd nog veel zenders die hem uitzonden. Discovery Channel stuurde hem in voor een prestigieuze prijs, maar het oordeel van de BBC was kritisch: 'Op een of andere manier wordt het geen geheel met die Congo-sequentie die duidelijk niet is geïntegreerd in de rest van de film,' schreef de Britse omroep aan Haanstra.[26] Met Congo werd uiteraard Kameroen bedoeld. Dit keer was hij er inderdaad minder in geslaagd zijn film tot een geheel te smeden, vanouds juist een van zijn grote gaven.

Tot begin jaren negentig bleef hij naar mogelijkheden zoeken voor een volgende dierenfilm. Met Gerard Baerends en Otto Adang ontwikkelde hij een plan voor een film over spel bij mens en dier onder de titel 'Spelenderwijs'. Hij filmde er een fascinerende korte scène voor waarin een jonge aap en een mensenbaby nieuwsgierig contact met elkaar zoeken.[27] In overleg met de Utrechtse hoogleraar Jan van Hooff – broer van Antoon – ontstond het idee voor een film die 'Een hondenleven' kon gaan heten: een meer humoristische dan wetenschappelijke documentaire over mens en hond. Maar de ene keer kregen ze geen goed scenario rond en de andere keer was er al iemand met het onderwerp bezig voor de BBC. Nadat Haanstra een video had opgevraagd van een concurrerende hondenfilm door Desmond Morris, antwoordde de Natural History Unit van de Britse omroep: 'Sorry dat we je blijkbaar zoveel moeilijkheden bezorgen. Ik kan je verzekeren dat we het niet met opzet doen.'[28]

Haanstra had inmiddels de status van filmveteraan bereikt en had midden jaren tachtig de leiding gekregen over een internationaal project dat was geïnitieerd vanuit de NOS en daarna werd overgenomen door de gezamenlijke Europese omroepen.[29] Filmacademiestudenten uit zeven landen zouden ieder een korte film maken over het leven van jongeren in hun land. In gezelschap van NOS-vertegenwoordiger Ben Klopman arriveerde Haanstra op 9 maart 1985 in Beijing, de eerste halteplaats van een rondje om de wereld. Op de filmacademie in de Chinese hoofdstad werd Haanstra aanvankelijk geconfronteerd met studenten die geen aanspraak meer konden maken op de titel 'jongere'. Op zijn verzoek werden ze met verwijzing naar de internationale afspraken vervangen. Er was tevoren aan alle deelnemende academies gevraagd meerdere scenario's voor te bereiden, wat wisselende kwaliteit opleverde. In Beijing besloot hij na lezing ervan dat hij de montage te zijner tijd in Laren zou doen.[30]

In de Chinese hoofdstad bleken ook Joris Ivens en Filmmuseumdirecteur Jan de Vaal zich op te houden: Ivens was er bezig met zijn film *Een verhaal van de wind*. Haanstra hield een dagboek bij en trof een herkenbare toestand aan: 'Heel hartelijke ontmoeting. Joris zag er zeer slecht en vooral moe uit. Vertelde met zijn nieuwe productie (Frans-Chinees) zéér grote problemen te hebben. Daar kan hij nu niet meer tegen. Zo onnodig. Vooral van Chinese zijde. Veel beloftes maar weinig gedaan. Alles moet nog georganiseerd worden. Dat zou allang gebeurd zijn. De nieuwe stijl in China heeft véél goede kanten maar – grote namen achter je te hebben, zoals Joris heeft en had, helpt nu niet meer.'[31]

Hij vloog door naar Sydney in Australië, Los Angeles in de Verenigde Staten en São Paolo in Brazilië. In Los Angeles ging hij meteen langs bij Alexander Mackendrick, die hem indertijd had geadviseerd bij *Fanfare* en *De overval* en nu tussen de filmsterren woonde. Na een korte pauze in Nederland ging het verder naar Ouagadougou in Burkina Faso en vervolgens naar Stockholm en Boedapest. In twee maanden tijd had hij alle zeven academies aangedaan en overal was hij met gastvrijheid en enthousiasme ontvangen, maar hij had veel last van het intensieve reizen.[32] Bij enkele academies ging hij nog een tweede keer langs en met Kerstmis 1985 werd *Seven Variations on a Theme* in een groot aantal landen op televisie vertoond.

De bedoeling van het project was het kweken van wederzijds begrip tussen mensen over de hele wereld, wat bij Haanstra herinneringen moet hebben opgeroepen aan *The Family of Man*, de grote internationale tentoonstelling uit de jaren vijftig met hetzelfde doel. Maar de zeven korte films uit 1985 lieten ook zien hoe groot de verschillen waren. Zo gaat de Chinese bijdrage over scholieren die in hun vakantie naar de Speciale Economische Zone Shenzhen reizen omdat ze

willen zien wat de geliberaliseerde economie daar bewerkstelligt. In Australië staan problemen rond homoseksualiteit centraal en in Burkina Faso gaat het om arme plattelandsjongeren die naar de stad trekken. Onderwerp van de bijdrage van de Nederlandse Filmacademie is biologisch-dynamische landbouw.

