

# “PAN!”: Nederlandse film als socialistisch wapen

Een verkennend onderzoek naar Cineclub Vrijheidsfilms



**Universiteit Utrecht**

Auteur: J. P. G. van Laarhoven

Studentnummer: 3060349

Thesisbegeleider: Prof. Dr. F. E. Kessler

Tweede corrector: Dr. C. Pafort-Overduin

Masterthesis Film- en Televisiewetenschap, Universiteit Utrecht

Woorden: 24.904

28 mei 2013



Art can never take the place of social action, and its effectiveness may indeed be seriously impaired by restrictions imposed by the power structure, but its task remains forever the same: to change consciousness. When this occurs, it is so momentous an achievement, even with a single human being, that it provides both justification and explanation of subversive art.

– Amos Vogel, *Film as a Subversive Art*, 1974

<b>INHOUDSOPGAVE</b>	<b>2</b>
Dankwoord	4
Inleiding	5
<b>PROLOOG – IN EEN EEND NAAR MANNHEIM</b>	<b>10</b>
<b>1. AT VAN PRAAG</b>	<b>15</b>
1.1. Piet en Antje van Praag	16
1.2. Waakzaamheid	18
1.3. At van Praag, filmmaker	21
<b>2. ALLES MOET ANDERS: VERANDERENDE TIJDEN EN MEI 1968</b>	<b>24</b>
2.1. Naoorlogse vernieuwingsdrift	24
2.2. Sektarisme	26
2.3. Idealisme: Een wereld te verbeteren	29
2.4. De derde wereld	31
2.5. Vietnam	33
2.6. Protest in Nederland	34
2.7. Mei	36
2.8. De MAAGDENHUISFILM	39
<b>3. ALTERNATIEVE VERTONINGSCIRCUITS</b>	<b>43</b>
3.1. Vroege cineclubs en de Filmliga	44
3.2. Het Vrije Circuit	47
<b>4. CINÉMA MILITANT</b>	<b>51</b>
4.1. Een misleidende illusie	51
4.2. Alternatieve filmvormen	54
4.3. Alternatieve vormen in films van Cineclub	55
4.4. Een driedeling	58
4.5. Hoofdkenmerken van <i>cinéma militant</i>	61
4.6. Andere kenmerken van <i>cinéma militant</i>	65

<b>5. CINECLUB VRIJHEIDSFILMS</b>	<b>68</b>
5.1. Organisatie	68
5.2. Films	71
5.3. Vertoningscontext	74
5.4. Politieke acties	77
5.5. Financiën	79
5.6. At van Praag overlijdt	84
5.7. Huidige situatie	85
<b>Conclusie</b>	<b>86</b>
<b>Samenvatting</b>	<b>88</b>
<b>Referenties</b>	<b>91</b>
<b>Bijlage: Besprekingen van films op de DVD van Cineclub</b>	<b>97</b>
<b>Filmleader</b>	<b>97</b>
<b>WAAR ANDEREN ZWIJGEN...</b>	<b>97</b>
<b>ONGEMONTEERD INTERVIEW 10 DECEMBER 1985 OVER 'DE ZIN VAN MIJN LEVEN'</b>	<b>99</b>
<b>10 DECEMBER, DAG DER MENSENRECHTEN</b>	<b>101</b>
<b>OEMA FOE SRANANG / VROUWEN VAN SURINAME</b>	<b>102</b>
<b>DE JORDAANFILM</b>	<b>107</b>
<b>IROEK</b>	<b>109</b>
<b>DE ZIN VAN MIJN LEVEN</b>	<b>112</b>
<b>KEES RIJKEN, TUSSEN NU EN MORGEN</b>	<b>116</b>
<b>IZWE LETHU, HET LAND IS VAN ONS</b>	<b>118</b>
<b>MAAGDENHUISFILM</b>	<b>118</b>
<b>ALBANIË – EEN REPORTAGE OVER EEN SOCIALISTISCH LAND</b>	<b>120</b>
<b>Bijlage: Interview met Charles Braam</b>	<b>123</b>
<b>Bijlage: Interview met Bep van de Bremer</b>	<b>140</b>
<b>Bijlage: Interview met Bertus Hendriks</b>	<b>155</b>

## DANKWOORD

Deze thesis kon niet tot stand komen zonder de hulp en ondersteuning van een aantal mensen. Enkelen van hen wil ik hier bedanken.

Allereerst gaat veel dank uit naar mijn begeleider Prof. Dr. Frank Kessler, die zonder uitzondering goede tips gaf en zonder wie ik de grote stapel aan materiaal simpelweg niet tot een compacter, behapbaar eindproduct had kunnen laten slinken.

Mijn dank gaat ook uit naar EYE Film Instituut Nederland, waar ik de stage liep die tot deze thesis leidde. In het bijzonder wil ik mijn stagebegeleider Rommy Albers bedanken voor zijn onuitputtelijke kennis, zijn gouden tips en zijn geduld. Hopelijk is het onderzoek een zinvolle bijdrage geworden aan Film In Nederland.

Enorm dankbaar ben ik voor de bereidheid van Charles Braam en Bep van de Bremer mij te woord te staan. Hopelijk heb ik het vertrouwen in mij dat jullie toonden door jullie verhaal met veel geduld en openheid te vertellen niet beschaamd en is deze thesis een zorgvuldige verkenning geworden van het leven en werk van At van Praag, en van jullie werk. Als het aan mij ligt, mag een uitgebreide monografie over Cineclub Vrijheidsfilms niet uitblijven in een serieuze geschiedschrijving over film in Nederland.

Voorts kon deze thesis ook niet geschreven worden zonder een drietal anderen die ik mocht interviewen. Dr. Hans Schoots wil ik bedanken voor zijn heldere uitleg en zijn gastvrijheid; Bertus Hendriks voor zijn levendige anekdote, waarvan ik dankbaar gebruik heb gemaakt, over de omstandigheden waarin Cineclub is opgericht; en niet in de laatste plaats Prof. Dr. Bert Hogenkamp, voor de nuttige tips die hij aan het begin van mijn onderzoek gaf.

Mijn goede vriend Kasper C. Jansen wil ik bedanken voor zijn feedback op mijn schrijfwerk en morele steun. Dankbaar ben ik ook voor de bemoedigende antwoorden die de jonge historicus H. Geurdens mij dikwijls stuurde.

Mijn ouders wil ik in het bijzonder bedanken, voor hun geduld, (blijkbaar) onvoorwaardelijke liefde en financiële ondersteuning.

Mijn grootste dank gaat uit naar Edmée. Hopelijk zal ooit blijken dat de moeite niet voor niets is geweest. Ik hou heel veel van je en ik draag deze thesis aan jou op.

Omdat deze thesis het einde betekent van mijn studie Theater- Film- en Televisiewetenschappen, wil ik tot slot de docenten bedanken die mij in de afgelopen jaren geïnspireerd hebben. In het bijzonder wil ik hierbij James Hurley, Frank Kessler, Rob Leurs, Klazien de Vries, en Eef Masson noemen.

## INLEIDING

Deze thesis gaat over At van Praag en zijn organisatie Cineclub Vrijheidsfilms, een extreemlinkse filmorganisatie die in de jaren 1960, 1970 en 1980 een aanwezigheid was in de Nederlandse filmwereld en een bekende naam bij linkse geëngageerde Nederlanders.

Mijn onderzoeksstage bij EYE Film Instituut Nederland (hierna: EYE) te Amsterdam, had ter doel een bijdrage te leveren aan de geschiedschrijving op 'Film in Nederland', een website onder redactie van EYE die als volgt bedoeld is:

Deze website schetst een beeld van de ontwikkelingen in de Nederlandse filmgeschiedenis, vanaf de eerste filmvertoning in Nederland (op 12 maart 1896). [...] Spoedig zal de site worden uitgebreid met de geschiedenis van de speelfilm, experimentele film, animatiefilm, en films uit en over Nederlands-Indië. Samen zullen deze onderdelen straks een uitgebreid beeld geven van de Nederlandse film- en bioscoopcultuur.<sup>1</sup>

Aan mijn stagebegeleider had ik desgevraagd enkele onderzoeksinteresses overlegd, waarvan er één de spanning tussen commerciële en alternatieve vertoningscircuits was. EYE had in dat kader nog enkele onderwerpen die nadere studie vereisten en ik kreeg de opdracht onderzoek te doen teneinde twee teksten van 600 woorden voor op de website te produceren: één over Vereniging Het Vrije Circuit (HVC), en één over Cineclub Vrijheidsfilms.

Al snel bleek dat met name over het laatste onderwerp zeer weinig bekend was. In het archief van EYE lag slechts een dunne map met enkele stencils en een filmcatalogus. Mijn gesprekken met Prof. Dr. Bert Hogenkamp (Vrije Universiteit, Amsterdam), een autoriteit op het gebied van film en arbeidersbewegingen, en met Hans Schoots, auteur van onder meer de gezaghebbende biografie van Joris Ivens; bevestigden dat er over Cineclub vrijwel niets gepubliceerd was. Omdat dit relatief onontgonnen terrein bleek te zijn, koos ik Cineclub als onderwerp voor deze thesis.

Na onderzoek in de bibliotheek en op aanwijzing van zowel Bert Hogenkamp als Hans Schoots heb ik een handvol vermeldingen gevonden van At van Praag en/of zijn Cineclub.

---

<sup>1</sup> EYE Film Instituut Nederland. "Over Film in Nederland" *Over Film in Nederland bij Film in Nederland* – 15-04-2013

Zo schrijft Schoots in zijn *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens* enkele zinnen over de goede verstandhouding tussen Cineclub en Joris Ivens.<sup>2</sup>

In Jan Willem Stutjes biografie van de machtige Nederlandse communist Paul de Groot wordt kort melding gemaakt van “Ad” van Praag, “de organisator van Cineclub”, die volgens De Groot “wel eens een agent zou kunnen zijn”.<sup>3</sup>

De rechts georiënteerde onderzoeksjournalist Pieter Siebelt schrijft op Internet dat “Aat (ook wel Ad genoemd) van Praag” via Joris Ivens bijzondere documentaires in handen kreeg.<sup>4</sup> Dit is een vertekend beeld omdat dat slechts incidenteel gebeurd is.

At van Praag is ook te vinden in *Tien Rode Jaren*, filosoof en journalist Antoine Verbij's boek over de links-radicalen periode van 1970 tot 1980 in Nederland. In dat boek getuigt zelfbenoemd ‘beroepsactivist’ Leo Molenaar, oud-medewerker van Cineclub, dat Van Praag stiekem een gesprek opnam met een andere linkse activist.<sup>5</sup>

Wijlen Jan Heijs, oprichter en voormalig hoofdredacteur van *De Filmkrant*, wijdde het meest grondig uit over Cineclub. Heijs geeft in zowel een artikel over HVC als in een monografie over filmcollectief Amsterdams Stadsjournaal (ASJ) een globale maar accurate schets van Cineclub en geeft aan hoe zij als voorloper van Het Vrije Circuit gezien kan worden.<sup>6</sup>

Tot slot is At te zien in de 9-delige televisieserie ALLEMAAL FILM (2007), gepresenteerd door Jeroen Krabbé. Van Praag is, zonder een titel met zijn naam, kort in beeld aan het woord in de aflevering over de Nederlandse film in de activistische jaren. Door de constructie van de aflevering lijkt het, onterecht, of At volgde in de voetsporen van het ASJ.<sup>7</sup>

Welnu, snel werd het mij duidelijk dat zowel Van Praag als Cineclub hevig politiek waren: alleen al de beschrijvingen van deze vijf auteurs maakten duidelijk dat Van Praag een polariserende figuur was, en Cineclub een radicale organisatie. Het zou dus essentieel worden om zo veel mogelijk ongekleurde feiten te achterhalen, alsook om context en, waar mogelijk, verklaringen te geven voor de ideologie van At van Praag en Cineclub.

---

<sup>2</sup> Hans Schoots, *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens* (Amsterdam: Jan Mets, 1995): 416-7; 435.

<sup>3</sup> Jan Willem Stutje, *De man die de weg wees. Leven en werk van Paul de Groot 1899-1986* (Amsterdam: De Bezige Bij, 2000): 441.

<sup>4</sup> Peter Siebelt, “Dossier Nederland-Palestina” [2011] *Dossier Nederland-Palestina* – 11-06-2012 <http://www.gkvg.org/index.php/component/content/article/12-frontpage/56-dossier-nederland-palestina.html>

<sup>5</sup> Antoine Verbij, *Tien Rode Jaren. Links Radicalisme in Nederland 1970-1980* (Amsterdam: Ambo, 2005): 84-5.

<sup>6</sup> Jan Heijs, “Het Vrije Circuit” in *Filmjaarboek 1981* (Bussum: Het Wereldvenster, 1981): 28-34, 29; Heijs, *10 jaar Amsterdams Stadsjournaal. 1974-1984* (Amsterdam: Stichting Amsterdams Stadsjournaal, 1984): 15-6; 17.

<sup>7</sup> ALLEMAAL FILM, aflevering 4 “Verander de wereld”. Reg. Aliona van der Horst, met Jeroen Krabbé, Nouchka van Brakel, Gerrard Verhage, Paul Verhoeven. AVRO/IDTV Docs, 2007.



Het doel van dit onderzoek is At van Praags Cineclub in filmhistorische context te plaatsen. Hierom zal ik trachten een schetsend antwoord te geven op vier vragen:

- Wat is de plaats van Cineclub Vrijheidsfilms in de Nederlandse filmgeschiedenis?
- Wat zijn de kenmerken van de films die Cineclub distribueerde en produceerde?
- In welke context kon Cineclub floreren?
- Hoe ging Cineclub te werk?

Op deze manier moet een verkennend doch gedegen portret ontstaan van Cineclub Vrijheidsfilms en haar onbetwiste leider At van Praag.

Allereerst zal ik in de vorm van een proloog de omstandigheden rondom de oprichting van Cineclub weergeven, waarover mij in geuren en kleuren verteld is door Midden-Oostendeskundige Bertus Hendriks. Dit zal ingezet worden om de lezer zich gewaar te laten worden van zowel de intimiderende, gedreven persoonlijkheid van At van Praag als het feit dat hij Cineclub oprichtte om het in Nederland mogelijk te maken dat verboden subversieve militante films toch een publiek konden vinden.

Voorts zal ik, in Hoofdstuk 1, verder ingaan op At van Praag, zijn ouders, zijn jeugd, zijn ideologie en zijn eerste stappen op het gebied van film. Omdat Cineclub niet los te zien is van haar voorman Van Praag is het noodzakelijk dat van hem een beeld gegeven wordt. In dit hoofdstuk zal ik mij vooral beroepen op Van Praags film *DE ZIN VAN MIJN LEVEN* (1985), waarin hij het activisme van zijn ouders bespreekt, en op een documentaire over en beknopte biografie van At van Praag, beide van de hand van de curator van Cineclub, Charles Braam. Aangegeven zal worden dat Van Praag uit een activistisch socialistisch nest komt, en dat de trauma's die zijn ouders opliepen in de Tweede Wereldoorlog grote indruk op hem hebben gemaakt. Eveneens zal vermeld worden dat zowel Van Praag als zijn ouders oorlog en fascisme expliciet koppelen aan het kapitalisme, en dat zij om te proberen om verdere verschrikkingen te voorkomen, actief wilden bijdragen aan het 'overwinnen' van het kapitalisme. Tevens zal een aantal vroege filmprojecten van At van Praag genoemd worden opdat zijn persoonlijke 'carrière' als filmmaker beter duidelijk wordt, en om aan te geven dat Cineclub niet zijn eerste stap was op het gebied van geëngageerde film.

In Hoofdstuk 2 zal ik een overzicht geven van de periode 1945-1969. Dit doe ik om Cineclub in een sociaalhistorische context te plaatsen, en om aan te tonen dat de *inhoudelijke strekking* van de films in de catalogus van Cineclub door relatief veel mensen toentertijd toegejuicht werd. De naoorlogse roep om structurele verandering in de samenleving; het sektarische idealisme; de aandacht voor mensen die zich in andere landen in penibele situaties bevonden; het studenten- en arbeidersprotest in Nederland; de politieke aardbeving in Parijs in 1968; en Cineclubs film over de Maagdenhuisbezetting zullen de revue passeren. Bij bepaalde zaken zal ik aangeven hoe At van Praag zich verhiield tot de ‘doorsnee jonge linkse revolutionair’. Maar Hoofdstuk 2 dient ook om Van Praags politieke gedrag en opvattingen in een breder kader te plaatsen. Het scheen mij namelijk toe dat ongeïnformeerde lezers of kijkers die over Van Praag lezen of films van Cineclub kijken, al te snel zouden kunnen vervallen in afwijzing: “Hij is veel te radicaal”, of “Wat een gezeur”. Door te benadrukken dat men in die periode wel vaker radicaal was, en aan te geven waarom dat zo was, ontstaat er mogelijk meer begrip onder mensen die niet met extreemlinks sympathiseren. Toen ik dit onderzoek begon had ik simpelweg veel te weinig kennis over de activistische periode, en over de exacte basale elementen van het marxisme – ik ga ervan uit dat de meesten die dit zullen lezen even jong zijn als ik of zelfs jonger, en ga er daarbij van uit dat ook zij niet wijzer waren geworden van enkel het noemen van de belangrijke gebeurtenissen en ideeën. Hopelijk verschaft Hoofdstuk 2 in de huidige hoedanigheid basaal maar daadwerkelijk *inzicht*. In dit hoofdstuk put ik onder andere uit een thesis over het Nederlandse maoïsme geschreven door Wouter Beekers voor de Vrije Universiteit; uit boeken van historicus Maarten van Riel en journalist Antoine Verbij over Nederlandse linkse revolutionairen; uit werken van hoogleraren Kristin Ross (*Comparative Literature*, NYU) en Keith Reader (Frans, University of Glasgow) over Parijs tijdens mei 1968; uit Chris Markers befaamde documentaire over New Left, *LE FOND DE L’AIR EST ROUGE* (1977, aangepast 1993); en uit explicaties van het marxisme door Peter Singer, Bertrand Russell en Roger Scruton.

Hierna zal ik Cineclub *als alternatief vertoningscircuit* in een filmhistorische context plaatsen. Hoofdstuk 3 zal aangeven dat Cineclub als alternatief vertoningscircuit voorgangers heeft, zowel in Nederland als daarbuiten. Besproken zal worden dat Cineclub wel verschilde van de meeste van die circuits in de zin dat Cineclub films vertoonde die om *politieke* redenen niet gedraaid werden, terwijl alternatieve circuits als de Nederlandsche Filmliga films draaide die om *commerciële* redenen buiten de gangbare bioscopen bleven. Ook zal in Hoofdstuk 3 melding gemaakt worden van ontwikkelingen in het vaarwater van

Cineclub, te weten HVC en het ASJ. Belangrijke bronnen hierbij zijn de teksten van Jan Heijs over zowel HVC als ASJ; een tekst op de website van publicist Peter Bosma over de ontstaansgeschiedenis van het Internationaal Film Festival Rotterdam (IFFR); en een studie van medeoprichter van het Nederlands Filmmuseum Charles Boost over *ciné-clubs*.

