



Bert Haanstra, Foto Archief Nederlands Filmmuseum.

[B] **TUSSEN NOSTALGIE EN  
VOORUITGANGSGELOOF. EEN BOEK  
OVER FILMMAKER BERT HAANSTRA**

Biografen lijken soms op hun onderwerpen. Dat is ook zo met Hans Schoots en zijn boek *Bert Haanstra. Filmer van Nederland*, het resultaat van zijn onlangs voltooide promotieonderzoek aan de Universiteit van Amsterdam. De insteek en uitwerking van het boek vertonen diverse raakvlakken met het werk van filmmaker Bert Haanstra (1916-1997) en zijn persoon, zoals die uit de studie naar voren komt. Dit onderzoek is trouwens meer dan welkom: ondanks Haanstra's blijvende populariteit bij het publiek (zijn documentaire *Alleman* uit 1963 werd enkele jaren geleden nog verkozen tot beste Nederlandse documentaire aller tijden) en waardering onder critici en filmwetenschappers, is dit de eerste gedegen studie naar het werk van de regisseur. De biografie *Teder testament* van Jo Daems, de toenmalige voorzitter van de Vlaamse Audiovisuele Selectiecommissie, kampte met een selectieve, door Haanstra bepaalde toegang tot de archieven en, volgens Schoots, met een "onbegrensde adoratie" voor zijn onderwerp.

Overigens is ook *Filmer van Nederland* nadrukkelijk geen volwaardige biografie van de persoon Bert Haanstra, zo maakt Schoots al in de inleiding

duidelijk. De biografische elementen zijn weliswaar prominent aanwezig; Schoots kreeg toegang tot het volledige archief van de familie Haanstra (voor zover dit nog intact was) en sprak met de nog levende betrokkenen, van Haanstra's zonen Rimko en Jurre en naaste medewerkers als cameraman Anton van Munster tot ex-vriendinnen van de filmmaker. Maar de persoonlijke achtergronden hebben in de woorden van de auteur een dienende functie: "licht te werpen op Haanstra als filmer."

In hoofdlijnen volgt het over vijftien hoofdstukken verspreide relaas de chronologie van Haanstra's levensloop, maar vooral in het middendeel van het boek kiest Schoots daarnaast voor een thematische ordening. Dat geldt met name voor het hart van zijn analyse, waarin Schoots Haanstra's creatief en commercieel succesvolste periode uitvoerig behandelt. Het levert een mozaïekachtige structuur op, die doet denken aan Haanstra's eigen montagestrategie voor veel van zijn documentaire successen, met *Alleman* als prominentste voorbeeld: een lappendeken van losse episodes die niettemin een doorlopend verhaal vertellen.

Haanstra's vakmanschap als editor wordt in *Filmer van Nederland* herhaaldelijk geroemd, maar kwalificeringen ervan als "superieur" worden door Schoots slechts sporadisch onderbouwd. Het meest dichtbij komt hij in een passage naar aanleiding van

het boek *Soviet Cinema*, over het verschil tussen Eisensteins confronterende montage gebaseerd op tegenstellingen en Poedovkins doorontwikkelde continuïteitsmontage. “Zelf vond [Haanstra] het niet nodig te kiezen”, stelt Schoots. “Hij ging gebruiken wat hem uitkwam.”

Het past in het beeld van Haanstra dat hier wordt geschetst: de autodidact die een inherent en intuïtief gevoel voor het medium en de techniek van de cinema heeft, en zich ver houdt van theoretisering. De invloeden die Schoots uitdiept, liggen voornamelijk in Groot-Brittannië: de Ealing-komedies voor de komische speelfilms *Fanfare* en *De zaak M.P.* (1960) – hoewel daarin ook al de stijl van Haanstra’s held en latere vriend Jacques Tati te herkennen is – maar vooral de documentaire school rond John Grierson. De sociaal betrokken Britse filmmakers organiseerden zich in “Film Units”, aan bedrijven of organisaties gelieerd, en Haanstra kwam te werken voor de Shell Film Unit. Voor Schoots is dit de “meest onderschatte episode uit Bert Haanstra’s filmloopbaan”, en inderdaad toont de auteur aan dat de films die hij in opdracht van het bedrijf regisseerde en produceerde van grote invloed waren op Haanstra’s instelling, die laveerde tussen nostalgie en het vooruitgangsgeloof van de moderne “jaren-vijftig-humanist”, en op zijn artistieke maar zakelijke filmstijl.