Het jeugdproject kreeg bij de familie Haanstra nog een staartje. In 1985 was de jonge Kong Ling-yan uit Beijing overgekomen voor assistentie bij de montage van het Chinese gedeelte. Yan werd algauw Jantjie of Jantje en de gaste moet een paar harten hebben gestolen, want na haar terugkeer naar Beijing ging de correspondentie door en twee jaar later kon ze na veel formaliteiten en op kosten van de Haanstra's een paar weken op vakantie naar Laren komen. Kort daarna ging ze naar de Verenigde Staten waar ze na een filmopleiding uiteindelijk computerwetenschap ging studeren.

Voor UNICEF maakte Bert Haanstra een korte film die als pilot moest gaan dienen voor een project dat wel wat leek op de zeven jongerenfilms: een serie kinderportretten die over de hele wereld door verschillende filmers zou worden gemaakt. Najaar 1987 ging hij ervoor op verkenning in het West-Afrikaanse Ghana, maar hij voelde zich moe en zag op tegen het vervolg, zodat hij er hard over dacht het project te laten schieten. Pas toen Wim van der Velde er als coregisseur bij kwam, zag hij er weer toekomst in. Van der Velde was bijna veertig jaar eerder zijn assistent geweest bij *Spiegel van Holland* en sindsdien hadden ze nog een paar keer samengewerkt. Hij was zelf producent en regisseur en was als docent en directeur aan de Nederlandse Filmacademie verbonden geweest. Met Anton van Munster vertrokken de twee regisseurs voor de opnamen naar Ghana. Haanstra keerde na enige tijd terug naar huis en liet de rest over aan de achterblijvers.[33] Niet toevallig wordt Wim van der Velde bij de regiecredits van de film als eerste genoemd. *Children of Ghana* was een vlekkeloze professionele voorlichtingsfilm die met een aanstekelijk gebruik van kleuren het dagelijkse leven van Ghanese kinderen laat zien. De première op 19 december 1988 in Den Haag werd opgeluisterd door de aanwezigheid van de ministers Elco Brinkman van WVC en Piet Bukman van Ontwikkelingssamenwerking. De pilot werd gevolgd door films van regisseurs uit diverse landen.

In 1988 vroeg de VARA Haanstra een programma samen te stellen over de in 1983 overleden cabaretier Wim Kan. Al sinds vroeg in de jaren zestig, misschien nog eerder, gingen Bert en Nita Haanstra naar de theatershows van Wim Kan en Toon Hermans.[34] Ze werden door de cabaretiers geregeld uitgenodigd in de kleedkamer, een beetje als bekende Nederlanders onder elkaar, maar niet alleen daarom: Bert Haanstra behoorde net als zij tot het selecte gezelschap dat in de naoorlogse

jaren de zachtmoedige Nederlandse humor gestalte had gegeven. Ook mensen als Simon Carmiggelt, Annie M.G. Schmidt, Godfried Bomans en Wim Sonneveld behoorden ertoe. Bomans en Sonneveld overleden in respectievelijk 1971 en 1974, de anderen hadden in de jaren tachtig nog altijd een prominente plaats in de Nederlandse kunst en kleinkunst. Sommigen waren fel aangevallen door de aanstormende generatie, maar na afloop waren ze er nog steeds. In de jaren zeventig lieten onder anderen Bram Vermeulen en Freek de Jonge met Neerlands Hoop in Bange Dagen zien dat er leven was na Kan, Hermans en Sonneveld, maar de nieuwe lichting trok nog lang minder publiek dan 'de grote drie'. De gedachte dat die uiteindelijk toch beter waren, bleef aanwezig, niet in de laatste plaats bij hun opvolgers. Tegenover de culturele revolutie van de jaren zestig en zeventig stond zo een weleens veronachtzaamde continuïteit, die tot voorbij deze decennia doorliep.

Wim Kan hield sinds de jaren vijftig oudejaarsconferences op de radio, waarvoor half Nederland aan het toestel gekluisterd zat. Zijn populariteit duurde voort door zijn oudejaarsshows voor televisie in de jaren zeventig. Hij nam de Haagse politici op de hak en wie in Den Haag niet tot zijn doelwitten behoorde en dus ongenoemd bleef, voelde zich tekortgedaan. Het symbolische einde volgde voor Kan op oudejaarsavond 1982, toen er twee shows waren: zijn laatste op de ene televisiezender en vervolgens Freek de Jonges eerste – *De openbaring* – op de andere. Kan gaf zelfs een echt stokje door aan De Jonge. Toon Hermans' succes duurde nog langer. In 1984-1985 had hij twee seizoenen uitverkochte zalen met wat als zijn laatste onemanshow was aangekondigd. Een paar jaar later was hij alweer terug met een volgende veelbezochte voorstelling.[35]

De Haanstra's bleven de verrichtingen van Toon Hermans en Wim Kan en diens partner Corry Vonk op de voet volgen en correspondeerden met enige regelmaat met hen. Ze waren fans, maar daarnaast was Bert Haanstra altijd op zoek naar comedy-ideeën en ook daarom hield hij de ontwikkelingen in de wereld van de Nederlandse humor in de gaten. Hij bewonderde vooral het gevoel voor timing van Hermans en Kan.[36] Al in 1973 zag hij ook Neerlands Hoop in Bange Dagen en later frequenteerde hij Freek de Jonges soloshows.