Hoofdstuk 4, over *cinéma militant*, moet duidelijk maken wat een 'militante film' precies is en moet zijn, en dat de films uit de catalogus van Cineclub in deze categorie in te delen zijn. Behandeld wordt dat men, vooral na 1968, op een extreem politieke manier naar zowel film als medium, als naar individuele films ging kijken. In de hoop afbreuk te doen aan de status quo is er in de filmgeschiedenis een aantal manieren bedacht waarop film werkelijk subversief zou kunnen zijn. Aan de hand van de filmtheoreticus Jean-Louis Baudry (en samenvattingen door Francesco Casetti) zal aangekaart worden in welke mate film in de protestjaren als handlangers van de heersende klasse werd gezien. Tevens zullen voorbeelden gegeven worden van alternatieve filmvormen. Voorts zal geconstateerd worden welke alternatieve vormen zich voordoen in de films van Cineclub. Een prominente plek wordt ingenomen door een manifest van de militante filmmakers Fernando Solanas en Octavio Getino uit 1968 waarin films in drie categorieën worden ingedeeld: First, Second en Third Cinema. Aangegeven zal worden waarom men de constitutie van een Third Cinema, of *cinéma militant*, noodzakelijk achtte, en welke kenmerken deze films hadden. Hieruit zal dus duidelijk worden dat Cineclubs films uitstekend onder *films militants* te scharen zijn. Er zal ook uitvoerig gebruik gemaakt worden van het boek *Cinéma militant* uit 1976, onder redactie van filmjournalist Guy Hennebelle, mogelijk de best beschikbare studie over dit ook internationaal relatief weinig verkende onderwerp.

Hoofdstuk 5 zal een algemeen beeld geven van Cineclub als organisatie, hoe At van Praag en zijn medewerkers, simpel gezegd, te werk gingen. De interviews met oud-medewerkers van Cineclub Charles Braam en Bep van de Bremer worden door de hele thesis vaak gebruikt, maar staan simpelweg centraal in dit laatste hoofdstuk. Met hun herinneringen als leidraad wordt gekeken naar de organisatie; enkele van de films; de vertoningscontext van de films; politieke acties door Cineclub; de boekhouding van het collectief; het overlijden van At van Praag; en de huidige situatie. Waar mogelijk wordt informatie getoetst aan de handvol informatiestencils die te vinden zijn in het archief van EYE.

Hierna volgen een conclusie, een samenvatting, een referentielijst, en in de Bijlage een uitvoerige bespreking van alle films van Cineclub die op DVD beschikbaar zijn.

## PROLOOG – IN EEN EEND NAAR MANNHEIM

Halverwege de jaren 1960 nam het protest tegen de dominante politieke en economische verhoudingen in de wereld koortsachtige proporties aan. De Verenigde Staten en West-Europa in het bijzonder werden aangekeken op (onder andere) hun kapitalisme, hun kolonialisme, en hun vermeend machtsmisbruik jegens de eigen onderklasse en jegens de derde wereld. Veel van het protest kwam van de bevolking van de Westerse landen zelf. Studenten, intellectuelen, arbeiders, en anderen protesteerden tegen hun eigen regeringen, hun eigen ouders, hun eigen samenlevingsvormen, hun eigen godsdiensten, enzovoorts.

Over allerlei conflicten en vermeende misstanden verschenen destijds regelmatig films – meestal verslagen en documentaires – waarin allerhande verschrikkingen getoond werden zonder veel opsmuk.<sup>8</sup> Deze films waren niet bedoeld als amusement of kunstuiting,<sup>9</sup> maar waren erop geënt te informeren, te overtuigen van een standpunt, of zelfs tot actie op te roepen. Ze werden als “plaatje bij het praatje” ingezet tijdens politieke bijeenkomsten, om zichtbaar te maken wat via gangbare mediakanalen, zoals het journaal op televisie, niet of niet op ‘de juiste manier’ zichtbaar was.<sup>10</sup>

Ook in Nederland was er veel interesse voor dergelijke films, maar de Nederlandse regering verbood desgewenst via de politie vertoningen van politiek subversieve films, die ernstige beschuldigingen maakten aan het adres van onze Amerikaanse bevrijders en aan dat van andere bondgenoten:

[...] er waren nogal wat kritische films over de Amerikaanse oorlog in Vietnam, maar omdat Nederland zeer Atlantisch was en een nauwe bondgenoot van de Verenigde Staten, was het de regering onwelgevallig als dit soort films vertoond werden. Dus het gebeurde nog wel eens dat als je een film van Joris Ivens of een andere geëngageerde filmer wilde draaien, dat dan de politie dat verbood.<sup>11</sup>

In 1966 besloot een toen 26-jarige beginnend filmmaker een oplossing te bieden voor deze vorm van censuur. Deze jonge socialist, At van Praag (1940-1986), gebruikte een “omweg in de wet”: wanneer een filmvoorstelling *besloten* was, kon zij niet verboden worden door de politie:

---

<sup>8</sup> Dergelijke films bekritiseerden overigens niet per definitie landen of regeringen, maar konden ook gericht zijn tegen, bijvoorbeeld, bedrijven of samenlevingsvormen.

<sup>9</sup> Hoewel dat natuurlijk niet wil zeggen dat dergelijke films onmogelijk ‘amusant’ c.q. onderhoudend konden zijn, of dat ze in alle gevallen gespeend waren van artistiekeit.

<sup>10</sup> Gesprek auteur met Prof. Dr. Bert Hogenkamp; gesprek auteur met Hans Schoots.

<sup>11</sup> Interview auteur met Bertus Hendriks. Zie hiervoor de Bijlage.

[...] hier kwam At van Praag met het even simpele als doeltreffende idee: ‘Nou, dan richten gewoon een Cineclub op.’<sup>12</sup>

Deze Cineclub zou vertoningen van (ernstig) subversieve films moeten gaan faciliteren. Een aan de deur gekocht bioscoopkaartje zou automatisch dienen als “bewijs van lidmaatschap”, zodat het publiek altijd zou bestaan uit leden van deze ‘besloten’ club.<sup>13</sup>

At van Praag had nog wel twee dingen nodig om zijn gewiekste idee in de praktijk te kunnen brengen: wat geld, en een opzienbarende lancering. Een “faciliterende rol” op beide vlakken vervulde Midden-Oostendeskundige Bertus Hendriks, destijds voorzitter van de Algemene Studenten Vereniging Amsterdam (ASVA). De ASVA vertegenwoordigde in die jaren “zo’n 90 procent van alle studenten in Amsterdam” en ontving veel contributie. Hendriks beloofde als voorzitter zijn financiële steun aan Cineclub, tot vreugde van Van Praag. Toen het geld geregeld was, restte nog de opmerkelijke lancering, die op opmerkelijke wijze bewerkstelligd werd.<sup>14</sup>

In december 1966 keek Bertus Hendriks in gezelschap van een jongedame naar een film in het Nieuwe de la Mar Theater nabij het Leidseplein in Amsterdam:

[...] in de pauze van de film [...] hoorde ik over het luidsprekersysteem een oproep dat er telefoon was voor meneer Hendriks. Ik denk: ‘Nou, wat kan dit in godsnaam wezen, dat moet wel heel erg zijn.’ Dus ik schrok eigenlijk nog een beetje. En dat bleek dus At van Praag te zijn en die zei:

‘Waar ben je?’

– ‘Ja, in de bioscoop met mijn vriendin.’

‘Nou, dan ga je nu die tweede zitting maar laten zitten, want nu, zo snel mogelijk, vertrekken wij naar Mannheim. Er is daar een film, die moeten we hebben, en er is maar één manier om die producent, want die is er ook bij...en als het dan via de telefoon moet met Amerika, dat duurt allemaal eindelijk, en dat is dé film waarmee we Cineclub kunnen lanceren! En wij moeten daar gewoon naartoe.’

– Ja, kom op, hee. Het is krankzinnig, ik bedoel, het is tien uur [’s avonds] en...wanneer is die film dan...?’

---

<sup>12</sup> Interview auteur met Bertus Hendriks.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

‘Ja, morgenochtend, dus we moeten er voor morgenochtend zijn. Mijn vriendin gaat mee, jouw vriendin gaat mee.’

En inderdaad, ik ben toen met mijn vriendin naar huis gegaan en even later stond ‘ie met zijn vriendin en zijn 2cv, dat lelijke Eendje, voor de deur, en wij zijn naar Mannheim getuft.<sup>15</sup>

Van Praag had zijn zinnen gezet op een film die op 11 december 1966 op een filmfestival in de Duitse stad Mannheim in première zou gaan: RUSH TO JUDGMENT van Emile de Antonio.<sup>16</sup> De documentaire, gebaseerd op het gelijknamige boek van advocaat Mark Lane, speculeerde over de ware toedracht van de moord in november 1963 op de Amerikaanse president John F. Kennedy.<sup>17</sup> RUSH TO JUDGMENT stond zeer sceptisch tegenover het in september 1964 door de commissie-Warren gepresenteerde rapport over de gebeurtenissen en de film suggereerde dat de Amerikaanse regering haar volk en de rest van de wereld mogelijk misleid en voorgelogen had.

Eenmaal aangekomen in Mannheim, woonden Van Praag en Hendriks de voorstelling bij die om 9 uur ’s ochtends begon. At van Praag kreeg het na de voorstelling voor elkaar dat hij een kopie mee terug naar Amsterdam mocht nemen – hij wilde de film daar zo snel mogelijk laten zien. Bertus Hendriks stelde vanwege de zojuist volbrachte nachtelijke reis nadrukkelijk voor een hotel te nemen en later pas terug naar Nederland te rijden. Van Praag wilde hier niets van weten; de film moest zo snel mogelijk in Nederland vertoond worden:

Dus wij zijn onmiddellijk nadat hij die films...we hadden een afspraak met de producent...zijn we weer – nog steeds onder protest van mij, maar ja, hij [At] had de auto en hij had een enorme, enorme *pushing power*, en ik vond dat ook wel weer...dat was ook zijn kracht. Ik bedoel, ja, ik vond het ook wel goed dat hij zo doortastend optrad om maar die Cineclub van de grond te krijgen. Dus dat verzwakte ook een beetje mijn positie, want dan zei ‘ie: “Ja, maar je bent er toch ook voor? We moeten nu echt handelen.” Nou ja, en vervolgens uiteraard, toen we eenmaal op weg waren, bij [de eerste mogelijkheid tot stoppen] zei hij “Nee, nee, ik kan nu nog hartstikke goed rijden, laat ik nog eventjes...dan kunnen we beter iets later, tot ik echt heel moe ben...” Nou ja, uiteindelijk hebben we dus nergens

---

<sup>15</sup> Interview auteur met Bertus Hendriks.

<sup>16</sup> Stencil uit Mannheim, d.d. 11 december 1966,

<http://ifk.hood.edu/Collection/White%20Materials/White%20Assassination%20Clippings%20Folders/Lane/Lane-112.pdf>

<sup>17</sup> RUSH TO JUDGMENT. Reg. Emile de Antonio, Scen. Mark Lane, met Mark Lane, Earl Warren (archiefbeeld), John Connally, Lee Harvey Oswald (archiefbeeld). Impact Films, 1967.

geslapen, behalve af en toe op een parkeerplaats, dat 'ie even voorover ging hangen op het stuur van die 2CV. Nou ja, het was levensgevaarlijk, ik moest hem voortdurend...ik dommelde zelf steeds vaker weg, de dames op de achterbank die waren al lang weggedommeld. Maar ik dacht: "Ik moet wakker blijven, want dit is gewoon volstrekt onverantwoord."<sup>18</sup>

Hendriks wilde graag heelhuids thuiskomen en begon te praten over de revolutionair Leon Trotski, omdat hij wist dat Van Praag een "grondige hekel" had aan Trotski en de trotskistische beweging. Dit werkte volgens Hendriks "als een rode lap op een stier", zeker toen hij Trotski ook nog opzettelijk begon te verdedigen tegenover Van Praag.<sup>19</sup> Echter, rond Arnhem hield zelfs deze vurige politieke discussie Van Praag niet meer wakker:

Maar ik weet dat, vlak voor Arnhem, toen zijn we van de weg afgeraakt. Nou ja, achteraf is het een wonder dat het niets ergs is geweest, want het had ook heel anders kunnen aflopen. Want ja, hij [At] viel in slaap en ik was kennelijk ook weg maar ik schrok een beetje wakker want toen schoten we de berm in. Nou ja, dat is allemaal goed afgelopen, maar toen zei ik:

"En nu is het godverdomme afgelopen. En nu gaan we..." – dit was vlak voor Arnhem – "...in Arnhem wat zoeken."

En toen zei hij:

"Nee we gaan eerst eten, we gaan eerst...laten we dan gaan eten...dan rust ik ook uit."

Nou ja, omdat hij die auto had en hij uiteindelijk...hij dreigde gewoon door te rijden, in zijn eentje. Dan moest ik maar uitstappen, want hij moest en hij zou terug naar Amsterdam. Afijn, wij hebben bij de Chinees in Arnhem gegeten en we zijn uiteindelijk toch nog heelhuids teruggekomen, in de loop van die zondag, in Amsterdam. En vervolgens is hij ongelooflijk hard bezig geweest om een zaal te vinden.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Interview auteur met Bertus Hendriks.

<sup>19</sup> Ibidem. Ook Bep van de Bremer bevestigt Van Praags aversie jegens trotskisten, Interview auteur met Bep van de Bremer. Zie hiervoor de Bijlage.

<sup>20</sup> Interview auteur met Bertus Hendriks.

Als locatie voor de vertoning van RUSH TO JUDGMENT boekte Van Praag het enorme congrescentrum van het destijds nieuwe RAI-complex, en de ASVA voorzag in de 1.500 gulden die voor verhuur gerekend werd.<sup>21</sup>

De film werd op 3 februari 1967 eenmalig vertoond in een door de politie goedgekeurde besloten voorstelling, om 8 uur 's avonds.<sup>22</sup> Het werd een onverdeeld succes. De website van Cineclub schat het aantal aanwezigen op 1.500.<sup>23</sup> “Amsterdam zag film van Lane over moord op Kennedy”, kopte een krant die eveneens van een “geheel gevuld Congrescentrum” sprak.<sup>24</sup> Ook Bertus Hendriks herinnert zich een zaal die “afgeladen vol was”; en niemand minder dan opiniepeiler Maurice de Hond heeft deze avond bestempeld als de mooiste filmervaring uit zijn leven.<sup>25</sup>

Deze gang van zaken omtrent het ontstaan van Cineclub onthult veel over At van Praag. Maar van waar kwamen Van Praags enorme gedrevenheid en zijn rigide politieke overtuigingen? Waarom kon Cineclub relatief succesvol zijn tijdens haar bestaan? Hoe paste Cineclub binnen het Nederlandse filmklimaat en in de Nederlandse filmgeschiedenis? Hoe opereerde Cineclub? En wat waren de kenmerken van de films die Cineclub vertoonde en distribueerde? In de hoofdstukken hierna hoop ik een globaal antwoord te kunnen geven op die vragen.

---

<sup>21</sup> Interview auteur met Bertus Hendriks.

<sup>22</sup> WAAR ANDEREN ZWIJGEN... Reg. Charles Braam, Arnold Vogel, met Derk Sauer, Bertus Hendriks, Charles Braam, Bertus van der Horst, Marjan Boelsma, Rita Grijzen. Cineclub Vrijheidsfilms, 2003. Zie voor een uitgebreide beschrijving van deze film de Bijlage.

<sup>23</sup> Charles Braam, “Geschiedenis” [Z.j.] *Geschiedenis – Cineclub Vrijheidsfilms* 11-06-2012 [http://cineclubvrijheidsfilms.nl/?page\\_id=14](http://cineclubvrijheidsfilms.nl/?page_id=14)

<sup>24</sup> Krantenartikel afgebeeld in WAAR ANDEREN ZWIJGEN...

<sup>25</sup> Interview auteur met Bertus Hendriks; WAAR ANDEREN ZWIJGEN...; Maurice de Hond, “De film liefde van Maurice de Hond” [Z.j.] *Maurice de Hond – Film liefde – Film1.nl* 07-11-12 <http://www.film1.nl/film liefde/284-Maurice-de-Hond.html>



## HOOFDSTUK 1 – AT VAN PRAAG

Cineclub distribueerde tijdens haar bestaan voornamelijk films van andere makers uit de hele wereld, maar maakte ook zelf films. De eigen producties van Cineclub Vrijheidsfilms waren gemaakt vanuit een eigengereide politieke ideologie, en ook de films van andere makers konden, wanneer Cineclub niet meer achter de in de film of door de maker gepropageerde ideologie stond, uit Cineclubs catalogus verwijderd worden, of er überhaupt niet in worden opgenomen.

Kortom: Cineclub kan voor een belangrijk deel verklaard worden vanuit de politieke overtuigingen van mensen achter de organisatie. En binnen Cineclub had niemand zo'n belangrijke rol als haar onbetwiste leider en voorman, At van Praag.<sup>26</sup>

Zoals wel duidelijk wordt uit het verhaal van Bertus Hendriks, had At van Praag een overrompelende persoonlijkheid. Hij ging recht op zijn doel af, getuige bijvoorbeeld de nachtelijke rit naar Mannheim en weer terug naar Amsterdam. Ook werd Van Praag vaak 'sektarisch' genoemd vanwege zijn bijzonder principiële politieke lijn; het vuur dat in hem ontstoken werd door het noemen van het hem onwelgevallige trotskisme is daar een sprekend voorbeeld van.

Van Praag zou als leider van Cineclub bij vriend en vijand bekend komen te staan om deze karaktereigenschappen. Ideologische integriteit kan hem niet ontzegd worden, maar zijn onpragmatische opstelling heeft er waarschijnlijk aan bijgedragen dat Cineclub niet zo invloedrijk werd als mogelijk was. Zeker na de enorme fragmentatie aan de linkse en extreemlinkse kant van het politieke spectrum in Nederland eind jaren 1960, begin jaren 1970; verwerd Cineclub geleidelijk aan tot "één van die verschillende kerkjes", in plaats van dat het 'de' Cineclub bleef voor al die kerkjes samen.<sup>27</sup>

In dit hoofdstuk zal ik een beeld schetsen van At van Praag en zijn ouders, zodat duidelijker wordt waarom het nemen van adempauzes en het sluiten van ideologische compromissen niet bovenaan zijn lijst van prioriteiten stonden.

---

<sup>26</sup> Interview auteur met Charles Braam. Zie hiervoor de Bijlage; interview auteur met Bep van de Bremer; gesprek auteur met Prof. Dr. Bert Hogenkamp.

<sup>27</sup> Interview auteur met Bertus Hendriks.

## 1.1 Piet en Antje van Praag

Alle van Praag, roepnaam At, werd tijdens de Tweede Wereldoorlog, op 30 januari 1940, geboren als zoon van Piet van Praag en Antje van Praag-van der Veen, en als broertje van zijn 11 jaar oudere zus Nel. At van Praag groeide op in een uitgesproken politiek milieu: zijn in Laren woonachtige gezin was openlijk socialistisch. Om Ats beweegredenen en dus Cineclubs *raison d'être* te begrijpen, moet ook naar de bewogen levens van zijn ouders gekeken worden. Een overzicht daarvan is te vinden in DE ZIN VAN MIJN LEVEN,<sup>28</sup> de liefdevolle, verzorgde documentaire die At van Praag in 1985 maakte over “een leven lang van strijd tegen oorlog en fascisme” dat zijn moeder Antje leverde.<sup>29</sup>



*V.l.n.r.: Antje, At, en Piet van Praag, WAAR ANDEREN ZWIJGEN...*

Piet en Antje van Praag werden vlak na het einde van de Eerste Wereldoorlog verliefd op elkaar. Ze bleven elkaar stiekem bezoeken ondanks weerstand uit hun omgeving. Een poos voor hun eerste ontmoeting kreeg Piet veel mee van de onrust in Nederland naar aanleiding van de Russische Revolutie van 1917; hij was toen 15 jaar oud. Ook Antje werd al op jonge leeftijd politiek bewust: zij woonde met haar ouders en haar vier broertjes en zusjes in “één kamer, een bedstede en een gang” in het Friese Appelscha.<sup>30</sup>

Antje had een zware, zeer arme jeugd. Ze had als kind van rond de 8 jaar oud al een “ontzettend verantwoordelijkheidsgevoel”, omdat zij op de nog jongere kinderen moest passen wanneer de volwassenen turf gingen steken. Antje was “met veel klappen

<sup>28</sup> DE ZIN VAN MIJN LEVEN. Reg. At van Praag, met Antje van Praag-van der Veen, At van Praag, Mária Dorenbos-van Praag, Piet van Praag (archiefbeeld). Cineclub Vrijheidsfilms, 1985. Zie voor een uitgebreide beschrijving van deze film de Bijlage.