Schoots vat die stijl (waarvan de filmmaker zelf overigens zei dat hij die niet had) als volgt samen:

“Een superieure montage, oog voor schoonheid, de speciale blik waarmee de camera wordt gericht op veelzeggende details, humor en de positieve grondhouding waarmee de wereld en de mensen tegemoet worden getreden.” De passage is, iets over de helft van het boek, de culminatie van Schoots’ analyse van de films die Haanstra maakte in zijn hoogtijdagen, van de vroege jaren vijftig tot de tweede helft van de jaren zestig.

Niet toevallig is dat ook het moment waarop Haanstra zijn eerste cinematografische tegenslagen te verduren krijgt: hij komt onder vuur te liggen van een aanstormende generatie Filmacademiëstudenten verbonden aan het tijdschrift *Skrien*; bij een samenwerking met zijn grote held Jacques Tati voor *Trafic* (1971) komt hij er bekaaid af; en zijn speelfilms *Dokter Pulder zaait papavers* (1975) en *Een pak slaag* (1979) weten zijn eerdere successen niet te evenaren.

Nog een overeenkomst tussen Haanstra en zijn biograaf is de milde blik op hun onderwerp. Schoots citeert schrijver en journalist Jan Blokker, die met Haanstra samenwerkte aan de scenario’s voor *Fanfare* (1958) en *Alleman*, maar later van hem verwijderd raakte. Blokker stelt in een brief aan Haanstra dat die laatste “geen afgronden” heeft, “en als hij afgronden had, dan had hij een heel goed hek om er niet in te sodemieten”. Het is een citaat waar Schoots in zijn conclusie terecht op terugkomt,



Beeld uit *Dokter Pulder zaait papavers*, een film van Bert Haanstra, Foto Archief Nederlands Filmmuseum.

maar ook hij deinst ervoor terug al te veel te morrelen aan het hekwerk.

Eén mogelijke ‘afgrond’ komt in het boek wel herhaaldelijk aan de orde: de Tweede Wereldoorlog. Haanstra maakte nooit een film over het onderwerp, al kwam hij in 1962 in de buurt: hij zou in eerste instantie *De overval* draaien, een film die uiteindelijk door de Brit Paul Rotha werd geregisseerd. Maar Schoots opent zijn boek met een dramatische gebeurtenis die al het volgende kleurt. Als lid van het Amsterdamse verzet fotografeerde Haanstra militaire objecten en plattegronden, waarna de geallieerden zijn beeldmateriaal gebruikten voor bombardementen. Kort voor het einde van de oorlog troffen die ook Goor, de woonplaats van Haanstra’s ouders; hierbij vielen 82 doden. Hoewel inmiddels uit bronnen te achterhalen valt dat de bommen volstrekt willekeurig op Goor zijn gegooid heeft Haanstra dat nooit geweten. Hij moet aan het incident een schuldgevoel hebben overgehouden, stelt Schoots. Het biedt een nieuw zicht op Haanstra’s reputatie als ‘wederopbouwfilmer’ – hoewel de ‘filmer des vaderlands’ nooit letterlijk een film draaide over de heropbouw van het gebroken Nederland, weet Schoots zijn stijl, thematiek en levensinstelling direct te herleiden tot het achterlaten van het oorlogsdrama: opstaan en voortzetten. Juist in de sociaal-historische inbedding van Haanstra’s leven en werk ligt de grote kracht van Schoots’ boek.

#### JOOST BROEREN

HANS SCHOOTS, *Bert Haanstra. Filmer van Nederland*,  
Mets & Schilt, Amsterdam, 2009, 384 p.

---