Met Youp van 't Hek had hij zonder het te weten in de jaren zestig kennisgemaakt toen hij een twaalfjarig jongetje een lift gaf dat net als hij elke veertien dagen naar Ajax ging. Zowat dertig jaar nadien schreef Van 't Hek: 'Ik was sprakeloos. Twaalf en dan meeliften met Bert Haanstra. Vijftien kilometer lang bij Bert Haanstra in de auto.' Dat was wat, want: 'Bij ons thuis was je een god.' 'De tweede keer dat ik je zag,' vervolgde Van 't Hek, 'zat je bij mij in de zaal. In het Larense Singer. Ik was pikkie noga, zette mijn eerste stappen op het podium en was bijna

onthutst dat je zo hard zat te lachen. Rij vier in het midden, ik weet het nog precies. Ik heb de hele avond op je gelet. We zijn nog wat gaan drinken in café Het Bonte Paard.'[37] Haanstra bezocht vrijwel alle programma's van Van 't Hek, meestal in de Singer Concertzaal, tot zijn gezondheid het niet meer toeliet.

Het VARA-verzoek een programma over Kan samen te stellen betekende voor hem terugblikken op een deel van zijn leven en zelfs een beetje op een vriendschap. Het programma zou grotendeels bestaan uit fragmenten uit Kans theatershows, waarvan hij de meeste met veel genoegen persoonlijk had bijgewoond, zodat het werk aan het een uur durende *Alleen om u aan het lachen te maken* voor Haanstra een liefdevolle bezigheid werd. Het doornemen van eindeloze hoeveelheden beeldmateriaal voor zo'n compilatie was weliswaar een vermoeiende bezigheid, maar het kon in zijn eigen studio of in een andere dicht bij huis en het was in ieder geval een stuk overzichtelijker dan een grote filmproductie. Bovendien kreeg hij rond die tijd een nieuwe dagelijkse helper, de van de Filmacademie afkomstige montageassistent Marc van Fucht, in de volgende zes jaar zijn technische manusje-van-alles. Haanstra zette hem ook op het spoor van een eigen film, die jaren later uitkwam onder de titel *Schoffies.* De film ging over… reigers.

Met Van Fucht maakte hij in 1990 nog een vervolg op het eerdere Wim Kanprogramma met de driedelige televisieserie *Kan Compleet*, waarvoor een massa materiaal uit de televisiearchieven werd opgediept. De serie werd op de televisie door drie miljoen mensen gevolgd en behoorde met een beoordeling van 8,5 tot de hoogst gewaardeerde programma's van het jaar. *Kan Compleet* verscheen later in een driedelige dvd-box.

Haanstra's vanouds bekende kwaliteiten als editor en zijn belangstelling voor het cabaret brachten meer mensen op het idee hem te vragen voor zulk werk. De impresario van cabaretier Fons Jansen meldde zich in Laren voor een programmaserie over zíjn artiest. Fons Jansen was de man die vanaf zijn eerste theaterprogramma *De lachende kerk* uit 1962 eigenhandig een effectieve bijdrage had geleverd aan de ontkerkelijking van het katholieke zuiden. Haanstra kende hem slechts oppervlakkig, maar ging aan de slag. Jansen leed aan longkanker en overleed op 23 maart 1991. Een paar dagen daarvoor was Haanstra nog met de samengestelde programma's bij hem langs geweest om ze te laten keuren. Fons zag dat het goed was. Het eerste van vier delen, een compilatie van Fons Jansens show *3x andermaal*, kwam in de week na diens dood op televisie.

Ook het volgende project was aanvankelijk met somberheid omgeven. Een vierdelig televisieportret van Toon Hermans moest worden uitgesteld omdat deze een hartoperatie moest ondergaan. Enige tijd later stierf zijn vrouw Rietje. De serie

die Haansta over de cabaretier maakte onder de titel *Gewoon Toon*, gaf meer ruimte voor een eigen inbreng dan de eerdere over Wim Kan en Fons Jansen. De hoofdpersoon werd gedurende tien dagen enkele uren per dag geïnterviewd, bij Hermans thuis in Bosch en Duin en bij Singer in Laren. Jacques Klöters deed de interviews, Haanstra de regie.[38] Klöters was naast radioman een deskundige als oprichter van de cabaretgroep Don Quishocking. Er waren volgens het drietal geen vragen voorbereid. 'Jacques is een vriend van me, net als Bert,' legde Hermans aan de pers uit nadat het werk klaar was. 'Daardoor is die sfeer mogelijk geworden van gewoon twee mensen die met elkaar kletsen.'[39] Haanstra monteerde de interviews en de fragmenten uit de shows zo door elkaar dat beide in elkaar over leken te lopen en het werk en het levensverhaal van Hermans haast één geheel werden. De vier afleveringen van elk vijftig minuten werden in het najaar van 1991 door de VARA uitgezonden ter gelegenheid van Hermans vijfenzeventigste verjaardag.