<sup>29</sup> ONGEMONTEERD INTERVIEW OVER ‘DE ZIN VAN MIJN LEVEN’. Reg. At van Praag, met At van Praag. Cineclub Vrijheidsfilms, 1985. Zie voor een uitgebreide beschrijving van deze film de Bijlage.

<sup>30</sup> DE ZIN VAN MIJN LEVEN.

opgegroeid” en was “altijd blij als het zondag was, want dan kon je nog eens in het gras gaan liggen”. De Friese turfstekers, waartoe Antjes ouders behoorden, hadden waardeloze arbeidsvoorwaarden die pas verbeterden, zo vertelt Antje in de documentaire, toen de befaamde socialist Ferdinand Domela Nieuwenhuis ten tonele verscheen en zei: ““jullie moeten je organiseren””. De arbeiders doorstonden gewelddadige optredens van de Marechaussee en kregen onder andere voor elkaar dat niet eerder dan 5 uur ’s ochtends gewerkt mocht worden, en dat wanneer een baas iemand ontsloeg, die arbeider bij een andere baas aan de slag kon. Antje herinnert zich dat iedereen destijds, rond de eeuwwisseling, bijzonder optimistisch was over de toekomst: “Het volk was wakker geworden.” De hele maatschappij zou veranderen, zo dacht men; het zou een ideale wereld worden.<sup>31</sup>

Deze herinneringen uit de jeugd van At van Praags moeder zijn belangrijk. Antje van Praag was levend bewijs van ernstige sociale ongelijkheid, en ze heeft bovendien persoonlijk meegemaakt hoe wezenlijke verbeteringen in het bestaan van arbeiders afgedwongen werden door middel van georganiseerd en standvastig actievoeren. Ongetwijfeld putte At van Praag hier tijdens zijn eigen leven van strijd inspiratie uit.

Tussen de twee wereldoorlogen beheerden Piet en Antje samen kamphuis De Toorts in Laren, een vakantielocatie waar arme socialistische gezinnen vakantie konden vieren. “Dat is de mooiste tijd van ons leven geweest,” vertelt Antje. “Als de oorlog niet zou komen, waren wij nooit uit dat kamphuis weggeweest.”<sup>32</sup>

Op 24 februari 1934 organiseerden Piet en Antje een antifascistisch congres in De Toorts, waar mensen uit Nederland, Duitsland en andere landen op afkwamen. De politie deed een inval, negentien buitenlanders werden gearresteerd. In *DE ZIN VAN MIJN LEVEN* is een artikel uit *De Gooi- en Eemlander* afgebeeld: “Een geheime internationale revolutionaire conferentie te Laren ontdekt”. Vier van de gearresteerde jongens werden over de grens gezet, waar drie van hen volgens Antje “meteen vermoord werden” – de enige die ontsnapte was niemand minder dan de latere Duitse bondskanselier Willy Brandt! Het beledigen van een bevriend staatshoofd – Adolf Hitler was dat in die tijd – was verboden en het antifascistische congres werd als belediging aan het adres van de

---

<sup>31</sup> DE ZIN VAN MIJN LEVEN.

<sup>32</sup> Ibidem.

kersverse *Führer* geïnterpreteerd. Piet van Praag werd tijdens het politieoptreden hard toegetakeld: zijn oren, longen en nieren werden geraakt en hij “bloedde aan alle kanten”.<sup>33</sup>

Dat zouden niet Piet van Praags laatste wonden blijken. Toen de Tweede Wereldoorlog in Nederland losbarstte, werd de linkse Piet ingesloten. Aan hem en zijn medegevangenen werd verteld: “Schrijf die kaartjes maar lekker aan je vrouw en kinderen, morgen worden jullie allemaal doodgeschoten”. Piet van Praag was ervan overtuigd dat hij geëxecuteerd zou worden. Toen hij de volgende dag onverwacht vrijkwam omdat Nederland gecapituleerd had, zat hij volgens Antje “onder de zenuwuitslag”. Hij moest later opnieuw doodsangsten doorstaan in Amersfoort, en werd in 1944 vrijgelaten uit Westerbork waar hij ternauwernood aan deportatie was ontsnapt.<sup>34</sup>

“En voor de zoveelste keer ontsprong hij de dodendans”, vat At van Praag zijn vaders beproevingen gewichtig en veelzeggend samen in DE ZIN VAN MIJN LEVEN.<sup>35</sup>

## 1.2 Waakzaamheid

*La guerre s'est assoupie, un œil toujours ouvert.*

– NUIT ET BROUILLARD<sup>36</sup>

Afgaande op het voorgaande was At van Praag, geboren op 30 januari 1940, duidelijk een kind van de Tweede Wereldoorlog. Na de Bevrijding in 1945 merkte zijn moeder Antje dat “veel mensen geloofden dat we een betere toekomst tegemoet gingen.” Dat had ze eerder gehoord, op het Friese platteland, toen de twintigste eeuw nog op stoom moest komen. Antje en haar zoon At staan in DE ZIN VAN MIJN LEVEN zeer sceptisch tegenover dergelijk naïef optimisme, al zijn ze beiden onder de streep wel degelijk hoopvol.<sup>37</sup>

DE ZIN VAN MIJN LEVEN is zoals gezegd gemaakt als eerbetoon aan Ats moeder (en opgedragen aan zijn in 1977 overleden vader), maar de film heeft nog een tweede insteek. Van Praag vond het “belangrijk een andere visie te geven op onze geschiedenis, de

---

<sup>33</sup> DE ZIN VAN MIJN LEVEN.

<sup>34</sup> Ibidem. Een half jaar na de capitulatie werd Piet werkgevangene in Amersfoort, waar een Russische krijgsgevangene voor zijn ogen werd doodgeschoten. Daarna zat Piet van Praag in kamp Westerbork, waar hij een ontsteking aan zijn been kreeg en daardoor in een ziekenhuis buiten het kamp belandde. Dit bleek zijn redding want hij ontkwam zo aan transport naar het oosten. Toen Piet in dat ziekenhuis lag, probeerden twee groepen gevangenen namelijk uit Westerbork te ontsnappen. Zij werden doodgeschoten en de rest van de gevangenen werd vrijwel onmiddellijk op transport gezet. Uiteindelijk werd Piet in 1944, “na herhaalde beroepen van onder meer zijn vrouw”, vrijgelaten, niet in de laatste plaats omdat de Duitse rassenwetten ‘net niet’ op hem van toepassing waren (hij had een joodse vader maar geen joodse moeder). Ibidem.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> “De oorlog is ingedut, maar houdt één oog altijd open.” NUIT ET BROUILLARD. Reg. Alain Resnais, Scen. Jean Cayrol, Chris Marker, met de stem van Michel Bouquet. Argos Films, 1955.

<sup>37</sup> DE ZIN VAN MIJN LEVEN.

geschiedenis van ons land in de laatste, pakweg, 80 jaar". (Het feit dat hij zich geroepen voelt zo veel van zijn eigen ideeën te behandelen in een film over het leven van zijn moeder, is opmerkelijk.) Van Praag stelt dat we "inmiddels veel dingen te weten zijn gekomen," zoals de belangrijke ondersteunende rol van bedrijven tijdens Hitlers opkomst en machtsperiode.<sup>38</sup>



*"De betekenis van de Hitlergroet", DE ZIN VAN MIJN LEVEN<sup>39</sup>*

Deze nadruk die Van Praag legt op de verbintenis tussen machtige kapitalisten en het fascisme waaraan zijn vader meermaals ternauwernood is ontsnapt, is typerend. Ats moeder Antje spreekt in DE ZIN VAN MIJN LEVEN de volgende theorie uit:

Ik zie het zo: het is een gevecht tussen kapitaal en de gewone mensen. En de NSB'ers of [dat soort] mensen zullen altijd achter het kapitaal [staan] en daarom worden die beschermd, en de anderen zullen altijd vervolgd blijven.<sup>40</sup>

Kapitalisme en fascisme zijn volgens mevrouw van Praag één, ze ziet fascisme als "het uiterste van kapitalisme".<sup>41</sup> At van Praags wereldeconomische analyse lijkt hier veel op:

---

<sup>38</sup> "Philips was zeer goede vriendjes met het Hitler-regime. Hun bedrijfspolitie werkte samen met de Gestapo om verkeerde elementen uit de fabriek te vissen, die opstandig zouden kunnen zijn. En aan de andere kant leverden ze de precisieapparatuur aan de vliegtuigen van Hitler. En de resultaten hebben we gezien: Rotterdam was heel precies gebombardeerd." Van Praag voegt hieraan toe dat ss'ers schietoefeningen mochten doen op het landgoed van de Rotterdamse havenbaron Van Beuningen; en dat Henri Deterding, directeur van Shell, in 1939 een "praalbegrafenis" kreeg van de nazi's. ONGEMONTEERD INTERVIEW OVER 'DE ZIN VAN MIJN LEVEN'.

<sup>39</sup> Dit beeld toont een werk van de hand van John Heartfield (pseudoniem van Helmut Herzfeld), de befaamde militante kunstenaar die 'fotomontages' maakte als politiek wapen in de strijd tegen nazisme en facisme. De naoorlogse Nederlandse artiest Kees Rijken, die soortgelijke militante collages maakte, is het onderwerp van een Vrijheidsjournaal van Cineclub, KEES RIJKEN, TUSSEN NU EN MORGEN. Reg. At van Praag, met Kees Rijken. Cineclub Vrijheidsfilms, 1981. Zie voor een uitgebreide beschrijving van die film de Bijlage.

<sup>40</sup> DE ZIN VAN MIJN LEVEN.

<sup>41</sup> Ibidem.

De arbeiders bouwen op, terwijl de werkgevers – de kapitalisten – vernietigen. Ze verpesten ons milieu, en sluiten fabrieken, scheepswerven, landbouwbedrijven; ze ontnemen ons het recht op werk. Overproductie, crisis en werkloosheid, en zelfs oorlogen zijn het gevolg van de kapitalistische productiewijze.<sup>42</sup>

Van Praags vond als antikapitalist in de jaren 1960 en 1970 goed aansluiting bij de tijdgeest, maar zijn antikapitalisme was iets anders onderbouwd en bovenal veel persoonlijker en emotioneler gemotiveerd dan bij het gros van de rebellerende jongeren van toen.

At van Praag impliceert in een interview uit 1985 over het maken van DE ZIN VAN MIJN LEVEN dat oorlog en fascisme nog steeds onder de oppervlakte sluimeren: “topcollaborateurs” zouden tegenwoordig op “zeer machtige posities” zitten.<sup>43</sup> Van Praag legt tijdens het interview regelmatig venijn in zijn stem, zoals bij woorden en titels als ‘ingenieur’, ‘meneer’, ‘landgoed’ en ‘koninklijk’. Hij sluit af met de volgende filosofie:

Ik vind [...] dat fascistische en racistische organisaties dus verboden behoren te worden, dat dit kwaad niet nog een keer opnieuw mag opkomen, dat dat niet ons aangedaan mag en kan worden. We weten nu waar het toe leidt en het is niet te laat om het alsnog gewoon aan te pakken, in de kiem.<sup>44</sup>

At van Praag heeft zijn hele leven vastgehouden aan dit ideaal om oorlog en fascisme in de kiem te smoren, waar hij ze dan ook meende te herkennen. Zijn moeder had dat haar hele leven gedaan en ook zijn vader, die onder andere een gewaardeerd socialistisch raadslid was geweest in de gemeenteraden van Apeldoorn en Laren, was een lichtend voorbeeld:

Wie was Piet van Praag, mijn vader? Een sociaal bewogen strijder, die zich, zijn hele leven, op vele terreinen heeft ingezet voor een rechtvaardige maatschappij. Piet van Praag, een veelzijdige arbeider, zoals Marx die voor zich zag. Zo was hij de schepper van het gezinsvakantiehuis De Toorts en bouwde hij in Appelscha een openluchttheater. Maar ook was hij: meesterboer in Frankrijk, arbeider in vele soorten fabrieken, en een steunpilaar van Cineclub Vrijheidsfilms. Een man die opkwam voor de verbetering van de positie van de arbeiders, en later van de

---

<sup>42</sup> WAAR ANDEREN ZWIJGEN... Karl Marx drukte zich uit in vergelijkbare bewoordingen: het kapitaal is volgens hem “van top tot teen en uit iedere porie druipend van bloed en vuil”. In Peter Singer, *Marx*, vert. Meta Gemert (Rotterdam: Lemniscaat, 2009): 83.

<sup>43</sup> Zo zouden de latere premier van Nederland Jan de Quay en het hoofd van de Binnenlandse Veiligheidsdienst Louis Einthoven, niet koosjer zijn geweest tijdens de Duitse bezetting.

<sup>44</sup> ONGEMONTEERD INTERVIEW OVER ‘DE ZIN VAN MIJN LEVEN’.

bejaarden. En die, ondanks alle ellende en tegenslagen in zijn leven, optimistisch bleef. Ik zal nooit vergeten wat hij voor mij en de maatschappij heeft betekend.<sup>45</sup>



*Een krant over het overlijden van Piet van Praag, DE ZIN VAN MIJN LEVEN*

In navolging van zijn ouders begon ook At van Praag op jonge leeftijd aan een strijd die moest bijdragen aan de uiteindelijke manifestatie van het 'waarlijk socialisme'.<sup>46</sup> At werd waarschijnlijk door dezelfde waakzaamheid gekenmerkt die zijn moeder in 1985 deed waarschuwen: "Als ze niet oppassen, dan begint het weer zo, hoor; dan komt weer hetzelfde."<sup>47</sup> Als zijn wapen koos At een medium dat, net als hijzelf, bekend stond om zijn overredingskracht, en waarin, rond de tijd dat At volwassen werd, bovendien met steeds toegankelijker wordende technologie gewerkt kon worden: film.

### 1.3 At van Praag, filmmaker

At van Praags allereerste film ging over psychiater Jan Bastiaans, hoogleraar te Leiden, die onderzocht of mensen met oorlogstrauma's te helpen waren met LSD.<sup>48</sup> Het is niet vergezocht aan te nemen dat dit onderwerp Van Praag aan het hart ging omdat zijn eigen vader getraumatiseerd was geraakt in de oorlog. Dit debuut als filmmaker zou dan ook treffend blijken: het onderwerp (de werking van LSD) sloot weliswaar goed aan op de tijdgeest, maar het werd toch benaderd vanuit een andere, en serieuzere, invalshoek – een constatering die zoals eerder genoemd ook omtrent Van Praags politiek gedaan kan

<sup>45</sup> DE ZIN VAN MIJN LEVEN.

<sup>46</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>47</sup> DE ZIN VAN MIJN LEVEN.

<sup>48</sup> Braam, "Geschiedenis".

worden. LSD werd immers eerder geassocieerd met het oproepen van nieuwe, positieve ervaringen; dan met het verzachten van oude, negatieve ervaringen.<sup>49</sup>



*Van Praags vroege werk, getoond in WAAR ANDEREN ZWIJGEN...*

In de periode voor de oprichting van Cineclub maakte Van Praag nog een aantal films. Zo maakte At in opdracht voor de Pacifistisch Socialistische Partij (PSP), waar zijn vader Piet politicus voor was, een reportage over het toen nog delicate onderwerp van geboortebeperving.<sup>50</sup> Over zijn verdere vroege projecten schrijft men op de website van Cineclub:

Ook maakte [Van Praag] de film NIEUWE DAGEN, een wat impressionistische anti-Navo-film [sic] [...]. Later werd hij free-lance [sic] correspondent/cameraman voor het NTS-journaal en voor actualiteitenrubrieken (HIER & NU, ACHTER HET NIEUWS). Begin jaren '60 maakte hij reportages over de fascistische jeugdbeweging in Portugal, over een herdenking van gevallen ss-ers [sic] in Duitsland, en voor de VPRO een film over het leven van Portugese vluchtelingen in de Bidonvilles [sic] in Parijs.<sup>51</sup>

De reportages over de fascistische jeugd en de herdenking van ss'ers bevestigden het beeld dat Van Praag de aandacht wilde vestigen op het ook nog na 1945 bestaande extreemrechts.

Na deze kritische films maakte Van Praag een film over een situatie die volgens hem positief was. In 1966, maanden voor de oprichting van Cineclub, vertrok At naar de

---

<sup>49</sup> De bekende Nederlandse filmmaker Louis van Gasteren maakte ook een film over Professor Bastiaans en diens methode: BEGRIJPT U NU WAAROM IK HUIL? uit 1969 (62 minuten). Afgaande op de informatie van de website van Cineclub was Van Praag dus een stuk eerder dan Van Gasteren met zijn documentaire over de methode-Bastiaans.

<sup>50</sup> Een fragment, waarin hij onder meer vrouwen op straat interviewt over hun voorkeuren op dat gebied, is te zien in WAAR ANDEREN ZWIJGEN...

<sup>51</sup> Braam, "Geschiedenis".



socialistische republiek Albanië om namens de VARA “de enige Nederlandse televisie-reportage [*sic*]” te maken over het land. In het 40 minuten durende ALBANIË – EEN REPORTAGE OVER EEN SOCIALISTISCH LAND geeft Van Praag, zoals vaak in zijn oeuvre, eerst geschiedenisles. At expliciteert dat de Albanese bevolking zwaar geleden heeft door toedoen van de nazi’s en hij noemt dat de toenmalige kerkelijke overheid de fascistten “verwelkomde”. Inmiddels zou het land vanwege de inspanningen van de communistische Partizanen met sprongen vooruit zijn gegaan.<sup>52</sup>

Van Praag is echter simpelweg te welwillend en te naïef wanneer hij, vanaf een stad plein in de Albanese hoofdstad Tirana, gortdroog declameert dat “analfabetisme in Albanië nu niet meer voorkomt” omdat de Partizanen taallessen hebben gegeven aan een bevolking waarvan, volgens Van Praag, 80% nog tijdens de oorlog niet kon lezen. Het is een opmerking die illustreert waarom Van Praag tijdens zijn leiderschap van Cineclub door veel mensen bestempeld zou gaan worden als een sektarisch persoon: hij was zo te zien hoopvol over het socialistische experiment in Albanië, maar was daarbij blind voor mogelijk gefabriceerde statistieken die de vertegenwoordigers van het regime van de beruchte dictator Enver Hoxha hem aanreikten.<sup>53</sup>

Net als Ats debuut over Jan Bastiaans waren veel van deze vroege films actueel en inhoudelijk gewaagd. Hoeveel invloed Van Praags vroege werk, dat niet gemaakt is onder de banier van Cineclub Vrijheidsfilms, heeft gehad, is onbekend. Het staat vast dat hij films maakte in de marge. Echter, de tijden waren aan het veranderen, en het zou niet lang meer duren voor Van Praag een iets groter en trouwer publiek kreeg.

---

<sup>52</sup> ALBANIË – EEN REPORTAGE OVER EEN SOCIALISTISCH LAND. Reg. At van Praag, met At van Praag. VARA, 1966.

<sup>53</sup> Aan het einde van de film zegt Hoxha op een partijcongres ook nog: “In dit land is geen profiterende elite meer.” Van Praag erkent dat er twijfels zijn over het Albanese socialisme, maar hij staat er duidelijk nog sympathiek tegenover en “respecteert toch de grote successen die zijn geboekt”. Ook andere elementen van de film, zoals ingestudeerde interviews waarin Van Praag een vraag stelt in het Nederlands en onmiddellijk antwoord krijgt in het Albanees, en weer onmiddellijk een vervolgvraag stelt in het Nederlands; komen merkwaardig over.