Bert Haanstra zei er wel bij dat hij in deze filmportretten creatief weinig kwijt kon. Hij maakte ze, zei hij, omdat het documenten waren over 'mensen die mij na aan het hart lagen'.[40] In het rijtje filmportretten paste als vanzelf ook schrijfster Annie M.G. Schmidt, over wie producent Burny Bos een televisieprogramma wilde laten maken. Nog voor de eerste aflevering van *Gewoon Toon* op de buis was geweest, begon Haanstra aan deze nieuwe grote klus. Maar na een paar maanden voorbereidend werk liet hij Burny Bos weten dat hij het toch maar niet deed. Aan 'Lieve Annie' schreef hij dat het werk aan Toons portret erg bewerkelijk was geweest en dat de nieuwe taak hem 'zeer nerveus' maakte. 'Jammer voor mij!' schreef Annie M.G. terug en 'geniet maar lekker van het idee dat het niet hoeft!' Zijn taak werd overgenomen door regisseur Ben Sombogaart.[41]

Het maken van een eigen film was een wijkend perspectief aan het worden. Rond 1989 schreef hij aan Otto Adang dat hij pas weer aan iets zou beginnen wanneer hij er absoluut in geloofde, 'wanneer ik er van overtuigd ben dat dát de laatste film zal zijn die ik wil maken. Ik zal hem dan wellicht op m'n 75ste of zelfs nog wat later in première zien gaan en dan zal de pijp wel naar Maarten gaan.' Die film kwam niet meer. Hij hielp zoon Rimko nog met montagewerk voor diens televisieserie *De brug* en toen zijn vriend Hans Melissen, producent van Rik Felderhofs interviewprogramma *De Stoel*, in 1992 omhoog zat, deed hij de montage voor dat programma. Maar pas begin 1995 schreef hij het zwart op wit, in een brief aan zijn oude collega Aleksandr Zgoeridi in Moskou: 'Ik moet bekennen dat ik min of meer ben gestopt met films maken.'[42]

Hij stak zijn energie nu vooral in het behoud van zijn eigen werk. Dit betekende onder andere de voorbereiding van een uitbreng van zijn werk op video. Zes van

zijn avondvullende films kwamen afzonderlijk op VHS uit, een groot aantal van zijn korte films was al eerder verschenen in een box met twee banden plus een boekje met een essay van filmjournalist Henk ten Berge.[43] Hierna begon Haanstra aan het doornemen van zijn hele oeuvre met het oog op de digitalisering ervan en een groot Haanstra-retrospectief dat de KRO op televisie zou uitzenden rond zijn tachtigste verjaardag op 31 mei 1996. Deze laatste gebeurtenis riep veel publieke weerklank op. Zo werd *Alleman* bij die gelegenheid door 3,7 miljoen mensen bekeken.[44]

Met assistent Marc van Fucht nam hij zijn films door, lokaliseerde negatieven en kopieën, bekeek welke de beste kwaliteit hadden en bepaalde welke van de verschillende oude versies – of stukken daaruit – hem het beste bevielen. Maandenlang werd er opnieuw gemonteerd en werden kleuren gecorrigeerd. Op een ochtend brak er paniek uit omdat hij spoorloos verdwenen was. Ze waren net bezig geweest met de kleuren van zijn film *Rembrandt, schilder van de mens*. Uren later bleek dat hij van het ene moment op het andere een taxi had genomen naar het Rijksmuseum in Amsterdam om Rembrandts schilderijen nog eens goed te gaan bekijken.[45]

Haanstra wilde altijd al graag bijblijven op technisch vlak en met behulp van de nieuwe technologie van de digitalisering hoopte hij zijn films te bewaren voor het nageslacht. Hij slaagde er aanvankelijk niet in daar financiering voor te krijgen, ook niet van de Rijksvoorlichtingsdienst die veel van zijn films in bewaring had. Hij was verontwaardigd: 'Als mij verzocht wordt m'n totale filmwerk aan de staat te schenken, kan men anderzijds niet verwachten dat ik die ene "grote beurt" nog wel even zelf betaal. Op mijn verzoek of de RVD die bijdrage wil verstrekken riep de heer Van Mierlo [RVD]: "En het antwoord is NEE! We hebben geen geld."' Haanstra vervolgde: 'Als er tussen de RVD en mij geen overeenstemming wordt bereikt, zal ik mijn films uit de RVD-kluis naar elders moeten laten verhuizen. Ik moet dan tot de conclusie komen dat de vrienden en bewonderaars van collega Joris Ivens het – met hun fonds – beter hebben gedaan. Tot nu toe is daar al zo'n drie ton in gestoken. Zó oud en hulpbehoevend zijn onze films gelukkig nog niet!'[46] Het betekende een betreurenswaardige verwijdering met de RVD.