## HOOFDSTUK 2 – ALLES MOET ANDERS: VERANDERENDE TIJDEN EN MEI 1968

*“A lot of things that seemed outrageous in the Sixties are taken for granted today.”*

– Noam Chomsky<sup>54</sup>

### 2.1 Naoorlogse vernieuwingsdrift

Na de destructie in de Tweede Wereldoorlog, zo leert men, kwam de ‘wederopbouw’. Deze term voert voor het geestesoog vaak een batterij van roterende hijskranen en over heet asfalt voortrollende stoomwalsen op.<sup>55</sup> Men zou zich kunnen inbeelden dat tijdens deze wederopbouw dorpingen in heel Nederland in rijen breed grijnzend stonden te wachten bij draaiende cementmolens, eensgezind de toekomst verwelkomend.

Maar euforie heerste lang niet bij iedereen. De familie Van Praag bleef zoals gezegd op haar hoede. At van Praag legde vanaf zijn eerste films nadruk op het feit dat de oorlog dan wel voorbij was, maar daders, collaborateurs, trauma’s en vermeende oorzaken daarmee niet in rook waren opgegaan. Dit gevoel van een nog steeds aanwezige (latente) dreiging deelden veel van Ats tijdgenoten.<sup>56</sup> Historicus Pieter Geyl deed in 1945 de volgende constatering, die gevoelens van protest weergeven die prototypisch zijn voor die van de jaren 1960 en 1970:

De lucht weergalmt van leuzen: alles moet vernieuwd worden, schijnen velen te menen; de oude generatie en haar wijsheid hebben afgedaan. Soms lijkt het wel, alsof men oordeelt dat de catastrophes [*sic*] die over ons gekomen zijn, niet het werk waren van Hitler en zijn legers, maar alsof wijzelf er de schuld van dragen, alsof cultuur van samenleving in het Nederland van vóór Mei 1940 door en door rot waren, alsof alleen van nieuwe mannen, een nieuwe generatie, de geheel nieuwe wegen zou inslaan, redding kon komen.<sup>57</sup>

Die opkomst van “Hitler en zijn legers” werd na de oorlog ongetwijfeld met van alles in verband gebracht, maar zij werd in ieder geval op het conto geschreven van de

---

<sup>54</sup> MANUFACTURING CONSENT: NOAM CHOMSKY AND THE MEDIA. 1992. Reg. Mark Achbar, Peter Wintonick, met Noam Chomsky, Mark Achbar. DVD: British Film Institute, 2009.

<sup>55</sup> Dergelijke iconografie is ook gebruikt in veel naoorlogse documentaires, waarbij men bijvoorbeeld kan denken aan werken van de Nederlandse filmmaker Herman van der Horst.

<sup>56</sup> Marcel Ophüls maakte in 1969 de inmiddels klassieke documentaire LE CHAGRIN ET LA PITIÉ, een film die wilde afrekenen met het beeld dat de Fransen tijdens de Tweede Wereldoorlog massaal in verzet kwamen tegen de Duitse bezetter. LE CHAGRIN ET LA PITIÉ. 1969. Reg. Marcel Ophüls, Scen. André Harris, Marcel Ophüls, met Pierre Mendès-France, Christian de la Mazière, Claude Levy. DVD: Milestone Film & Video, 2001.

<sup>57</sup> In James C. Kennedy, *Nieuw Babylon in Aanbouw. Nederland in de jaren zestig*. Vert. Simone Kennedy-Doornbos (Amsterdam: Boom, 1995): 23. Gelezen op: [http://www.dbnl.org/tekst/kenn002nieu01\\_01/kenn002nieu01\\_01.pdf](http://www.dbnl.org/tekst/kenn002nieu01_01/kenn002nieu01_01.pdf)

economische crisis van de jaren 1930. Er werd expliciet met een beschuldigende vinger gewezen naar “het kapitalistische ‘laissez-faire’ denken [*sic*] dat de westerse wereld vanaf de jaren dertig in een zware crisis had gestort”.<sup>58</sup> Niet alleen kon men het kapitalisme identificeren als een schuldige, er was ook al een algemeen bekend alternatief aanwezig dat zich al bijna 100 jaar lang op grote schaal in theorie en praktijk ontwikkeld had: het marxisme en alle afgeleide theorieën en doctrines.<sup>59</sup>

De familie Van Praag was al sinds jaar en dag bezig met het bijdragen aan de realisatie van een socialistische samenleving. Zoals in het vorige hoofdstuk vermeld, leek het marxisme van At van Praag nergens uitzonderlijk genuanceerd. Daarnaast vormde At, hoewel hij vermoedelijk een ferme grip had op enkele basale aspecten van het marxisme, uiteindelijk zijn eigen set aan waarden:

Hij had wel dingen, die had 'ie wel als inspiratie, of als idee. Het marxisme vond ie goed, en dingen van leninisme ook. En theorieën ook, in het begin, van Mao. [...] Maar in 't algemeen, marxist-leninist kan je zeggen...maar niet verbonden met CPN [Communistische Partij Nederland] of MLCN [Marxistisch-Leninistisch Centrum Nederland], of KEN [Kommunistiese<sup>60</sup> Eenheidsbeweging Nederland], ook niet. Niks. SP niet, niks. [...]

JvL: Dus hij voerde zijn eigen lijn en als hij iets interessant vond, pakte hij stukjes van bepaalde denkers?

Ja, waar hij achter kon staan gewoon, of waar hij iets aan had in verband met wat hij aan het doen was, eigenlijk.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Wouter P. Beekers, “Mao in de polder. Een historisch-sociologische benadering van het Nederlandse maoïsme 1964-1978.” (MA thesis, Vrije Universiteit, Amsterdam, 2005), 15-6.

<sup>59</sup> Karl Marx geloofde dat de menselijke geschiedenis een min of meer vaststaand verloop zou hebben en zich via een zestal specifieke stadia bewoog in de richting van een onvermijdelijke eindsituatie. De mens ontwikkelde zich van ‘primitief communisme via slavernij, feodalisme, kapitalisme, en socialisme; tot het ‘waarlijk’ communisme. Wanneer dat laatste bereikt zou zijn, zou de mens eindelijk vrij zijn. Het kapitalisme was volgens Marx dus slechts een tussenstop op de weg naar menselijke vrijheid, en de mens moest het kapitalisme eerst achter zich laten alvorens het waarlijk communisme in de toekomst werkelijkheid zou kunnen worden. Hoewel volgens Marx vaststond *dat* het kapitalisme omvergeworpen zou worden door een revolutie, stond het niet vast *wanneer* dat zou gebeuren. Met andere woorden: het proces kon versneld worden wanneer mensen zich wijdden aan de marxistische zaak. Essentieel in het proces was de bewustwording van de onderdrukten. De arbeidersklasse kon pas werkelijk vrij zijn wanneer “zij daartoe gedwongen wordt door de directe omstandigheden, door materiële noodzaak, door haar eigen ketenen”. Geciteerd in Singer, 35. Samenvatting ontleend aan informatie in: Singer; Bertrand Russell, *Geschiedenis van de Westerse Filosofie, vanuit de politieke en sociale omstandigheden van de Griekse Oudheid tot in de twintigste eeuw*, vert. Rob Limburg en Vivian Franken (Utrecht/Antwerpen: Servire, 2008); Roger Scruton, “Continental Philosophy from Fichte to Sartre” in *The Oxford Illustrated History of Western Philosophy*, red. Anthony Kenny (Oxford: Oxford University Press, 2001): 193-238.

<sup>60</sup> “Politieke pamfletten [...] vertoonden, behalve voor 'het sisteem', ook minachting voor spelling en interpunctie.” Tom Lanoye, *Heldere hemel* (Amsterdam: Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek/Prometheus, 2012), 21

<sup>61</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer. Van Praag is wel verbonden geweest aan de KEN, aldus Hans Schoots. Van Praag had net gebroken met die club rond de tijd dat Schoots zich er juist bij voegde. Schoots voelde, wanneer hij films kwam lenen

Van Praag was dus idiosyncratisch in zijn marxisme. Maar hij was hierin niet alleen. Veel linkse activisten en hun sympathisanten in de jaren 1960 en 1970 kan men op eenzelfde manier beschrijven. Ook waren veel jonge revolutionairen destijds net als Van Praag geenszins volleerde marxisten; meerdere bronnen spreken van theoretisch slechts zeer globaal onderlegde jongeren.<sup>62</sup> Zowel de schematische natuur van de opvattingen van linkse jongeren, als de talloze schakeringen van rood zijn voor een groot deel te verklaren door het wegvallen van een dominante ‘generale lijn’ aangaande hoe de wereld ten goede om te vormen.

## 2.2 Sektarisme

Zo’n heldere leidraad was er nog wel in de eerste jaren na de oorlog. Marxisme was na 1945 niet alleen een aanlokkelijk theoretisch alternatief voor de vermeend rotte kapitalistische samenlevingen,<sup>63</sup> het had ook in de praktijk een goede indruk gemaakt. Vlak na de Tweede Wereldoorlog had de (in naam) communistische Sovjet-Unie in onder andere Nederland enig krediet opgebouwd bij een breed publiek omdat het een gewaardeerde partner was geweest in de strijd tegen het Derde Rijk. Geen bondgenoot offerde zo veel van zijn eigen burgers op en “Nederlandse communisten hadden een bewonderenswaardig aandeel gehad in het binnenlandse verzet tegen de Duitse bezetter.”<sup>64</sup> De groeiende sympathie voor het communisme bleek direct na de Tweede Wereldoorlog, bijvoorbeeld doordat de Communistische Partij Nederland (CPN) grote winsten boekte; winsten die echter niet tot veel leidden omdat de CPN door andere partijen werd uitgesloten.<sup>65</sup>

---

bij Cineclub, hierom altijd “een wrok” bij Van Praag vanwege Schoots’ lidmaatschap van de groep die Van Praag achter zich had gelaten. Gesprek auteur met Hans Schoots.

<sup>62</sup> “Voor de meeste jongeren waren die theoretische verhandelingen maar moeilijk te begrijpen.” Maarten van Riel, *Zaterdagmiddagrevolutie. Portret van de Rode Jeugd* (Amsterdam: Boom, 2010): 42. “Ik zie de stukken nog voor me, ik ruik ze, dat korrelige, beige-gele papier, gestencild, met van die vreselijke volle regels zonder kantlijn [...] Ik weet dat ik geprobeerd heb het te snappen. Maar ik vond het allemaal flauwekul.” Wietske Miedema over documenten aangaande de beoogde rol van studenten in de revolutionaire beweging, in Antoine Verbij, *Tien Rode Jaren. Links Radicalisme in Nederland 1970-1980* (Amsterdam: Ambo, 2005): 79-80. Bernardo Bertolucci’s film *THE DREAMERS* geeft eveneens weer hoe vaag en dromerig men toen was. Bertolucci’s film speelt zich af in de directe aanloop naar Mei 1968. De jongelui die in de film gevolgd worden, discussiëren, analyseren, en protesteren; maar gedurende de film blijven ze steken in een dromerig soort activisme. Ze kijken eigenlijk liever naar films en naar elkaars naakte lijven. Wanneer het geweld in mei 1968 daadwerkelijk losbarst, en puntje bij paaltje komt, eindigt de film abrupt en in onzekerheid. *THE DREAMERS*. 2003. Reg. Bernardo Bertolucci, Scen. Gilbert Adair, Act. Michael Pitt, Eva Green, Louis Garrel. DVD: Quality Film Collection, 2006.

<sup>63</sup> Het enorme succes van het marxisme in de eerste decennia van de 20<sup>ste</sup> eeuw was wrang genoeg een van de redenen dat Hitler en Mussolini verkozen werden, aangezien kiezers het marxisme als een grote “dreiging” zagen. Singer, 10.

<sup>64</sup> Beekers, 15.

<sup>65</sup> “In 1946 steeg het ledental van de CPN tot 50.000, het partijblad *de Waarheid* kende 300.000 abonnees en ruim tien procent van de stemmen bij de eerste landelijke verkiezingen na de oorlog was uitgebracht op de CPN. Maar al heel snel kwam er een ommekeer in de maatschappelijke positie van de CPN. Het aanvankelijke succes van de communisten resulteerde in uitsluiting door bevreesde landgenoten. Na de communistische verkiezingsoverwinning van 1946 werd de CPN op compromisloze wijze door de overige partijen buitengesloten, ook van regeringsdeelname.” Ibidem, 15-6.

Ondanks dit alles viel de Euraziatische grootmacht halverwege de jaren 1950 bij 'links' steeds meer in ongenade. Niet in de eerste plaats omdat er zeer zware kanttekeningen bij Stalins bewind geplaatst konden worden, maar vanwege de "politiek van ontspanning [en] vreedzame coëxistentie [sic] met de kapitalistische wereld" die Stalins opvolger Nikita Chroesjtsjov vanaf 1953 inzette.<sup>66</sup> Het was deze gewaarwording, deze vermeende "capitulatie", die de Chinese leider Mao Zedong ertoe aanzette zich te distantiëren van de Sovjet-Unie en enkele jaren later, in 1963, zelfs "felle openlijke vijandschap" uit te roepen tussen de Volksrepubliek China en de door Chroesjtsjov geleide natie.<sup>67</sup>

Josef Stalin was in de ogen van veel linkse jongeren in de jaren 1960 dus (nog) niet de grote slechterik, maar Chroetsjtsjov. Chroetsjtsjov had toenadering gezocht tot het 'verdorven' Westen, en het was Mao Zedong naar wie nu hoopvol gekeken werd. Voor communistische criticasters van de ideologisch kwakkelende Sovjet-Unie bood Mao's China halverwege de jaren 1960 een nieuwe horizon.<sup>68</sup> De ideologische breuk tussen Mao's Volksrepubliek en de Sovjet-Unie was wereldschokkend en traumatisch voor mensen aan de linkerkant van het politieke spectrum. Ze leidde tot "fractievorming bij vrijwel alle communistische partijen in West-Europa".<sup>69</sup> Journalist Antoine Verbij stelt veelzeggend:

Het is vrijwel ondoenlijk om de explosie van marxistische, marxistisch-leninistische, maoïstische, trotskistische, anarchistische en communistische splintergroeperingen op de Nederlandse universiteiten natuurgetrouw uit te tekenen. Alle actie- en discussiegroepen op de faculteiten werkten hun eigen ideologische programma uit en schreven minstens ieder kwartaal wel weer een vingersdik [sic] manifest waarin ze hun nieuwste inzichten over de faculteitspolitiek in verband brachten met het complete wereldgebeuren. De 'analyse' was een fetisj geworden. Elke afwijking van de generale lijn moest worden gezien in het licht van de vrijheidsstrijd in Angola.<sup>70</sup>

Dit alles plaatst At van Praags vermeende sektarisme in context. '(Extreem)Links' stond op een gegeven moment simpelweg bekend als hopeloos verdeeld in allerlei stromingen die naar eigen zeggen de enige ware weg bewandelden. Deze "fanatici van het kleine verschil" concentreerden zich in die periode liever op minutieuze doctrinaire kwesties dan op hardnekkige geruchten over gruwelen die aan bijvoorbeeld Stalin en Mao toe te schrijven

---

<sup>66</sup> Beekers, 15-6; 17-8.

<sup>67</sup> Ibidem, 17-8.

<sup>68</sup> "Maoist China exemplified a third-world renewal of the promise of revolutionary socialism that had been betrayed by the Soviet Union." Kristin Ross, *May '68 and its Afterlives* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2002): 80.

<sup>69</sup> Beekers, 19-20.

<sup>70</sup> Verbij, 84.

waren.<sup>71</sup> Ook Van Praag voerde streng zijn eigen lijn, maar hij baseerde zijn allianties niet zozeer op geschreven dogmatiek als wel op gevoel, aldus Bep van de Bremer:

Ja, [At] kon daar ook wel hard in zijn. Het was nou eenmaal zo. En dan was het ook in een keer duidelijk, eigenlijk was het ook niet zo slecht. Maar toch is het af en toe wel moeilijk natuurlijk. Beetje lullig soms, sommige mensen zijn niet zo slecht en voelden zich vast zwaar aangevallen, maar ja. Hij heeft natuurlijk wel een hele achtergrond met politieke ervaring die wij misschien ook niet zo hadden. Iemand die te maken heeft gehad met verraad en met de oorlog, via z'n ouders, dus heel anders sta je in dingen. [...] **Hij was heel gevoelig. Hij voelde gelijk van...hij zei altijd "Ik voel aan mijn water: dat zit niet goed", of hij had gelijk gauw dingen door die hij beter niet erbij kon hebben.** Dat gaf af en toe wel z'n confrontaties ja, met mensen.<sup>72</sup>

In ten minste één geval leidde Van Praags wantrouwen tot een situatie die zowel extreem als kolderiek aandoet. Oud-medewerker van Cineclub Leo Molenaar beschrijft:

Ik zat vaak bij Ad [*sic*] het Cineclub-bulletin te maken. Ad en [leider van het MLCN] Nico [Schrevel] hadden een keer verschrikkelijke ruzie, waarbij ze elkaar over en weer voor geheim agent en BVD'er uitmaakten. Toen Nico wegging, haalde Ad triomfantelijk een opnameapparaat onder het bed vandaan. Ik dacht, sodemieter op, daar wil ik niets mee te maken hebben.<sup>73</sup>

Dit lijkt paranoïde, al moet gezegd worden dat de Binnenlandse Veiligheidsdienst (BVD) daadwerkelijk een oogje in het zeil schijnt te hebben gehouden bij ten minste één voorstelling van Cineclub.<sup>74</sup> Ook werd een advocaat die bij de BVD een opvraag deed naar informatie over Van Praag nogal onheilspellend de deur gewezen:

Ik kreeg het verzoek om na te gaan of er in de BVD-archieven informatie aanwezig is en dus in het verleden verzameld is over Cineclub Vrijheidsfilms en zijn oprichter At

---

<sup>71</sup> Verbij, 10-1.

<sup>72</sup> Mijn emfase. Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>73</sup> In Verbij, 84-5.

<sup>74</sup> "[...] ik weet nog...toen INSIDE NORTH VIETNAM werd uitgebracht in Amsterdam, toen moesten nog mensen lid worden, want het was toen nog niet toegestaan om zo'n film zo maar te draaien. Censuur, toch? Mensen moesten lid worden en allemaal van die ingewikkelde dingen. Dus ja, er kwam ook BVD in de zaal om te kijken wat het nou voor een film was. Want hij was niet door de censuur gegaan dus ze wilden wel weten wat het was. Vietnam en zo, dat was voor hun allemaal heel erg spannend." Interview auteur met Bep van de Bremer.

van Praag. En in dit geval heeft de Minister het verzoek afgewezen, met een beroep op 'bedreiging voor de staatsveiligheid'.<sup>75</sup>

Wat wantrouwen betreft, geldt eveneens dat At niet alleen was: CPN-leider Paul de Groot, de machtigste communist van Nederland, vermoedde juist dat Van Praag een agent was!<sup>76</sup>

Van Praag kon ook verrassend genuanceerd uit de hoek komen: zijn incorporatie in DE ZIN VAN MIJN LEVEN van Duitse (!) antifascistische propaganda daterend van rond de oorlogsjaren, is niets anders dan grootmoedig.<sup>77</sup>

### 2.3 Idealisme: een wereld te verbeteren

Belangrijker echter dan Van Praags sektarische karaktertrekken, was zijn oprechte droom, hoe ijdel misschien ook, de wereld fundamenteel te verbeteren. Hij was van mening dat het kapitalisme een onhoudbaar systeem is dat leidt tot ernstige sociale ongelijkheid, oorlog en fascisme. At wist niet beter of zijn moeder en met name zijn vader waren permanent beschadigd door wat er voorafgaand aan en tijdens de oorlogsjaren gebeurd was.

Ats doel met Cineclub was helder: hij wilde films over sociale en economische ongelijkheid distribueren en maken. Op een informatiestencil dat Cineclub drukte, staat:

Wij noemen onze films VRIJHEIDSFILMS, omdat ze een ondersteuning vormen voor de strijd van de bevolking voor onafhankelijkheid en een menswaardig bestaan.<sup>78</sup>

Op een ander pamflet verklaart Cineclub haar twee hoofddoelen:

- met culturele middelen, en vooral met films, het verband laten zien tussen leven, onderdrukking en verzet in ons land en andere landen,
- ondersteuning van acties die op dat moment georganiseerd worden waarbij het hoofddoel op één bepaalde actie ligt (bv. ondersteuning illegale pers in Chili)<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Advocaat Jochem Donker in WAAR ANDEREN ZWIJGEN...

<sup>76</sup> "Deze Van Praag kon wel eens een agent zijn," zei De Groot veelbetekenend; met Van Praag sr. had de Groot voor de oorlog een conflict gehad." Jan Willem Stutje, *De man die de weg wees. Leven en werk van Paul de Groot 1899-1986* (Amsterdam: De Bezige Bij, 2000): 441.

<sup>77</sup> DE ZIN VAN MIJN LEVEN.

<sup>78</sup> Cineclub Vrijheidsfilms, "Informatiestencil Vrijheidsmaand", september 1975 [I/AB/28/SB]. .

<sup>79</sup> Cineclub Vrijheidsfilms, ongedateerd informatiestencil [I/BB/36/SB]. .

Belangrijk is te benadrukken dat voor Cineclub actievoeren en acties ondersteunen dus ook een hoofddoel is – naast dat het distribueren en produceren van militante films dat is. Een derde verklaring luidt tot slot:

[...] een vrijheidsfilm gaat in op de sociale werkelijkheid in ons land en andere landen. Met onze films willen we het vertrouwen van het volk in 'haar potentie tot bevrijding, in haar menselijke en culturele waarde en de materiële kracht van haar eenheid' versterken. (De omschrijving is van Jorge Sanjines). Dus geen 'uitzichtloze ellende' films.<sup>80</sup>

Deze verklaringen stroken goed met elementen uit het marxistisch gedachtegoed.<sup>81</sup>

At van Praag was toen hij Cineclub in 1966 oprichtte verre van alleen in zijn wens het volk wakker te laten worden. Een sociale revolutie was, zo voelde het wereldwijd, binnen handbereik.

Na de Tweede Wereldoorlog groeide de welvaart enorm.<sup>82</sup> In Nederland functioneerde die toenemende welvaart onder andere als katalysator voor een ander zeer invloedrijk fenomeen, de ontzuiling van de Nederlandse maatschappij, waarmee ook de secularisering versnelde.<sup>83</sup> Meer dan in andere West-Europese landen speelde de breuk met religie en met kerkelijke invloed een ingrijpende rol in Nederland.<sup>84</sup> Hier wordt goed duidelijk dat er discrepanties waren tussen Van Praag en de 'doorsnee' jonge militant: At bleef min of meer in de socialistische zuil van zijn ouders en zijn ouders en hij waren niet theïstisch.

Het waren vanwege het ontbinden van de oude sociale structuren niet meer alleen de traditionele groepen in de samenleving die kansen kregen of hun mening publiekelijk ventileerden. Kinderen die rond de Bevrijding geboren werden, groeiden op in deze

---

<sup>80</sup> Cineclub Vrijheidsfilms, ongedateerd informatiestencil [I/BB/36/SB].

<sup>81</sup> Dat Van Praag voor de noemer 'vrijheidsfilms' heeft gekozen, rijmt met Marx' preoccupatie met menselijke vrijheid in het algemeen: "Vrijheid was Marx' hoofdthema [...]" en "Marx was toegewijd aan de zaak van de menselijke vrijheid." Singer, 99; 104; Daarnaast is het voornemen "het verband tussen leven, onderdrukking en verzet" te laten zien, erop geënt de kijker zich bewust te laten worden van een marxistische analyse van de verhoudingen in de wereld; Marx zei dat de onderklasse pas werkelijk vrij kon zijn wanneer zij wakker was geworden en "zij daartoe gedwongen wordt door de directe omstandigheden, door materiële noodzaak, door haar eigen ketenen". Singer, 35; Ten derde is het essentieel dat er op het voeren van actie gehamerd wordt, enkel kritische films maken en tonen is niet genoeg. "Materiële kracht moet door materiële kracht overwonnen worden", zegt Marx, al wordt volgens hem "de theorie [...] ook een materiële kracht wanneer de mens erdoor gegrepen is". Geciteerd in Singer, 35.

<sup>82</sup> Een Franse econoom, Jean Fourastié, noemde de periode van 1945 tot 1973 dan ook de "dertig glorieuze jaren". Geciteerd in Keith A. Reader, met Khursheed Wadia, *The May 1968 Events in France: Reproductions and Interpretations* (Hampshire, Palgrave Macmillan, 1993): 5.

<sup>83</sup> Er heerste "de gedachte dat de wederopbouw een 'doorbraak' van de zuilen nodig maakte." Beekers, 38.

<sup>84</sup> Verbij, 65. Veel (voormalige) linkse activisten in Nederland hebben de "breuk met het geloof van hun ouders" destijds ervaren als een "ernstige zaak". Enkelen van hen trokken een lijn na het zien van "beelden van kerkelijk ambt dragers die bommen zegenden" tijdens de Vietnamoorlog. Ibidem, 79; 40.



ontzuilde, relatief vrije, relatief kansrijke en relatief weelderige periode, en zij zouden de jongvolwassenen zijn die zich jaren later, vooral in de tweede helft van de jaren 1960, massaal zouden laten gelden.<sup>85</sup>

Ondanks alle eerder genoemde versplintering was er sprake van een tendens aan de linkerkant van het politieke veld. In Frankrijk werd de term *nouvelle gauche* gemunt om een beweging te beschrijven die uiteindelijk als 'New Left' bekend zou komen te staan. In de late jaren 1950 en de jaren 1960 voelden links georiënteerde jongeren zich veel minder verbonden met traditionele arbeidersbewegingen in hun eigen landen.<sup>86</sup> Hierbij kwam dat de nieuwe activisten vaak uit "minimaal de middenklassen voortkwamen."<sup>87</sup> Blanke arbeiders stonden hierom vaak vijandig tegenover het vrije nieuwe jeugdige activisme, en veel radicale jongeren wilden aanvankelijk niets met de arbeiders in eigen land te maken hebben.<sup>88</sup> De jongeren waren op hun beurt van mening dat het 'oude links', gelieerd aan de Sovjet-Unie, niet meer volstond; en identificeerden zich dus met het 'nieuwe links'. Dit was een moeilijk te definiëren, "eclectische" stroming,<sup>89</sup> waarbij grote nadruk lag op de derde wereld.<sup>90</sup>

## 2.4 De derde wereld

Na de Tweede Wereldoorlog was er een sterk toegenomen gevoeligheid ten aanzien van kolonies en op verschillende plekken zette dekolonisatie al in vanaf de late jaren 1940. De inwoners van deze 'derdewereldlanden' namen in het politiek bewustzijn van

---

<sup>85</sup> "[V]oor jongeren uit de midden- en lagere klassen [was het] een stuk gemakkelijker [...] geworden om aan instellingen voor hoger onderwijs te studeren." Verbij, 51.

<sup>86</sup> Deze 'oude' linkse bewegingen, gehavend uit de oorlog gekomen, waren "niet in een positie om mee te dingen naar ideologische of politieke macht, of om jonge mensen te beïnvloeden en te gidsen". John Hess, "Notes on U.S. Radical Film, 1967-80" in *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema*, red. Peter Steven (Toronto: Between the Lines, 1985): 134-50, 134.

<sup>87</sup> Verbij, 51. Wel moet worden opgemerkt dat ook jongeren uit "de midden- en lagere klassen" toegang hadden tot hoger onderwijs en dat er ook wel "bruggen werden geslagen naar jongeren uit maatschappelijke klassen die traditioneel niet zo veel op hadden met de intelligentsia." Ibidem.

<sup>88</sup> "Most young people who came to radical and left politics in the 1960s, [...] were from bourgeois and petit bourgeois families. They had little knowledge of or connection to the working class, its history, or its parties. In fact, white working-class people had often opposed, sometimes violently, these young people's early political work in the civil rights movement, in community organizing among blacks and poor whites, and in the peace movement. As a result there was not a broad base of support (especially in the early and mid-1960s) for a politics based on the working class. Many campus and rural radicals not in the small left parties tended to be actively anti-working class. [...] Those who had some knowledge of the old left usually rejected it for its passivity, dogmatism, ties to the Soviet Union, and self-defeating policies. Thus there was almost a complete break between the labor and left activism of the 1930s and the student/left/anti-war movement of the 1960s." Hess, 134-5.

<sup>89</sup> "[The New Left contained] elements of Marxism, U.S. populism, Maoism (later in the 1960s), existentialism, anarchism, the counterculture, and a moralistic sense of justice and humanitarianism. New-left activists saw themselves as defending the interests of blacks, the poor, the Vietnamese and themselves as students and youth against the white U.S. establishment (of all classes)." Ibidem.

<sup>90</sup> "Their [the New Left] anti-racism was particularly important. They often looked to various oppressed groups to be the vanguard that would lead the revolution to create a free society in which everyone would have a voice in the decisions that affected their lives." Ibidem.

geëngageerde Westerlingen vanaf de late jaren 1950 een prominente plek in.<sup>91</sup> Het blanke Westen zou de arme landen exploiteren:

“Klassestrijd, slechts sporadisch voelbaar in het Westen, *was al aan de gang*, op internationaal niveau, in de relaties tussen imperialistische en nekolonialistische landen.”<sup>92</sup>

Langzaam maar zeker werd Europa door veel Europeanen niet meer gezien als het centrum van de wereld.<sup>93</sup> Cineclubs curator Charles Braam vat samen hoezeer wereldwijde verbondenheid ook bij Cineclub centraal stond:

Wij wonen hier toevallig in dit rijke Westen, maar kijk eens om je heen. Waar komen al die spullen vandaan? Waar komt het allemaal vandaan? Van het zweet en het bloed van al die andere mensen op de wereld. Internationalisme was toch altijd iets wat bij ons altijd heel hoog...daar ging het eigenlijk over. **Dat was het fundament van Cineclub.** We zijn één wereld, met z'n allen, en we moeten het met z'n allen doen. En als we dat niet doen, dan gaan we naar de verdommenis.<sup>94</sup>

Hoewel dekolonisatie al in de jaren 1940 startte (om in veel gevallen te leiden tot nekolonialisme), bleven er na de Tweede Wereldoorlog kolonies behouden. Frankrijk, vers bevrijd van nazi-Duitsland, hernam al in 1945 ten nadele van het zojuist verslagen Japan de controle over Vietnam. In 1955 zouden de Amerikanen de Fransen 'vervangen' en het zou de Amerikaanse oorlog met Vietnam, de Tweede Indochinese Oorlog, zijn die – met name vanaf de inzet van de grondoorlog in het voorjaar van 1965 – misschien wel het allergrootste doelwit zou worden van de wereldwijde protestgevoelens.<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> Ross, 10-1. Af en toe krijgt men het idee dat deze sympathie doorsloeg. In *DE ZIN VAN MIJN LEVEN* neemt Antje van Praag afstand van haar medebewoners in het bejaardentehuis wanneer deze te kennen geven dat ze niet naar Amsterdam durven te reizen omdat daar zo veel 'buitenlanders' zitten. Antje zegt dat buitenlanders net zulke mensen zijn als 'wij', "**misschien zelfs wel beter**". Mijn emfase. *DE ZIN VAN MIJN LEVEN*. Noam Chomsky laat zich een soortgelijke opmerking ontglippen wanneer hij, in een documentaire, ten nadele van het Westen spreekt over "more civilized parts of the world, such as the entire Third World." *MANUFACTURING CONSENT*.

<sup>92</sup> Ross, 80.

<sup>93</sup> Ibidem, 82. Gedurende de jaren 1960 werd er gedacht in termen van de "noord/zuid as": (met name) Noord-Amerika en West-Europa onderdrukten en exploiteerden met geweld (met name) Latijns-Amerika, Afrika en Zuidoost-Azië. Ibidem, 12.

<sup>94</sup> Mijn emfase. Interview auteur met Charles Braam.

<sup>95</sup> Voordat Vietnam op de voorgrond verscheen, was daar de koloniale oorlog tussen Frankrijk en Algerije, een oorlog die zeker in Frankrijk een zeer grote indruk achterliet en eveneens een expliciete voorbode was voor de protesten tegen de oorlog in Vietnam en de gebeurtenissen in mei 1968. Dit conflict werd alsmaar venijniger en leidde op 17 oktober 1961 tot "de eerste massademonstratie van de jaren 1960", in Parijs. Ross, 42. Er kwamen regelmatig zeer schokkende confrontaties voor tussen de Franse autoriteiten en Algerijnen, een mogelijk dieptepunt was het 'Sétif bloedbad' in mei 1945 waar vele duizenden Algerijnen in het noorden van de Franse kolonie vermoord werden door Franse soldaten en politieagenten. Maar wat er tijdens die eerste massademonstratie gebeurde, maakt zonneklaar hoe serieus de maatschappelijke onrust in de jaren 1960 was en hoe reëel de problemen en het autoritaire machtsvertoon waren, iets dat misschien niet altijd even invoelbaar is voor generaties die in een kalmer West-Europa zijn opgegroeid. Enkele tienduizenden vreedzaam protesterende Algerijnse mannen, vrouwen en kinderen, "gekleed in hun zondagse pak teneinde hun vreedzame intenties over te brengen", worden zonder pardon, en midden in Parijs, beschoten door de rerpolitie en de rivier ingesmeten: "At one end of the Neuilly Bridge,

## 2.5 Vietnam

In Chris Markers monumentale documentaire over New Left, *LE FOND DE L'AIR EST ROUGE*, herinnert een van de vertellers zich dat er in de jaren 1960 veel aanleiding was voor protestgevoelens – er was onrust van Cuba tot China, vat de stem samen – maar als de algemene verontwaardiging “in één woord opgesomd zou moeten worden, zou dat woord ‘Vietnam’ zijn.”<sup>96</sup>

De Verenigde Staten waren voor velen al jarenlang lachwekkend vanwege hun “bijna pathologische anticommunisme” dat via alle kanalen gepropageerd werd.<sup>97</sup> Angstaanjagend waren zij vanwege hun anticommunistische Koude Oorlog met de Sovjet-Unie, waarmee constant de verlamdende dreiging van een kernwapenoorlog gepaard ging.<sup>98</sup> Het geïnstitutionaliseerde racisme in Amerika was een onuitwisbare schandvlek voor het zogenaamde *land of the free* en maakte het wereldwijde bombardement aan reclames met hysterisch grijnzende huisvrouwen en hun afwasmachines vermoedelijk nog aanstootgevender.

De Amerikanen hadden Europa bevrijd, maar van het daarmee opgebouwde krediet was inmiddels weinig over. Hun oorlog in Vietnam maakte dat nog veel erger: “‘onze bevrijders’ [lieten] zich tegenover andere volkeren van een heel andere kant zien”.<sup>99</sup> Vietnam verwerd tot het symbool van machtsmisbruik en imperialisme.

Vietnam was bovendien, van de vele brandhaarden en tragedies van dat moment, de enige zaak waarmee inwoners van vrijwel elk land zich hartstochtelijk konden

---

police troops, and on the other, CRS riot police, slowly moved toward one another. All the Algerians caught in this immense trap were struck down and systematically thrown into the Seine. At least a hundred of them underwent this treatment. The bodies of the victims floated to the surface daily and bore traces of blows and strangulation.” Ibidem, 42-3. Het waren echter niet de afgrijpselijke gebeurtenissen van 17 oktober 1961 die zich prominent in het “collectief geheugen van de Fransen” zouden nestelen. Ibidem, 47. Een paar maanden later, op 8 februari 1962, was er in Parijs een manifestatie voor vrede in Algerije. De Franse repolitie, de *Compagnies républicaines de sécurité* [CRS], voerde een charge uit op enkele actievoerders, die daarop het metrostation van Charonne invluchtten. Hier raakten velen bekneld en vonden negen mensen de dood. Dit incident is algemeen bekend als ‘Charonne’, naar het metrostation, en maakte enorme indruk. In Parijs gingen vijf dagen later maar liefst een half miljoen mensen de straat op om de negen slachtoffers te herdenken en te protesteren. Ibidem, 41-2. Kristin Ross schrijft: “[...] Charonne [...] is the French child’s first political demonstration [...]. Something happened. [...] During May ’68, Charonne returned as a frequent reference point or refrain, appearing in slogans, graffiti, and posters: ‘Nouveau Charonne à Paris’ or ‘CRS: Assassin de Charonne.’” Ibidem, 41-2; 47. ‘Algerije’ strookte op geen enkele manier “met het officiële ‘humanistische’ discours van [de Franse] maatschappij” en leidde daarom tot een “fractuur in de Franse samenleving”. Ibidem, 38. Eenzelfde fractuur zou later opnieuw optreden, in Amerika tijdens de oorlog in Vietnam.

<sup>96</sup> *LE FOND DE L'AIR EST ROUGE*. 1977/1993. Reg. Chris Marker, Scen. Chris Marker, met Yves Montand, Simone Signoret, Fidel Castro, Salvador Allende, François Maspéro. First Run Features, 2002 [versie van 175 minuten].

<sup>97</sup> Hess, 134.

<sup>98</sup> De Amerikaanse filmmaker Robert Aldrich wilde rond 1957 de film *KINDERSPIEL* maken. Die film bleef ongeproduceerd maar zou een plot hebben die de gevoelens van een generatie al vroeg voorspelde: “All the world’s children rebel against their parents in view of an impending nuclear war, in a film to be shot in Germany with Anthony Quinn.” Film Comment Staff. “Unproduced and Unfinished Films: An Ongoing Film Comment project -- A list of the best films you'll never see” [2013] *Unproduced and Unfinished Films: An Ongoing Film Comment project* | *Film Comment* | *Film Society of Lincoln Center* – 25-03-2013 <http://www.filmcomment.com/article/unproduced-and-unfinished-films-a-ongoing-film-comment-project>

<sup>99</sup> Jan Heijs, “Het Vrije Circuit” in *Filmjaarboek 1981* (Bussum: Het Wereldvenster, 1981): 28-34, 28-9.

identificeren en waarvoor demonstranten en activisten zich *wereldwijd* hard maakten. Het was een “universeel symbool voor de onbalans in de wereld” en zou een band scheppen tussen demonstranten van over de hele planeet. “Sympathie voor de Vietnamese bevolking was als sympathie voor gladiatoren in de arena’s van het oude Rome”, zegt een vrouw in Chris Markers film. Westerlingen meenden dat zij, omdat zij die vrijheid hadden, moesten proberen om “Vietnam te redden”. Maar na een tijd werd duidelijk dat Vietnam minder hulpeloos was dan gedacht.<sup>100</sup>

Het succes van het verzet van de Vietnamese bevolking tegen de Amerikanen, vaak vergeleken met het succes van David tegen Goliath, was een enorme inspiratie voor Westerse activisten, die op papier eveneens relatief machteloos waren tegen hun overheden en tegen grote bedrijven.<sup>101</sup> Deze Westerse militanten, die zich “onderdeel voelden van een internationale beweging van jonge intellectuelen”, werden zo meer en meer zelfverzekerd tegenover de autoriteiten, en confrontaties werden talrijker.<sup>102</sup>

## 2.6 Protest in Nederland

Ook in Nederland kwamen jongeren en arbeiders in opstand tegen de autoriteiten. De voornamelijk ludieke Provo-beweging (mei 1965 – mei 1967) werd door het establishment nog mede onschadelijk gemaakt door middel van ‘repressieve tolerantie’, hoewel ook provo’s fysiek “bijna dagelijks” aangepakt werden door de politie.<sup>103</sup> ‘Repressieve tolerantie’ is een centrale term in het werk van de door aanhangers van New Left veel gelezen Herbert Marcuse:

Marcuse had in 1965 een essay geschreven waarin de heersende macht had kunnen lezen hoe zij het beste met ‘ongewenste elementen’ in de samenleving kon omgaan. Marcuse betoogde dat het gezag acties onschadelijk kon maken door niet repressief op te treden, maar door dergelijke acties en provocerende jongeren ogenschijnlijk te accepteren: repressieve tolerantie. [...] Met andere woorden: de

---

<sup>100</sup> LE FOND DE L’AIR EST ROUGE.