Haanstra had met het filmarchief van de Rijksvoorlichtingsdienst al jaren uitstekende banden, speciaal met enkele medewerkers die er met veel liefde voor zijn films zorgden. Achter het meningsverschil lag een specialistisch debat over filmconservering waarin de experts van tegenwoordig op hetzelfde standpunt staan dat de RVD toen ook innam. Want de dienst nam de digitalisering weliswaar niet op zich, er werd wel geïnvesteerd in nieuw-geconserveerde analoge masters op 35mm.[47] Zij hebben ook nu nog een langere houdbaarheid dan dra-

gers van digitale bestanden. De directeur van het Nederlands Fonds voor de Film Ryclef Rienstra en de nieuwe Filmmuseumdirecteur Hoos Blotkamp gingen in september 1995 bij de regisseur in Laren langs om de perikelen rond de digitalisering te bespreken. Een tijdje later kwam Rienstra met een oplossing.[48]

Op 21 juni 1996 werd in theater 't Spant in Bussum de eerste Bert Haanstra Oeuvreprijs uitgereikt aan de naamgever zelf. Aanvankelijk zou de prijs gewoon 'Oeuvreprijs' gaan heten, maar kort voor de uitreiking besloten Rienstra, staatssecretaris Aad Nuis en bestuursvoorzitter Leo Spigt als een daad van gerechtigheid de prijs naar Haanstra te noemen.[49] De tweejaarlijkse prijs was in het leven geroepen door het Nederlands Fonds voor de Film, een opvolger van het voormalige Productiefonds. De aan de prijs verbonden 100 000 gulden kon de eerste laureaat eventueel besteden aan de digitalisering van zijn films, waar hij op dat moment al veel eigen geld in had gestoken.

Bij de ingang van 't Spant werden Bert en Nita Haanstra verwelkomd door een fanfare, ditmaal niet met de muziek uit de gelijknamige film, maar met het lied *We are the champions*. De gelauwerde regisseur was oud geworden met zijn witte snor en zijn dunne witte haar, ietwat gebogen rug, diepe rimpels en wat onzekere tred. Acteur Jeroen Krabbé trad tijdens de plechtigheden op als ceremoniemeester en staatssecretaris Nuis reikte onder het toeziend oog van enkele honderden genodigden de prijs uit. In de publicatie die het Fonds voor de Film ter gelegenheid van de oeuvreprijs uitbracht, staat ook een stuk met de titel 'Hij is er altijd geweest', geschreven door Jan Blokker: 'Hij veranderde in die jaren *niet* en dat mag je met een gerust geweten z'n grootheid noemen. De wanen van de dag waren talrijk, en Nederland kreeg z'n eigen *jeunes Turcs* die in het filmblad *Skoop* de grond gelijk maakten met *Zoo*, en de staf braken over de beeldrijmelarij in *Alleman*. Maar Haanstra – ogenschijnlijk van z'n troon gestoten – liet zich niet van z'n apropos brengen.'[50]

Ook in de 'Overweging' van het fondsbestuur, een soort juryrapport, wordt verwezen naar het filmdebat van de jaren zestig, waarbij wordt geconstateerd dat Haanstra indertijd ten onrechte niet als 'auteur' werd erkend: 'Aan in ieder geval twee van de toen zo graag gehanteerde criteria voldeed Haanstra immers volledig. Men heeft aan twee "maten" van zijn films inderdaad genoeg om meteen te kunnen zeggen wie daar in termen van fotografie, kadrering en bovenal montage aan de gang is geweest. Ook is Bert Haanstra van *Spiegel van Holland* tot en met de laatste films uit zijn bezige leven trouw gebleven aan twee thema's, of eigenlijk is het er maar één. Al zijn films – ook als ze ver van huis speelden – zijn in hoge mate Nederlands. De blik van de nieuwsgierigheid, van de ondernemingszin, van de nuch-