<sup>101</sup> Jean-Paul Sartre zou later schrijven dat Vietnam ten grondslag lag aan Mei 1968: “[Sartre] did not mean simply that students placed themselves on the side of the FNL [*Front nationale de libération vietnamenne*] in their struggle against the United States. His comment about the effect of Vietnam “extending the field of the possible” for western militants refers to how impossible it seemed then that the Vietnamese could take on the American military machine and succeed, [...] the revolutionary guerilla struggle of small third-world nations against the American military-industrial empire [...] Ross, 91.

<sup>102</sup> Margaret Dickinson, red., *Rogue Reels: Oppositional Film in Britain, 1945-90* (Londen: British Film Institute, 1999): 39.

<sup>103</sup> Verbij, 51-2.

oppositie kon worden doodgeknuffeld. [...] De doodskus voor provo was de acceptatie van de acties door ‘de gewone mensen’.<sup>104</sup>

Repressieve tolerantie betekent dus zoveel als: toegeeflijk lijken en schijnbaar openstaan voor kritiek, terwijl er in wezen niets aan je machtspositie verandert.

Maar bij verschillende incidenten in Nederland in Cineclubs oprichtingsjaar 1966 toonden de handhavers nog meer intolerantie en deden zij steeds minder moeite om toegeeflijk te lijken. Net als bijvoorbeeld in Frankrijk en de VS was er ook in Amsterdam een “zeer conservatief gestemd politiekorps.”<sup>105</sup> De Nederlandse politie “hanteerde steeds vaker de gummiknuppel om jongeren van de straat te krijgen [...]”<sup>106</sup>

Op 10 maart 1966, tijdens het huwelijk van de toenmalige prinses Beatrix en Claus von Amsberg in Amsterdam, braken er rellen uit. In die tijd was Claus als Duitser geen ideale schoonzoon van de Nederlandse vorstin Juliana. Over die huwelijksrellen was enkele dagen later een fototentoonstelling en “op mensen die stonden te wachten voor die tentoonstelling werd ingemept”. Een maand later werd provo Koosje Koster, in een absurdistisch voorval, “door drie agenten gedwongen zich te ontkleden nadat ze de openbare orde had verstoord door het uitdelen van krenten.”<sup>107</sup>

Het meest indrukwekkend was echter de bouwvakkerstaking op 13 juni 1966. Er werd een etmaal gestaakt omdat “bouwvakkers twee procent minder vakantiegeld kregen in verband met administratiekosten”. De politie maakte na een paar uur hardhandig een einde aan de staking waarop de demonstranten *en masse* naar het stadhuis marcheerden. De bouwvakkers wilden aan de Amsterdamse burgemeester vertellen: “Wij accepteren niet dat er op ons wordt ingeslagen. Wij zijn tenslotte geen provo’s, maar arbeiders.”<sup>108</sup> De volgende dag achter “bestormden” de arbeiders het gebouw van *De Telegraaf*. Tijdens de staking van een dag eerder was bouwvakker Jan Weggelaar namelijk gestorven en *De Telegraaf* had geschreven dat een verdwaalde baksteen, afkomstig van een van de demonstranten, Weggelaar fataal geworden was (de stakers gaven op hun beurt de politie de schuld). Uiteindelijk is gebleken dat hij “was bezweken aan een ordinaire hartaanval”.<sup>109</sup> Op een wrange manier is dat tekenend voor een overspannen tijdperk waarin wel vaker

---

<sup>104</sup> Maarten van Riel, *Zaterdagmiddagrevolutie. Portret van de Rode Jeugd* (Amsterdam: Boom, 2010): 54.

<sup>105</sup> Beekers, 40.

<sup>106</sup> Van Riel, 30.

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> In ibidem. Dit laatste maakt duidelijk dat arbeiders ook toen nog duidelijk onverschillig konden zijn jegens studenten, ook al was dat andersom niet het geval. Die provo’s voelden zich op hun beurt namelijk *wel* verbonden met de arbeiders en spraken openlijk hun steun uit. Ibidem.

<sup>109</sup> Verbij 51-2.

vervelende of verdrietige zaken per se iemands schuld moesten zijn. De rellen in juni 1966 worden wel gezien als een vroeg uitgevallen en kleinschalige versie van wat er in mei 1968 in Parijs gebeurde toen intellectuelen, studenten en arbeiders een staatsgreep probeerden te plegen in Frankrijk.<sup>110</sup>

## 2.7 Mei

Ondanks dat ‘Mei’ wel degelijk het *moment suprême* was van de naoorlogse protestjaren, en een unieke gebeurtenis “zonder precedent in de geschiedenis van Frankrijk”, is het bijzonder moeilijk een duidelijke omschrijving te geven.<sup>111</sup> Een zekere kennis van de voorgeschiedenis, die te halen is uit het voorgaande, is een voorwaarde voor het ‘begrijpen’ van ‘Mei’.<sup>112</sup> Naast die geschetste voorbodes, vond er ook korter voor 1968 een aantal incidenten plaats die de mythe van ‘Mei’ een extra impuls hebben gegeven – de dood van Che Guevara in oktober 1967, revoltes op universiteitscampussen in Amerika en daarbuiten waar jongeren werden ‘geactiveerd’ door gewelddadige politioptredens, het zeer bloederige Tet-offensief in Vietnam in januari 1968, en tot slot de ‘Praagse Lente’ die een minder mythische status heeft dan ‘Mei’, maar volgens sommigen minstens zo belangrijk was.<sup>113</sup> Tot slot is er, naast enige kennis van de voorgeschiedenis en van de toenmalige internationale context, een derde, even belangrijke voorwaarde voor een begrip van ‘Mei’: een besef van de ongrijpbaarheid van de revolutie in Parijs. Deze ongrijpbaarheid is voor een groot deel veroorzaakt door de eindeloze discussies rondom de ‘Mei’ die tot talloze heterogene en vaak politiek gekleurde duidingen hebben geleid.<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> In Van Riel, 39.

<sup>111</sup> Margaret Atack, *May 68 in French Fiction and Film: Rethinking Society, Rethinking Representation* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 1.

<sup>112</sup> “[...] we must keep up the tension between “May” as at once an event (as a point in time, a moment when, in fact, “something happened”), and as a roughly twenty-year period extending from the mid-1950s to the mid-1970s.” Ross, 26.

<sup>113</sup> “1968 was eigenlijk Praag, en Praag heeft de Berlijnse Muur uiteindelijk omlaag getrokken”, aldus “een Duitse socioloog” in ibidem, 19. ‘Mei’ heeft altijd meer tot de verbeelding gesproken. Volgens Margaret Dickinson was de crisis in het Westerse, ‘vrije’ Parijs verrassender dan in een satellietstaat van de Sovjet-Unie, en was de lichtstad aantrekkelijker voor de dominante Angelsaksische media: “The Prague Spring and its suppression had long-term repercussions on British politics, but, understandably, the drama played out just across the Channel [in Paris], in a supposedly democratic state and within easy reach of the media, had more immediate impact.” Dickinson, 39. In Chris Markers *LE FOND DE L’AIR EST ROUGE* wordt helemaal op een trefzekere manier een onmiskenbare emotionele voorkeur voor ‘Parijs’ als meest belangrijkste strijdtoneel gesuggereerd. Over beelden van brandende autowrakken, vernielde straten en rellen zegt een oudere Franse vrouw vol ongelooft: “Zelfs Hitler liet Parijs met rust!” *LE FOND DE L’AIR EST ROUGE*.

<sup>114</sup> “‘Tables rondes’ on the events, preceded by a historical overview, were being held before the month was out, May was an object of historical knowledge before it even began to be over. [...] At any moment [in the relationships between May 1968 and the texts about May 1968] there are the conventions, the views, beliefs, and ideas, the imaginary projections and intellectual formations, which together make up a constantly shifting but ever present text. The relationship between the real and the imaginary is that of the mobius [sic] strip, or recursive loop, of seamless join and self-inflicting movement.” Atack, 2.

Vietnam was “vrij letterlijk de vonk die het studentengeweld lanceerde”.<sup>115</sup> Een student gooide op 20 maart 1968 namelijk een ruit in van het American Express hoofdkantoor, symbool van de Amerikaanse kapitalistische hegemonie. Die student werd gearresteerd en op 22 maart protesteerde een grote groep studenten tegen die arrestatie (en tegen arrestaties bij demonstraties tegen het Tet-offensief) door de Parijse Nanterre universiteit te bezetten.<sup>116</sup> Op 2 mei werd Nanterre gesloten door de autoriteiten. Op 3 mei werd uit protest daartegen de Sorbonne universiteit bezet, waarop de politie uitrukte; en op 6 mei marcheerden tienduizenden studenten, leraren en anderen uit protest tegen de politie naar de belegerde Sorbonne, want “zelfs de Duitsers hadden dat heiligdom nooit geschonden!”<sup>117</sup> Toen de politieagenten met hun gummiknuppels (*matraques*) op de menigte insloegen, was het hek definitief van de dam.<sup>118</sup>

De oorlog tussen de Franse staat en de Franse bevolking was losgebarsten en de barricades, mogelijk het eerste waar men tegenwoordig aan denkt wanneer ‘Mei’ ter sprake komt, veranderden Parijs in korte tijd ook in visueel opzicht in een slagveld.<sup>119</sup> Ongeveer een week na de eerste barricades nemen de *oude* linkse groeperingen het stokje over van de studenten.<sup>120</sup> De arbeiders en de studenten worden, al is het maar voor een paar weken, min of meer bondgenoten. “Arbeiders kunnen het niet goed verwoorden, maar ze zijn net als de Indochinezen”, aldus de studenten; “Vietnam vindt ook plaats in onze fabrieken!”<sup>121</sup> Arbeiders begonnen massaal te staken, al gingen velen halsoverkop de staking in zonder bijvoorbeeld de looneis te weten.<sup>122</sup>

---

<sup>115</sup> Ross, 90.

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Ibidem, 29.

<sup>118</sup> In LE FOND DE L’AIR EST ROUGE zegt de verteller dat voorheen min of meer passieve demonstranten een “openbaring” kregen door het gewelddadige politieoptreden tijdens ‘Mei’. Het was “als een visioen van de Maagd Maria” toen de staat “zijn repressieve kant onthulde”. Ibidem. “In narratives of *prise de conscience politique* on the part of people who had kept their distance from politics up to that point, the *matraque* frequently serves an almost pedagogical role of ‘awakening’ or revelation. Thus, one activist, writing in 1988, recalls the police violence of twenty years earlier: ‘It was an excellent lesson on the nature of the State that maintains itself through the force of a *matraque*: it was direct education.’” Ross, 27-8. De politie zou later van mening zijn dat zij “zelf het vuur aan had gestoken”. Chris Marker claimt dat ook voor de Amerikaanse politie met het oog op Amerikaanse demonstraties in het cruciale jaar 1967. LE FOND DE L’AIR EST ROUGE. Velen dachten tijdens ‘Mei’ terug aan de onrust omtrent Algerije, afgaand op het lawaai en de straatbeelden. “De politie versloeg de studenten zoals ze een paar jaar eerder de Arabieren als ratten in de val had gelokt” op de Pont Neully. Mavis Gallant in Ross, 33-4. Zie voor een beschrijving van dat laatste ‘incident’ voetnoot 94.

<sup>119</sup> In LE FOND DE L’AIR EST ROUGE zien we een man met gezinsleden doodsbang door een ‘normale’ Parijse straat lopen, wapperend met een witte zakdoek tussen vernielde gebouwen en opengebroken straten. Werden de barricades (uiteraard) als verschaningen gebruikt, als ammunitie gebruikten de opstandelingen bijvoorbeeld de befaamde straatstenen die ze naar de politie gooiden.

<sup>120</sup> LE FOND DE L’AIR EST ROUGE.

<sup>121</sup> Ibidem; Ross, 10-1. Overigens was er ook toen nog genoeg (openlijke) afkeer van de missie van studenten: maoïsten zouden “collaborateurs” zijn. Bovendien: “de arbeidersklasse is niet mooi of romantisch, ze is meedogenloos (*brutale*)”. En misschien wel de dodelijkste kritiek luidde: “Het is valse moed om neergeschoten te worden als ‘revolutionair’. Het getuigt van echte moed om dagelijks alles op te offeren teneinde ‘effectief’ te zijn.” LE FOND DE L’AIR EST ROUGE.

<sup>122</sup> Ibidem.

Dit is wat 'Mei' uniek maakte. In andere landen kwamen studenten ook (en al eerder) in opstand, maar nergens anders ging het hand in hand met een nationale staking.<sup>123</sup> De staking zou de allergrootste worden in de Franse geschiedenis, zelfs de grootste algemene staking van de twintigste eeuw.<sup>124</sup> Tussen 7 en 9 miljoen mensen legden door heel Frankrijk het werk neer: "France, for some five to six weeks, was brought to a complete paralysis".<sup>125</sup>

Op 25 en 26 mei 1968 werden de Grenelle-akkoorden opgetekend, die weinig voorstelden.<sup>126</sup> Enkele dagen daarna, op 29 mei, vluchtte de Franse president Charles de Gaulle het land uit, ironisch genoeg naar Duitsland.<sup>127</sup> De dag erna, op 30 mei, keerde hij terug en las hij om half vijf 's middags een verklaring voor. Premier Georges Pompidou kreeg het voor elkaar dat De Gaulle uiteindelijk ook nieuwe verkiezingen beloofde in die toespraak. "De Gaulle sprak drie minuten lang. Daarmee was alles voorbij en transformeerde de hele atmosfeer."<sup>128</sup>

De oude orde kroop door het oog van de naald.<sup>129</sup> In Frankrijk was op het nippertje een burgeroorlog voorkomen.<sup>130</sup> Waartoe heeft 'Mei' geleid als Charles de Gaulle na afloop van de bewogen maanden steviger in het zadel zaten dan ooit tevoren? "Wat wij moeten begrijpen zijn tegelijkertijd de immensiteit en de onbeduidendheid van mei 1968", zei een Franse filosoof bondig.<sup>131</sup>

---

<sup>123</sup> Daniel Bensaïd, "Red and black" Vert. Alberto Toscano. *Radical Philosophy* 119 (2003): 38-41, 40.

<sup>124</sup> *Ibidem*, 39-40.

<sup>125</sup> Een duidelijk beeld van die verlamming wordt geschetst doordat de verkoop van boeken in Parijs met 40 procent omhoog ging: "If you read Canadian novelist Mavis Gallant's day-by-day account of May and June in Paris, for example, you can derive a vivid sense of the nature of the event from her stray observations, like the fact that the sale of books went up 40 percent in Paris in those months. This may not be so surprising. In a city where there were no schools in session, where no one could mail a letter, find a newspaper, send a telegram, or cash a check, where no one could take bus, ride the metro, drive a car, find cigarettes, buy sugar, watch TV, hear news on the radio, or get the trash picked up, where no one could take a train out of the city, hear a weather report, or sleep at night in the parts of the city where tear gas filled apartments as high as the fifth floor, in a city like this reading *can* fill the time. In such details lie submerged some sense of what happens to daily life when 9 million people, across all sectors of public and private employment – from department store clerks to shipbuilders – simply stop working." Ross, 3-4.

<sup>126</sup> Het minimumloon ging een paar procent omhoog, waarmee "2 tot 3 miljoen van de 9 miljoen meteen al tevreden waren", terwijl de rest de akkoorden niet goed genoeg vond. LE FOND DE L'AIR EST ROUGE. Het gebruik van geweld door de politie was niet alleen "gericht tegen studenten", maar ook gericht op het "creëren van een context van crisis zodat de vakbonden hun arbeiders sneller de Grenelle-akkoorden konden laten accepteren". Ross, 65.

<sup>127</sup> De Gaulle leek zeer onzeker te zijn geweest over "de kans dat de ordehandhavers overrompeld worden door de revolutie". Mattei Dogan, "How Civil War Was Avoided in France" *International Political Science Review* 5 (3): 245-77, 249-50.

<sup>128</sup> Anti-gaullist Raymond Aron in Ross, 67.

<sup>129</sup> "If General Massu had not succeeded in convincing de Gaulle to return to Paris, if the prime minister had not remained solid as a rock, if the leaders of the Communist Party had judged that power was to be picked up effortlessly, if the chief of police had not been a moderate man who knew how to behave with circumspection, if there had been a hundred or so corpses on the pavement, if it had rained a lot during the month of May – things might have turned out very differently." Dogan, 276.

<sup>130</sup> *Ibidem*, 273-4.

<sup>131</sup> Edgar Morin in Reader, 1-2. "Het kapitalisme heeft de slag gewonnen, zo niet de oorlog", wordt tegen het einde van LE FOND DE L'AIR EST ROUGE gesteld in een appendix die Marker in 1993 aan zijn film uit 1977 plakte. De hele film voert de lijn dat de revolutie tantaliserend dichtbij was. De Franse titel is moeilijk te vertalen, maar betekent zoveel als "de hele lucht was al rood, maar de grond is het nooit geworden". In de film noemt Marker 'Mei' ook nog een "speerpunt zonder speer" en een "grijns zonder kat" – A GRIN WITHOUT A CAT is tevens de Engelse titel van de film. (Een van Alice's ontmoetingen in Wonderland is met



## 2.8 De MAAGDENHUISFILM

Kwamen in 1967 in de Verenigde Staten en in 1968 in Parijs veel jongeren tot politiek bewustzijn; het gros van de Nederlandse revolutionairen die werden geboren tussen 1945 en 1960 had, aldus Verbij, zijn politieke “*Erwachen*” in 1969.<sup>132</sup> Van 16 tot en met 21 mei 1969 werd het Maagdenhuis aan het Amsterdamse Spui bezet door honderden studenten en werkende jongeren. Tijdens hun verblijf in dit bestuursgebouw van de Universiteit van Amsterdam eisten ze “medezeggenschap op alle niveaus” van de onderwijsinstelling.<sup>133</sup>



*De bezetting, MAAGDENHUISFILM*

De bezetters vergaderden aan één stuk door, hingen tuinslangen uit het raam als ludiek antwoord op de rijdende waterkanonnen van de Mobiele Eenheid, sjorden een

---

de Cheshire Cat, een breed grijnzende kat die na een gesprek langzaam verdwijnt totdat alleen zijn enorme grijns overblijft.) In de activistische jaren 1960 en 1970, en vooral in mei 1968 gebeurde er *bijna iets*, maar *net niets*; zo is het gevoel. Het tarten van ‘de macht’ was mislukt – een revolutie lag voor steeds meer mensen niet meer in het vooruitzicht. Dit had twee gevolgen. Allereerst ging men zich in toenemende mate concentreren op “specifieke drukpunten” in plaats van op een totale revolutie, zoals in Markers film gesteld. Zo ontstonden destijds bijvoorbeeld het Angola Comité, de Werkgroep Zuid-Molukken en zijn er tot op de dag van vandaag demonstraties tegen en goede doelen ten behoeve van relatief *specifieke* problemen. Deze vaak doeltreffende ondernemingen hebben uiteindelijk veel te danken aan ‘Mei’. Ten tweede bedacht men dat een betere samenleving bij jezelf begint waardoor het ‘ik-tijdperk’ aanbrak in de jaren zeventig. Ook op dit gebied had het mislukken van ‘Mei’ een immense doorwerking: “In de loop van de jaren zeventig maakte de therapiemarkt een enorme groei door. Nederland leek massaal op zoek naar zichzelf in sensitivity-trainingen, groeigroepen, schreeuwtherapieën, encounter-groepen, lijfwerksessies, reïncarnatietherapieën, meditatietrainingen, xolapepel, groepsdynamische bijeenkomsten, Gestalttherapieën en bio-energetische seances. En Nederland deed dat zo massaal dat men de jaren zeventig het ‘ik-tijdperk’ doopte.” Verbij, 194. Historicus Julian Bourg vat de schaalverkleining van totale revolutie naar specifieke acties en de aandacht voor de eigen persoon samen, door te zeggen dat we tegenwoordig “in het tijdperk van ethiek leven”. Hij noemt bedrijfsethiek, medische ethiek, mensenrechten, dierenrechten en seksuele ethiek als voorbeelden van heden ten dage alomtegenwoordige manifestaties van die “*ethical turn*”. Bourg stelt dat de discussies die in de jaren 1960 met zeer veel energie gevoerd werden, een “hoofdbron van de recente ethische opleving van de jaren 1990 en 2000” waren. Bourg benadrukt dat hij beseft dat er al ver voor 1968 over ethiek gesproken werd, en dat er vandaag de dag nog steeds serieuze revolutionairen te vinden zijn – ethiek is alleen veel prominenter geworden in het bewustzijn van individuen en regeringen, bedrijven en instanties. Bourg beoordeelt ‘Mei’ hierom, onder de streep, positief, al zijn de pluspunten misschien andere gebleken dan men oorspronkelijk voor ogen had. Julian Bourg, *From Revolution to Ethics: May 68 and Contemporary French Thought* (Montreal/Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2007): 334; 336-7.