tere compassie die herken je in het hele werk als uit duizenden. Aan die "Nederlandsheid" in de strikte zin danken we bovendien portretten van onze samenleving, die voor sociologen en historici tot in een verre toekomst een bron van rijke informatie zullen blijven. Maar Haanstra's Hollandse eigenheid is waarschijnlijk toch niet veel meer dan een specifieke bijkomstigheid van een veel beslissender, veel algemener thema van waaruit in feite al zijn films zijn gemaakt. In zijn eerste speelfilm werd de hoofdrol weliswaar gespeeld door een fanfare-orkest dat door onderling krakelen verscheurd dreigt te worden, maar we weten allemaal hoe het tenslotte afloopt: in harmonie. De harmonie beheerst Haanstra's werk. De harmonie niet als werkelijkheid, want daar is meestal geen harmonie, maar als ideaal, als droom. De harmonie tussen de mens en z'n naaste omgeving, tussen de mens en z'n geschiedenis of z'n lot, tussen de mens en de natuur, tussen de mensen onderling, tussen de mens en het dier niet te vergeten.' Zijn oeuvre, zo besloot het bestuur, was 'een essentieel bestanddeel van het Nederlands cinematografisch erfgoed'. Ook deze tekst was, op verzoek van het Fonds, geschreven door Blokker.[51]

Het Fonds voor de Film verklaarde kort en goed dat Bert Haanstra zowel vanwege de vorm als vanwege de inhoud van zijn werk een ware filmauteur was. Het noemde zijn werk daarnaast van essentieel belang voor de Nederlandse filmcultuur. Mede door Blokkers betrokkenheid bij dit alles en door de aanwezigheid in Bussum van een aantal vertegenwoordigers van jongere lichtingen was het een soort verzoening tussen de generaties.

Er werd inmiddels gewerkt aan een boek. Aan Jo Daems, voorzitter van de Vlaamse Audiovisuele Selectiecommissie, schreef Haanstra: 'Jo, ik was blij te vernemen dat je niet afwijzend stond tegenover mijn (voorzichtige) voorstel om een soort biografie van me te schrijven. Jij bent namelijk de enige van wie ik dat gedaan zou willen zien.'[52] Jo Daems woonde in Sint-Niklaas en schreef al enkele tientallen jaren zeer waarderend over Haanstra in Belgische publicaties als het blad *Film en Televisie.* Hij stuurde die stukken altijd naar de regisseur op en in de loop van de tijd ontmoetten ze elkaar bij verschillende gelegenheden, waaronder filmavonden die Daems in België organiseerde.[53] Haanstra voelde zich door hem begrepen en in 1994 was de Vlaming aan de slag gegaan. Naar het schijnt heeft Haanstra een deel van zijn tekst voor publicatie gelezen. Wat hij ervan vond is onduidelijk.[54] Nog bij leven van de hoofdpersoon verscheen het boek in december 1996 onder de titel *Teder testament*.[55]

Vroeger, wanneer Bert Haanstra een groot project onder handen had, ging hij soms drie jaar niet op vakantie. Toeristische uitstapjes kwamen na de première, als een soort beloning voor jaren zwoegen. Vanaf de jaren tachtig gingen hij en

Nita op reis wanneer ze er zin in hadden. Ze reisden naar Rusland en naar India – waar Bert Haanstra op een festival moest zijn – en maakten minstens vier cruises, steeds met Russische schepen: de Belorussia, de Azerbaydzhan, de Leonid Brezhnev. De ene keer voeren ze vanuit Venetië in twee weken langs de Griekse eilanden, Joegoslavië en Turkije, een andere keer vanuit Rotterdam naar Portugal, Noord-Afrika, Madeira en de Canarische Eilanden.[56] Nita was gek op cruises en ook al omdat ze nogal veel fysieke klachten had was deze comfortabele manier van reizen ideaal. Haar echtgenoot ging vooral mee om haar een plezier te doen. Dichter bij huis gingen de Haanstra's uit varen met de Myra, hun bootje dat in Kortenhoef lag.

In 1985 waren Bert en Nita Haanstra opa en oma geworden. Toen Jurre Haanstra de komst van het kind van hem en zijn echtgenote Ingrid aankondigde, was de eerste reactie van zijn vader: 'Zonde dat ik het niet kan zien opgroeien.' Hij was toen 69 jaar. Het kleinkind Ingmar bracht nieuwe vreugde aan de Verlengde Engweg. Jurre en Ingrid Haanstra woonden dichtbij in Hilversum en de zaterdagen werden vaste dagen waarop Ingmar en later zijn broertje Kelvin bij opa en oma waren. Opa bracht uren met hen door in de tuin en legde zich erop toe ze al in het peuterstadium tuinieren en filmen bij te brengen. Dit filmen ging met een videocamera en ze kregen op hun kop wanneer ze het niet goed deden.[57] In Amsterdam woonde Rimko Haanstra intussen sinds jaar en dag met zijn vriendin Hansje en Yvonne Vluggen was haast een lid van de Haanstra-familie geworden, 'een soort zusje' aldus Rimko, met wie ze samen op vakantie gingen en veel samen deden.