<sup>132</sup> Verbij, 14.

<sup>133</sup> IISG, “Maagdenhuis bezetting Amsterdam” [Z.j.] *Maagdenhuis bezetting Amsterdam | IISG – 18-02-2013*

<http://socialhistory.org/nl/collecties/maagdenhuis-bezetting-amsterdam> Dit betekende een nieuw soort actievoeren voor de studenten, want in plaats van te demonstreren ten behoeve van de Vietnamese bevolking of vermeend uitgebuite arbeiders, voerden ze nu “actie gericht op de eigen situatie”, aldus een *voice over* in WAAR ANDEREN ZWIJGEN...

geïmproviseerde brug tussen de Universiteitsbibliotheek en het Maagdenhuis weer op zijn plek toen de politie hem naar beneden wilde trekken, en zongen liedjes als: “De politie moet naar bed, van je singela singela hopsasa”. De autoriteiten traden echter “overdreven stoer en hard”<sup>134</sup> op en sleurden de activisten na vijf dagen letterlijk aan hun benen van de trap van het Maagdenhuis af; naar het schijnt werden enkele activisten die naar buiten werden begeleid door de politie, in de draaideur van het Maagdenhuis, net uit het zicht van iedereen, bliksemhard met een knuppel bewerkt.<sup>135</sup> Dat optreden en de processen tegen de actievoerders leidden ertoe dat “de publieke opinie [omsloeg] ten gunste van de studenten”. Veel van die studenten “radicaliseerden” tijdens en in de maanden na de Maagdenhuisbezetting.<sup>136</sup>

At van Praag werkte destijds bij het NOS-journaal, en had zo toegang tot heel veel beeldmateriaal van de bezetting:

Dus vandaar dat wij [Cineclub] zoveel materiaal hebben, want al het uitschot van wat er gedraaid werd, dat heeft hij dus gewoon meegenomen of gehouden. Want hij draaide zelf als cameraman maar ook als regisseur. [...] En van al dat materiaal, en nog wat aanvullend materiaal, is de MAAGDENHUISFILM gemonteerd. En in het begin was dat dan met die types van het Stadsjournaal, Annette Apon en zo. Maar al heel snel is dat ontaard in ruzie, en zijn zij weggegaan, en heeft At het een beetje in zijn eentje voortgezet.<sup>137</sup>

De film die uiteindelijk van al het materiaal gemonteerd is, de MAAGDENHUISFILM, duurt 51 minuten en is intens – de gewichtigheid van de situatie wordt goed duidelijk en de beelden zijn, wanneer er geen grachtenpand te zien of Nederlandstalig spandoek te lezen is, amper te onderscheiden van gelijksoortige beelden uit Parijs tijdens ‘Mei’.<sup>138</sup> De film begint midden in strijd en oproer en het allerlaatste shot stopt in een *still* van een agent die een charge maakt, waardoor de onrustige ‘oorlogssituatie’ niet netjes afgerond is.<sup>139</sup>

---

<sup>134</sup> Verbij, 72.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Ibidem, 72.

<sup>137</sup> Interview auteur met Charles Braam. Cineclub schittert door afwezigheid wanneer Hans Schoots in zijn boek *Van Fanfare tot Spettters* alleen de mensen van filmcollectief Amsterdams Stadsjournaal (ASJ), waarover meer in hoofdstuk 3, noemt als makers van DE MAAGDENHUISFILM, waar zoals Braam zegt ook Van Praag aan meewerkte en welke uiteindelijk door Cineclub werd gedistribueerd. Hans Schoots, *Van Fanfare tot Spettters. Een cultuurgeschiedenis van de jaren zestig en zeventig* (Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 2004): 111.

<sup>138</sup> Zoals te zien in bijvoorbeeld de één minuut langere documentaire LE DROIT À LA PAROLE. Reg. Atelier de recherche cinématographique [ARC], 1968.

<sup>139</sup> MAAGDENHUISFILM. Reg. At van Praag, 1969. Zie voor een uitgebreide beschrijving van de MAAGDENHUISFILM de Bijlage.



*Het onzekere einde van de MAAGDENHUISFILM*

Mediamagnaat Derk Sauer, oud-medewerker van Cineclub, vertelt hoe hij als jongeman de impact van de film meemaakte – eerst als kijker en later als persoon die de film door heel Nederland liet zien:

Toen op een goeie dag heb ik de MAAGDENHUISFILM gezien, dat was een film van Cineclub. En, ja, dat greep ons enorm, dat was...die studentenbeweging dat was voor ons [scholieren], daar keken we tegen op. En toen kwam ik in contact – ik was heel actief in die scholierenbeweging – na het zien van die film kwam ik in contact met At van Praag. Dat was wel spannend, zo'n film, dat was een spannende wereld. En die film die was ontzettend populair in die tijd, en dat inspireerde mij enorm. Toen vroeg At van "Kan jij niet met die film op pad?" Dus dat heb ik heel lang gedaan, dat heb ik een paar jaar gedaan. Avond na avond met die film Nederland door, en overal – met name bij scholen, want dat was dan mijn, zal ik maar zeggen, mijn specialiteit, om bij middelbare scholen die film te vertonen. En dat kan je je nou moeilijk voorstellen, dat je met een politieke film op een middelbare school komt. Maar of je nou in Zwolle of in Appingedam of waar dan ook kwam, die hele scholen die liepen uit. Een stuk of vijf-, zes-, zeventhonderd man zaten daar in die klas. En dan eerst lieten we die film zien, en daarna hadden we natuurlijk een politieke discussie. En dan probeerde ik daar natuurlijk die scholierenbeweging, die er nog niet was, van de grond te krijgen, te organiseren.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> In WAAR ANDEREN ZWIJGEN...

Van Praag en zijn medewerkers behaalden met de film een eclatant succes, het werd de beroemdste militante film uit de Nederlandse geschiedenis.<sup>141</sup> De kranten stonden er vol van. “MAAGDENHUISFILM zet strijd voort: Knuppelpartijen genadeloos belicht”, schreef de *Nieuwe Apeldoornse Courant*; “MAAGDENHUISFILM gezagsondermijnd”, aldus *NRC*; “Glashelder Maagdenhuis”, stelde het *Rotterdams Nieuwsblad*; en “MAAGDENHUISFILM: eenzijdige maar boeiende documentaire”, kopte een andere krant.<sup>142</sup>

*De Volkskrant* koos voor “MAAGDENHUISFILM WERKT ALS WAPEN”,<sup>143</sup> een beschrijving die precies het doel van film weergeeft. Zoals Derk Sauer aangeeft, werd de film vertoond in een context van politieke discussie en werd ermee getracht mensen te mobiliseren. Dit is inzet van film die radicaal anders is dan de gebruikelijke inzet waarbij film entertainment is en/of een kunstuiting. In het volgende hoofdstuk zal ik globaal aangeven hoe deze alternatieve manier van vertonen in een historische context past.

---

<sup>141</sup> Een Nederlandse voorloper van de MAAGDENHUISFILM werd in 1966 gemaakt door Louis van Gasteren. In OMDAT MIJN FIETS DAAR STOND, een korte film van twaalf minuten, wordt een slachtoffer van excessief politiegeweld geïnterviewd. De persoon in kwestie begaf zich in het gebied waar de politie gewelddadig optrad tijdens de fototentoonstelling over de huwelijksdag van Beatrix en Claus (zie paragraaf 2.6), simpelweg omdat zijn fiets daar stond.

<sup>142</sup> In WAAR ANDEREN ZWIJGEN....

<sup>143</sup> *Ibidem*.

### 3 – ALTERNATIEVE VERTONINGSCIRCUITS

In de jaren 1960 en 1970 is eindeloos gehamerd op de relatie tussen de vermeend onderdrukkende, exploiterende en imperialistische wereldmachten en hun kapitalistische economieën. Het is dan ook niet verrassend dat er extra aandacht kwam voor de filmindustrie; die werd immers, ook destijds, door wereldmacht Amerika gedomineerd. Toen in de naoorlogse jaren ook in derdewereldlanden de technische standaard van de maatschappij hoger werd en de bevolking aldaar groeide, keken steeds meer niet-westerse mensen naar films.<sup>144</sup> En zeker daar, buiten het Westen, waar de Westerse culturele vormen niet inheems waren; werd er sceptisch gekeken naar de films afkomstig van de (neo)koloniale overheersers.

Men had goede redenen om te denken dat film een kunstvorm was die nauw met het kapitalisme verbonden is. Allereerst dienen films vaak de belangen van bedrijven *buiten* de filmindustrie – “Al in de allereerste winnaar van de Oscar voor Beste Film, W. A. Wellmans *WINGS* (1927), is een close-up van een Hershey’s chocoladereep te zien”.<sup>145</sup> Ten tweede is de manier waarop films geproduceerd en aan de man gebracht worden sterk kapitalistisch. Dat is nu zo, maar dat is vanaf het begin zo geweest, getuige de volgende tekst van filmjournalist Jan Heijs:

Als maar weinig andere uitdrukkingsmiddelen is de film een kind van kunst en kapitaal. Uitgevonden door negentiende-eeuwse wetenschapsmensen, tot ontwikkeling gebracht door kermisexploitanten en gelukzoekers, en groot geworden onder Hollywoodmagnaten en Newyorkse [*sic*] bankiers, heeft de film binnen dertig jaar een waanzinnig snelle economische groei doorgemaakt. De strijd om patenten op de technische middelen [...] en het tot stand brengen van gesloten ketens van productie tot en met de vertoning voerden daarbij de boventoon.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Kristin Thompson, en David Bordwell, *Film History: An Introduction*. 1994. 2<sup>e</sup> ed. (New York, NY, McGraw-Hill, 2003): 535-6.

<sup>145</sup> Joris van Laarhoven, “‘Conscience is a nuisance’: de reclamecampagne rondom Terrence Malick’s [*sic*] *The New World*” (paper, Productieanalyse van Film en Televisie, Universiteit Utrecht, Utrecht, 2011): 6-7. De met winstcijfers geobsedeerde filmindustrie onderhoudt warme contacten met bedrijven. Deze zijn zich bewust van de overtuigingskracht van films en vinden het aantrekkelijk om in films of bij de vertoning van films reclame te maken. Films gaan zo een verbond aan met kapitalistische bedrijven en dat heeft ideologische gevolgen. Op deze manier beïnvloedt het kapitalistische systeem, zeker in Amerika een nauwe bondgenoot van de heersende klasse, toeschouwers die denken naar ‘gewoon’ een goed gemaakte, spectaculaire film te kijken: “[...] by letting himself be emotionally moved by the cinema – and even demanding that the cinema should be emotionally moving – the film-goer puts himself at the mercy of anyone who comes along with a lot of money to invest in seeing to it that film-goers are moved. And the people who have that kind of money to invest also have a vested interest in making sure that the film audiences are moved in the right direction, that is, in the direction of perpetuating the investor’s advantageous position in an economic system that permits gross inequities to exist in the distribution of wealth. In short, cinema (as well as television) functions as an ideological tool or weapon used by the ruling-owning class to extend the market for the bourgeois dreams it sells [...].” James R. MacBean, *Film and Revolution* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1975): 123.

<sup>146</sup> Heijs, “Het Vrije Circuit”, 28.

Die gesloten ketens van productie maakten dat veel films niet door de grote vertoners vertoond werden, of in de bioscopen te zien waren.

### 3.1 Vroege cineclubs en de Filmliga

Zowel qua vorm als qua politiek alternatieve films waren niet altijd eenvoudig te zien. Ironisch genoeg heetten de eerste kanalen waarin het kersverse medium vol interesse werd bekeken, ook cineclubs, waarvan de eerste waarschijnlijk in 1907 werd georganiseerd.<sup>147</sup> Deze kunstminnende clubs hadden echter een andere insteek dan de Cineclub van At van Praag, die films vertoonde en verhuurde teneinde de arbeidersklasse te informeren en op te roepen tot een emancipatoire strijd. Films van dat laatste soort werden echter ook al vroeg vertoond. In het algemeen wordt het Franse socialistische collectief Le Cinéma Du Peuple, opgericht in 1913, als eerste in zijn soort gezien:

‘La bataille syndicaliste’, le journal du Gustav Hervé l’anarchiste [...], annonçait en juillet 1913 que diverses personnalités anarchistes, Sébastien Faure, Jean Grave, Martinet, Thuillier, Bidamant, avaient fondé ‘Le Cinéma du Peuple’, qui résumait ainsi les grandes lignes de son programme : “Eduquer, moraliser, instruire, c’est émanciper. Le prolétariat aura son cinéma à lui pour apprendre et propager son idéal. Films techniques, scientifiques, ou sainement amusants, anti-alcooliques où révolutionnaires, historiques mais de l’histoire du prolétariat, de celle de ses peines, de ses angoisses et de ses espoirs, de moralisation, mais de sa morale à lui qui est l’exaltation du travail libre et affranchi, voilà ce que ‘Le Cinéma du Peuple’ donnera. Pas autre chose, car il est du peuple et à lui seul.”<sup>148</sup>

Met cinema die “voor het volk en alleen voor het volk” was, wordt hierboven bedoeld op cinema die bijdraagt aan de emancipatie van de arbeidersklasse.

---

<sup>147</sup> The term “ciné-club” appeared for the first time on April 15, 1907 in Edmond Benoît-Lévy’s article “Le Ciné-Club” published in *Phono-Ciné-Gazette*. Benoît-Lévy was a Parisian lawyer, educator and editor of *Phono-Ciné-Gazette* — the first trade journal devoted to the cinema. His article was in reference to the club he had organized in Paris that year, which can be considered the first ciné-club and which had the charge of preserving and placing all existing cinematographic documents and productions at the disposal of its members. As Richard Abel noted in his book *Silent Film*, “From 1906 to 1908, Benoît-Lévy [...] dedicated himself almost exclusively to promoting the cinema [...] and to convincing people that the twentieth century would indeed be the century of the cinema. The initial front on which he moved was exhibition [...]” One of the important agents for him on that front was the idea of a ciné-club.” Greg DeCuir, jr., “Yugoslav Ciné-Enthusiasm: Ciné-Club Culture and the Institutionalization of Amateur Filmmaking in the Territory of Yugoslavia from 1924-68” *Romanian Review of Political Sciences and International Relations* VIII, 2 (2011): 36-49. Gelezen op: [http://journal.ispri.ro/wp-content/uploads/2012/05/2011\\_3\\_decur.pdf](http://journal.ispri.ro/wp-content/uploads/2012/05/2011_3_decur.pdf).

<sup>148</sup> Georges Sadoul geciteerd in Guy Hennebelle, red, *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique* (Parijs: FilmEditions-L’herminier, 1976): 19.

Er was uiteraard ook een ander soort ‘volkse’ cinema, cinema die vooral vermakelijk moest zijn. Uit verzet daartegen ontstonden in de loop der jaren steeds meer van de eerder genoemde besloten clubs die de ontwikkeling van de prille kunstvorm op de voet wilden volgen:

In juni 1920 vond de oprichting plaats van de Ciné-Club van Louis Delluc die hij al in januari van dat jaar had aangekondigd in dat bekende manifest dat begon met de reeds geciteerde verantwoording: “*Il y a le Touring-Club, il faut aussi le Ciné-Club.*”<sup>149</sup> [...] Op 14 november 1921 werd [...] een programma vertoond dat begon met een montage van journaal-fragmenten waaruit HET LEVEN EN DE DOOD VAN DE TOREADOR EL GALLITA was samengesteld, vervolgens als *pièce de résistance* de Duitse expressionistische film DAS KABINETT DES DR. CALIGARI. Maar niet minder revolutionair dan de film was het feit dat de vertoning ervan in een besloten club plaatsvond en een filmelite zich daadwerkelijk buiten het dagelijkse bioscoopgebeuren had geplaatst.<sup>150</sup>

Vanwege het succes van Delluc's Parijse *ciné-club* ontstonden door heel Frankrijk vergelijkbare clubs. Dat werden er zo veel dat Jean Painlevé, bekend van zijn feeëriekke documentaires over met name de maritieme dierenwereld, na de Tweede Wereldoorlog de Fédération Française des Ciné-Clubs oprichtte, die “honderdduizenden leden [en] honderdvijftig clubs onder zijn hoede nam”.<sup>151</sup> (De Cineclub van At van Praag zou in de succesjaren ook gaan fungeren als zo’n spil, alleen dan voor militante films.<sup>152</sup>)

Ook in Nederland staken alternatieve vertoners de kop op, veelal als reactie op de Nederlandsche Bioscoopbond (NBB). De NBB, opgericht op 18 juli 1921, was zo’n “gesloten keten van productie tot en met de vertoning” waarover Jan Heijs schreef, en had min of meer het monopolie op de Nederlandse filmvertoningen. Heijs:

De enige manier om [het ‘volgen’ van films uit ‘onbekende’ filmlanden] toch te kunnen en om bij voorbeeld [*sic*] ook andere films te bekijken dan speelfilms, zoals documentaires en politieke agitatiefilms, was het organiseren van vertoningen buiten de Bond om. In de jaren twintig deden dat onder meer het aan de SDAP

---

<sup>149</sup> At van Praag leek op een soortgelijke spontane wijze tot zijn besluit tot oprichting van een Cineclub te komen, zoals beschreven in de proloog.

<sup>150</sup> Charles Boost, *Van Ciné-Club tot filmhuis. Tien jaren die de filmindustrie deden wankelen* (Amsterdam: Meulenhoff, 1979): 45.

<sup>151</sup> *Ibidem*, 47; 53.