Vader Haanstra sloeg de ontwikkeling van zijn zonen met tevredenheid gade. Rimko Haanstra's filmloopbaan ging opwaarts. Hij monteerde in de jaren tachtig de speelfilms *De illusionist* en *De wisselwachter* voor regisseur Jos Stelling en *Mijn vader woont in Rio* en *Het zakmes* voor Ben Sombogaart, regisseerde de achtdelige televisieserie *De brug* en maakte verschillende films over Ajax. In de jaren negentig volgden onder meer de regie van de dramaserie *Wij Alexander*, de jeugdserie *De man met de hoed* en afleveringen van het jeugdprogramma *Ko de boswachtershow.* Ook in de jaren negentig ontstonden weer enkele Ajax-films.

Jurre Haanstra componeerde niet alleen de muziek bij zijn vaders films, in de jaren negentig deed hij dat ook voor *De brug* en *Wij Alexander*. Vooral zulke gezamenlijke projecten van zijn zonen vervulden Bert Haanstra met trots. Jurre schreef meer filmmuziek: bij Jean van de Veldes *De kleine blonde dood*, bij de televisieserie *Het verdriet van België* van de Zwitserse regisseur Claude Goretta en bij de televisieserie *Baantjer*. In de meeste gevallen dirigeerde hij zijn muziek zelf, onder andere met het Residentie Orkest, het Metropole Orkest en verschillende

buitenlandse symfonieorkesten. Als dirigent en arrangeur was hij betrokken bij talrijke cd's van artiesten uit binnen- en buitenland.

In 1994 ging de hele familie met het vliegtuig naar Londen om het vijftigjarig huwelijk van Bert en Nita te vieren. In de London Palladium zagen ze de musical *Fiddler on the Roof* en ze brachten een nostalgisch bezoekje aan de straat in Hendon waar ze in 1954-1955 hadden gewoond toen hij werkte aan *The Rival World*. Door een onwaarschijnlijk toeval verscheen 's avonds in het hotel Rimko's serie *De brug* op het televisiescherm. De serie was aangekocht door de Britse zender Channel 4.

Het jaar daarop ging Bert Haanstra nog naar de voetbalwedstrijd in Wenen waar Ajax de finale van de Europacup won. Ook de thuiswedstrijden in De Meer bleven vaste punten in zijn agenda. Maar in die tijd schreef hij ook: 'mijn fysieke conditie is sterk afgenomen' en 'sinds een jaar heb ik – steeds veelvuldiger – last van blackouts'. Zijn huisarts raadde hem aan alleen nog lokale autoritjes te maken.[58] Op een zekere zondagmiddag strandde hij onderweg naar het stadion met zijn auto op de vluchtstrook omdat hij de weg niet meer kon vinden. Na de overgang van Ajax naar de Amsterdam Arena in augustus 1996 was hij helemaal een kat in een vreemd pakhuis. Dat najaar moest hij het voetbal voor gezien laten.

Nita en hij woonden toen al in het Rosa Spier Huis in Laren, in het leven geroepen voor kunstenaars opdat die ook op hoge leeftijd nog konden werken in een eigen atelier. Het Rosa Spier Huis nam geen mensen op die de tachtig waren gepasseerd en dus hadden de Haanstra's het huis aan de Verlengde Engweg verkocht toen Bert Haanstra 79 was. Nita was twee jaar jonger. Op 1 januari 1996 namen ze hun intrek in appartement 59 van het tehuis. Marc van Fucht was er getuige van hoe Haanstra voor de eerste keer zijn nieuwe atelier betrad: met alleen zijn Oscar in zijn handen stond hij middenin die helemaal lege ruimte. In het atelier kwamen de vertrouwde 35 en 16mm-montagetafels uit de studio en een VHS-montageset. De regisseur bracht er vele uren door, vaak tot midden in de nacht.[59] Voor productiesecretaresse Yvonne Vluggen was het werk er niet minder op geworden sinds de voltooiing van de laatste 'echte' film *Kinderen van Ghana.* De productie van de compilatiefilms, het KRO-retrospectief, de digitalisering van alle films en de zakelijke contacten in binnen- en buitenland liepen gewoon door en de verhuizing naar het Rosa Spier Huis maakte de toestand er niet eenvoudiger op.

Nita voelde zich er snel thuis, maar haar echtgenoot begon er de weg kwijt te raken, letterlijk en figuurlijk. Na een jaar moest hij in de verpleegafdeling van het tehuis worden opgenomen. De alzheimer sloeg toe en hij wist maar al te goed wat dat betekende. Hij werd er niet door overvallen, integendeel, hij vreesde er

na de ervaringen met zijn ouders al jaren voor. In zijn film *Een pak slaag* had hij laten zien dat je best over dat onderwerp mocht praten, als het maar met compassie gebeurde, maar toen hij zijn werk aan het doornemen was ter voorbereiding van het KRO-retrospectief, wilde hij *Een pak slaag* niet zien omdat hij erdoor werd herinnerd aan het einde van zijn vader.[60]

De scheiding tussen hem en Nita werd al haast een afscheid toen hij in het voorjaar van 1997 werd overgeplaatst naar verpleeghuis Zonnehoeve in het Loosdrechtse Bos bij Hilversum. Zij bleef in het Rosa Spier Huis en ging af en toe bij hem op bezoek, maar ze kon het nauwelijks aan. Jurre Haanstra woonde vlakbij en ging veel langs op Zonnehoeve. Vergeten werd hij zeker niet: familie, vrienden en collega's kwamen op bezoek en dat leverde nog herkenning en de terugkeer van herinneringen op. De psychologe van het tehuis schreef: 'In de periode op Zonnehoeve heb ik vaak met hem gesproken. Hoe in de war hij af en toe ook was, hij kon heel helder vertellen wat er in hem omging, wat belangrijk voor hem was, waar hij wanhopig over was.'[61] Wat dat precies was, is niet meer te zeggen, maar toen er tijdens een kleine wandeling op de binnenplaats met Rimko Haanstra en voetbalvriend Klaas Vos een vliegtuig overkwam, zei hij geschrokken: 'Ze komen me halen.' Misschien werd hij op zo'n moment geplaagd door angsten uit de oorlog. In zijn atelier in het Rosa Spier Huis had hij al aan Van Fucht verteld dat hij haast elke nacht van de oorlog droomde.[62]

In oktober 1997 kreeg hij een longontsteking en kort daarna brak hij ook nog een heup. Op 23 oktober overleed Bert Haanstra in Zonnehoeve. De laatste woorden die hij tot zijn familie sprak waren: 'Moet ik jullie niet naar huis brengen?'[63] De begrafenis vond plaats op 28 oktober, een zonnige, sfeervolle herfstdag. Rimko en Jurre Haanstra hadden de mensen moeten opbellen omdat de post de kaarten te laat had bezorgd, een geval waaraan Freek de Jonge een verontwaardigde column wijdde in *Het Parool*.[64] De plechtigheden waren open voor familie, vrienden, collega's en genodigden, maar op voorstel van Jurre Haanstra was er, indachtig taferelen tijdens de begrafenis van sommige bekende Nederlanders, een bewakingsdienst in de arm genomen om paparazzi weg te houden. In theater 't Spant lag een groot aantal kransen rond de kist en er stond een recent portret van Bert Haanstra, gefotografeerd door Louis van Gasteren. De plechtigheid werd geleid door Hans Melissen en er werd gesproken door de zonen, door kleinzoon Ingmar en door Jan Blokker, Van Gasteren en Rolf Orthel. Zoals dat gaat in de wereld van de film konden andere getrouwen er niet bij zijn: Anton van Munster was in Canada aan het werk, Kees Hin in voormalig Joegoslavië, Eddy van der Enden zat onbereikbaar in Italië. Margreet van der Horst-Admiraal, de weduwe van de in 1976 overleden regisseur Herman van der Horst,

schreef Nita een emotionele brief, maar ze kon niet komen omdat ze naar het ziekenhuis moest.[65]

Rimko en Jurre spraken in warme bewoordingen over hun vader. Kleinzoon Ingmar vertelde hoe opa hem ooit had aangeraden het briefje door zijn moeder te laten ondertekenen waarop hij voor school moest invullen wat hij later wilde worden: piloot. 'Dan kan ze er nooit meer omheen.' Anders dan de meeste kleinkinderen werd Ingmar echt piloot, bij de KLM. Jan Blokker sprak over zijn goede herinneringen aan Haanstra. 'Ik denk aan Bert en zie hem op z'n ouwe dag in het montagecentrum van de NOS van kamer tot kamer met blikken film sjouwen, want hij helpt Rimko om een onverbiddelijke deadline te halen en als altijd lacht-ie erbij.' Blokker concludeerde 'dat wij in elk van zijn films de elementen herkennen van wat wij ons van hem heugen: de lach, het plezier, de consciëntie, het zingen, de verruktheden, de toewijding, de liefde, de vriendschap en de trouw en het verlangen naar synthese en harmonie'. Van Gasteren loofde Bert Haanstra's collegialiteit en vriendschap, waaraan hun verschillende karakters en de verschillen in hun werk niets af hadden kunnen doen. Hij memoreerde hoe Haanstra eens een maand aan een Van Gasteren-film had zitten monteren omdat hij er zelf niet uitkwam. 'En ik geen rooie cent had en dacht: grote god, hoe moet je zoiets herstellen.' Het was dan maar een fles champagne geworden. Orthel vertelde wat hij van zijn oude leermeester had opgestoken: Les 1: het werk gaat altijd door en meestal voor. Les 2: hartstocht en precisie. Les 3: doorwerken ondanks tegenslagen en teleurstellingen. Les 4: respect voor anderen, hoe anders ze ook zijn. Les 5: wees trouw aan jezelf.[66]

Later die dag vond de teraardebestelling plaats op de Gemeentelijke Begraafplaats van Laren, niet ver van de Verlengde Engweg. De herfstzon bleef hardnekkig schijnen.