<sup>152</sup> “In korte tijd ontstond door het hele land een netwerk van cineclubs, waar de films van de centrale in Amsterdam vertoond werden.” Jan Heijs, *10 jaar Amsterdams Stadsjournaal. 1974-1984* (Amsterdam: Stichting Amsterdams Stadsjournaal, 1984): 16.

gelieerde Instituut Voor Arbeiders Ontwikkeling en de aan de CPH gelieerde Vereniging Voor Volks Cultuur. Maar ook ontstond in die tijd een vereniging van kunstenaars en intellectuelen, die onder de naam Nederlandse Filmliga sinds 1927 in diverse steden in het land haar leden maandelijks tracteerde [sic] op 'kunstfilms' uit met name de Sovjet-Unie, Frankrijk en Duitsland. Zo werden films van Poedowkin, Eisenstein, Cavalcanti, Clair, Dulac en Richter tijdelijk geïmporteerd en bij de (besloten) vertoning door de makers zelf ingeleid. Tot de eerste bestuurders van de Filmliga behoorden onder meer Menno ter Braak, L. J. Jordaan en Joris Ivens [...].<sup>153</sup>

De Nederlandsche Filmliga waarover Heijs spreekt, werd in 1927 opgericht. De directe aanleiding voor de oprichting was dat de Amsterdamse gemeenteraad vertoning verbodde van Vsevolod Pudovkins film DE MOEDER, uit "angst dat [de] sovjetfilm een revolutie zou doen ontbranden".<sup>154</sup> Het is zeer opmerkelijk hoe vergelijkbaar dit is met de aanleiding voor At van Praag om Cineclub op te richten: de autoriteiten verboden een vertoning van een film die als bedreigend werd gezien voor de bestaande, niet-socialistische orde. (En net als in Cineclubs rumoerige oprichtingsjaar 1966 was die paniek niet geheel van de lucht; de Russische Revolutie lag in 1927 vermoedelijk nog vers in het geheugen.) De Filmliga was echter minder noodzakelijk dan haar oprichters wilden doen geloven; films uit de Sovjet-Unie werden ook in de bioscopen "regelmatig" en "met veel succes" vertoond.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Heijs, *ASJ*, 14.

<sup>154</sup> EYE Film Instituut Nederland. "Oprichting Filmliga" *Oprichting Filmliga bij Film in Nederland – 15-04-2013* <http://www.filminnederland.nl/tijdslijn/oprichting-filmliga>

<sup>155</sup> Edith van der Heijde, *Dissonante geluiden en sprekende filmvertoningen. Een vergelijkend cultuurhistorisch onderzoek naar de houding van de Nederlandsche Filmliga, de Vereniging voor Onderwijs- en Ontwikkelingsfilms en de Vereniging voor Volkscultuur ten opzichte van filmmuziek en de introductie van de geluidsfilm in Nederland*. MA Thesis, Film- en Televisiewetenschap (Universiteit Utrecht, Utrecht, 2011): 13; "Ja, de vertoning van DE MOEDER is een heroïsch verhaal", zegt Céline Linssen, co-auteur van 'Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandse Filmliga 1927-1933' en regisseuse van DE NACHT VAN DE VIER HOEDEN, een fotografische reconstructie van de oprichting van de Filmliga. 'Het past prachtig bij het beeld van de Filmliga als een club van compromisloze strijders voor de betere cinema.' Haar bijdrage aan het boek bevat de neerslag van een kritisch onderzoek naar de geschiedenis van de Filmliga. Daarbij kon ze putten uit het volledige correspondentie-archief van de vereniging. Ze kwam tot de conclusie dat het traditionele beeld van de Filmliga niet klopt met de werkelijkheid. 'De suggestie van de voormannen van de Filmliga dat de reguliere bioscoop alleen maar rommel vertoonde, was volstrekt onjuist. Weet je waarom de Filmliga na 13 mei DE MOEDER nooit meer heeft vertoond? Omdat hij een jaar later werd goedgekeurd door de landelijke filmkeuring en gewoon in de bioscoop werd uitgebracht. Ook zonder de Filmliga zou deze film dus in Nederland te zien zijn geweest.'" Jos van der Burg, "De Filmliga: Film is geen lolletje" [1999] *De Filmliga – de Filmkrant net-versie van september 1999, nr. 203 – 11-06-2012* <http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkrant/archief/fk203/filmliga.html>



### 3.2 Het Vrije Circuit

De Filmliga werd in 1933 opgeheven, waarna de NBB zijn “alleenrecht op filmvertoning in ons land herpakte”.<sup>156</sup> Alle commerciële bioscopen waren aangesloten bij de NBB en deden zoals bij kartelvorming gebruikelijk was, alleen zaken met elkaar. Mensen die zelf een bioscoop wilden beginnen, werden nauwelijks toegelaten tot de NBB. Tijdens de jaren 1960 verloor de Bond echter gigantisch veel terrein, onder andere aan de televisie.<sup>157</sup> Bioscopen hadden er vanzelfsprekend weinig oren naar films te vertonen die weinig zekerheid boden wat betreft bezoekersaantallen. Dit betekende dat er opnieuw alternatieve vertoners moesten opstaan.

At van Praags Cineclub was hier in 1966 vroeg mee. Zijn organisatie zorgde ervoor dat economisch onaantrekkelijke en/of verboden politieke films een Nederlands publiek konden krijgen. “Waar anderen zwijgen,” zo luidde het credo van Cineclub, “spreken wij.” Een vertoning van Cineclub was de enige plek waar ernstig subversieve films te zien waren, althans totdat men zo brutaal werd dat er niet meer naar politieverboden geluisterd werd:

[...] als gevolg van die hele democratisering, die hele protestbeweging, die Derde Wereld-beweging, werden al die beperkende maatregelen als demonstratieverbod, dat werd gewoon genegeerd. We gingen gewoon demonstreren wanneer ons dat uitkwam. We gingen dat niet aan de politie vragen. En “Johnson, moordenaar!” roepen, daar kon je voor veroordeeld worden; nou, daar trok niemand zich iets van aan. Dus dat hele demonstratieverbod, dat ging ook weg. En ook dat verbod dat je geen films meer mocht draaien anders dan in clubverband, dat is ook gesneuveld in die periode, dus, laten we zeggen, het aantal publieke vrijheden is in de jaren '60, eind jaren '60, ook toegenomen. Dus de noodzaak om een aparte Cineclub te hebben, die was daardoor ook minder.<sup>158</sup>

Ondanks de toegenomen zelfverzekerdheid van veel activisten bleef Cineclub nog zeker een aantal jaar uitstekend lopen.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Heijs, ASJ, 14.

<sup>157</sup> “Met een absolute top van 65 miljoen bezoekers in 1957 leek het Bondsbolwerk niet meer kapot te kunnen. Maar [...] ruim vijftien jaar later is men meer dan 60% van het publiek kwijtgeraakt, in 106 gemeenten heeft de laatste bioscoop de deuren gesloten en het filmaanbod is teruggezak tot het niveau van de jaren twintig.” Ibidem, 15.

<sup>158</sup> Interview auteur met Bertus Hendriks.

<sup>159</sup> “Van Gend & Loos kwam iedere dag langs en die nam dan zoveel mee van die mooie houten kistjes, die At z'n vader nog gemaakt had, en daar ging de film in, met een pakbon, en dan ging dat overal heen. En dan kwam 'ie terug, en dan werd het gecontroleerd, en geplakt, en een perforatie gemaakt en weet ik het allemaal. Zo ging dat. Dat was dus voor mijn tijd, maar in het begin was het écht op en aan. Het was echt veel.” Interview auteur met Charles Braam.

Vanaf 1973 werd er actief toegewerkt naar een tweede politiek filmcollectief, het Amsterdams Stadsjournaal (ASJ).<sup>160</sup> Medewerkers van het politiek geëngageerde filmtijdschrift *Skrien* wilden samen met enkele journalisten en filmmakers iets neerzetten dat behoorlijk veel wegheeft van Cineclub<sup>161</sup>:

[ASJ wilde] het publiek iedere maand een kritisch filmjournaal [voorzetten] over misstanden in onze kapitalistische samenleving. [...] De makers van het ASJ wilden 'de bewustmakende, politiserende en organiserende mogelijkheden van de film optimaal exploiteren', waarbij de functie voor de kijkers niet alleen bewustmakend zou moeten zijn, maar juist zou moeten leiden tot 'een politiek inzicht en uitmonden in een duidelijke positiebepaling in de klassenstrijd. Tenslotte moet het journaal een organiserende werking hebben, dat wil zeggen het politieke inzicht moet geen inzicht blijven maar resulteren in handelingen. De eigen situatie is alleen te veranderen door een politieke organisatie van de betrokkenen.<sup>162</sup>

De makers van het ASJ positioneerden zichzelf als de activistische tak van een vereniging die vanaf 1972 werd besproken en in 1974 werd opgericht: Vereniging Het Vrije Circuit (HVC).

Er was destijds nog steeds een lacune als het ging om de kunstzinnige films die niet in de commerciële bioscopen draaiden. Uiteindelijk is er op die situatie gereageerd op 2 februari 1974, door middel van de oprichting van HVC. In de jaren ervoor werden al stappen gezet die leidde naar de constitutie van HVC. In 1972 werd in Rotterdam bij wijze van experiment een week lang een programma vertoond met films die niet door de NBB-bioscopen aangekocht werden. Het bleek erg succesvol en enkele maanden later werd Film International opgericht onder de banier van de Rotterdamse Kunststichting. Film International kreeg drie taken: het organiseren van een filmfestival – tegenwoordig bekend als het Internationaal Film Festival Rotterdam (IFFR), het door Nederland distribueren van de aangekochte films en het op touw zetten van een keten van non-commerciële filmhuizen om die films in te vertonen.<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> Heijs, *ASJ*, 18.

<sup>161</sup> In ALLEMAAL FILM, de televisieserie uit 2007 gepresenteerd door Jeroen Krabbé, wordt een aflevering gewijd aan de activistische jaren 1970 en de weerslag daarvan op de Nederlandse filmwereld. Veel aandacht wordt besteed aan het ASJ; haar oud-medewerker Gerrard Verhage is veel aan het woord. Ook At van Praag is, zonder dat zijn naam in beeld komt, enkele seconden te zien en te horen: "Cineclub is indertijd begonnen met het draaien van films in Amsterdam, omdat we bezwaar hadden tegen de politieke censuur die in feite bestond". Dat "indertijd" roept vanwege de constructie van de aflevering van ALLEMAAL FILM een verkeerd beeld op; nu lijkt het alsof Cineclub pas in de jaren 1970 en in navolging van het ASJ is begonnen met haar praktijken. Een fragment uit DE JORDAANFILM, waarbij geen filmtitel is vermeld, wordt aansluitend aan Van Praags opmerking getoond. ALLEMAAL FILM, aflevering 4 "Verander de wereld".

<sup>162</sup> Heijs, *ASJ*, 20-1.

<sup>163</sup> Peter Bosma, "'De distributietak van het Internationaal Film Festival Rotterdam" [2011-2] *Peter Bosma* – 10-02-2012 <http://www.peterbosma.info/?p=artikel&artikel=27>

In de zomer van 1973 kwam Vereniging hvc dichterbij tijdens besprekingen tussen onder andere vertegenwoordigers van filmtijdschrift *Skrien*, experimentele en politieke distributeur Fugitive Cinema Holland, en de Cineclub van At van Praag. Die laatste is “om politieke redenen uiteindelijk niet medeoprichter van hvc geworden”,<sup>164</sup> evenmin als Film International omdat leider Huub Bals films uit zijn portefeuille net zo lief aan commerciële bioscopen leverde als daarmee de film beter tot zijn recht kwam.<sup>165</sup>

Het manifest van hvc verscheen in september 1973 in *Skrien*. hvc “stelt zich ten doel om de niet-commerciële consumptie, vertoning en productie van films te bevorderen. Dat zijn in de eerste plaats de films die om economische of censurele (politieke of morele) redenen niet in de officiële bioscopen gedraaid kunnen worden” [*sic*], zo staat in de tekst te lezen. Er stonden de oprichters vier onderdelen voor ogen: productie, distributie, vertoning en consumptie.<sup>166</sup>

De productietak kwam nooit echt van de grond omdat de verantwoordelijken zich toespitsten op het vormen van een vakbond voor filmmakers. Voor het onderdeel voor consumenten was weinig mankracht beschikbaar aangezien gepassioneerde consumenten meestal al in filmhuizen werkte. Die filmhuizen, die de tak van vertoners vormden, wonnen geleidelijk aan macht en verstevigden hun positie. In de filmhuizen werden films niet zomaar geprogrammeerd, maar doorgaans ingebed in een programma en omlijst door inleidende praatjes, discussies en gedrukte informatie. De vierde tak van hvc, die voor distributeurs, bond onder andere Fugitive Cinema Holland en Reelfilm aan zich.<sup>167</sup>

In 1984 werd Het Vrije Circuit opgeheven en hadden de filmhuizen inmiddels een eigen marktpositie veroverd. Vrijwilligers maakten steeds vaker baan voor werknemers (hoewel er momenteel nog een handvol Nederlandse filmhuizen is dat niet-commercieel genoemd kan worden) en tegenwoordig zijn filmhuizen of “arthouses” zelfbewuste spelers op de markt en zijn zij vaak net zo bekwaam in het aan zich binden van een publiek als “mainstream” bioscopen.<sup>168</sup>

Bert Hogenkamp, expert op het gebied van het gebruik van film in Britse arbeidersbewegingen, stelt dat At van Praags Cineclub het fundament heeft gelegd voor het vrije vertoningcircuit dat uiteindelijk zou evolueren naar de huidige situatie in

---

<sup>164</sup> Bert Hogenkamp geciteerd in Braam.

<sup>165</sup> Bosma.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> Zie voor de strategie van arthouses onder andere Barbara Wilinsky, *Sure Seaters. The Emergence of Art House Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

Nederland, waar 'kunstzinnige' films een goede marktpositie hebben ten opzichte van de commerciële films:

Hoewel Cineclub om politieke redenen niet wenste mee te werken aan het Vrije Circuit, kun je wel stellen, dat At van Praag en de zijnen met het uitgangspunt om films binnen een bepaald kader te vertonen aan de basis van deze beweging hebben gestaan. Als zodanig zijn de huidige filmhuizen/filmtheaters dus een (indirecte) voortzetting. [...] Ik durf met een gerust hart te stellen, dat het Nederlandse filmklimaat einde jaren zestig en begin jaren zeventig veel schraler was geweest zonder Cineclub.<sup>169</sup>

At van Praag vond het volgens Charles Braam altijd onterecht dat het ASJ door effectief de publiciteit te zoeken zo veel aandacht kreeg, terwijl Cineclub gemarginaliseerd bleef.<sup>170</sup>

Kranten als *Het Parool* en *NRC* schreven recensies van de stadsjournaals, en gebruikten daarin termen als "voortreffelijk camerawerk" en "flexibel van compositie".<sup>171</sup> "Inhoudelijk stelde het [ASJ] eigenlijk heel weinig voor," aldus Charles Braam, "in die zin waren wij dus een vrijer circuit."<sup>172</sup>

Uiteindelijk zou voor het ASJ het politieke "niet langer dominant" zijn.<sup>173</sup> Voor At van Praag zou het politieke altijd dominant blijven. Voortreffelijk camerawerk en flexibele composities waren daarbij van ondergeschikt belang; Van Praag distribueerde en maakte namelijk films in de *cinéma militant* traditie, en leefde het leven wat daarbij hoort.

---

<sup>169</sup> Bert Hogenkamp geciteerd in Braam.

<sup>170</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>171</sup> Geciteerd in Heijs, *ASJ*, 31.

<sup>172</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>173</sup> "Het ASJ is in de nieuw gegroeide werkwijze [anno 1984] een produktiegroep geworden met een gezicht, dat duidelijk anders is dan in die jaren [1974-9]. Opener, minder radicaal en minder gelijk-hebberig, meer aandacht voor mensen achter de meningen en voor filmische vormen die daar recht aan doen. Het politieke is niet langer dominant." Heijs, *ASJ*, 52.

#### 4. CINÉMA MILITANT

Film is dus, zoals Jan Heijs schreef, “een kind van kunst *en* kapitaal”. Maar in de loop van de jaren 1960 en met name na 1968 werd er ook steeds meer aandacht besteed aan die “kunst” zelf. Niet alleen zou de filmkunst *verbonden* zijn aan kapitaal, de filmische kunstwerken *zelf* zouden een kapitalistische ontologie hebben.

##### 4.1 Een misleidende illusie

De Franse filmtheoreticus Jean-Louis Baudry publiceerde respectievelijk in 1970 en 1975 twee complementaire artikelen over de krachtige werking van film op de toeschouwer.<sup>174</sup> In het tweede artikel trekt Baudry de grot uit Plato’s allegorie parallel met de bioscoopvertoning van geluidsfilms. Plato beschreef een ondergrondse ruimte waarin gevangenen hun hele bewuste leven geketend zitten te kijken naar een muur, waarop schaduwen te zien zijn van objecten die lijken op daadwerkelijke dingen die buiten de grot gewoon ongefilterd te zien zijn. Die objecten worden door onopgemerkte ‘poppenspelers’ voor een vuur langs bewogen waardoor de gevangenen niet beter weten dan dat de schaduwen van de objecten (die lijken op daadwerkelijke dingen) die zij op de muur voor hun zien bewegen, de realiteit zijn. Zij hebben niet door dat zij gevangen zitten en dat hen een (dubbele) schijnwerkelijkheid wordt voorgeschoteld.

Baudry stelt dat de bioscoop kijker goed te vergelijken is met Plato’s gevangenen. Wat de ondergrondse ruimte, de gevangenen, het vuur, en de ‘poppenspelers’ zijn in Plato’s grot, is een “netwerk van bioscoopscherm, filmkijker en projector” in Baudry’s systeem.<sup>175</sup> Zowel “alle machinerie en handelingen die nodig zijn voor de productie en projectie van een film” als “de vertoning van de film en de omgeving waarin het subject [de filmkijker] aan wie de projectie geadresseerd is zich bevindt”, zijn ideologisch geladen.<sup>176</sup>

Baudry bedoelt daar het volgende mee. Allereerst, wat de machinerie betreft; de filmcamera zelf zou de realiteit op een bourgeois manier vastleggen:

---

<sup>174</sup> Jean Louis Baudry, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus” (1970) in *Film Theory and Criticism*, red. Leo Braudy en Marshall Cohen (New York, NY/Oxford: Oxford University Press, 2004): 355-65; Baudry, “The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema” (1975) in *Film Theory and Criticism*, red. Leo Braudy en Marshall Cohen (New York, NY/Oxford: Oxford University Press, 2004): 206-23.

<sup>175</sup> Noël Carroll, “Jean-Louis Baudry and ‘The Apparatus’” (1988) in Braudy en Cohen, 224-39.

<sup>176</sup> Geciteerd in Frank Kessler, “The Cinema of Attractions as *Dispositif*” in *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006): 57-69, 59.

The camera is not a neutral tool, which “can be used for this or that, to the left or to the right, indifferently.” On the contrary, it is “a tool that spreads the bourgeois ideology before anything else” The camera presents an image of the world that is constructed directly on the model of the “scientific perspective” of the fifteenth century. This means that it never records reality as it is, but as it is restructured on the basis of a figurative code. Furthermore, it excludes everything that does not fit into a system consisting of a vanishing point and orthogonal lines. [...] [...] although it does not mirror reality, this image may pretend, and even persuade us, that it does. Instead, it is necessary to emphasize that a camera elaborates a representation of reality that is *its own*, although derived from the world. It depends on a code that both rules and shapes and that is only apparently “immediate” and “faithful.” [...] It continues and relaunches the “specular vision” that Humanism, in the 1400s, had developed to support the emergent bourgeoisie.<sup>177</sup>

Hier wordt gezegd dat een filmcamera de werkelijkheid registreert op een specifieke manier, altijd met lijnen van perspectief en verdwijnpunten. Dit perspectief zou in de 15<sup>e</sup> eeuw ten behoeve van de bourgeoisie door het humanisme ontwikkeld zijn.<sup>178</sup>

Naast de camera is ook de projector een ideologisch geladen machine. De projector geeft de illusie van voortdurend bewegend beeld, terwijl alle beelden stilstaand zijn. De kijker heeft niet eens door dat hij de helft van de tijd niets ziet:

Half of all the time at the movies is spent by the transfixed victims of this technological art in complete darkness. There is no image on the screen at all. In the course of a single second, forty-eight periods of darkness follow forty-eight periods of light.<sup>179</sup>

Ten tweede doelt Baudry op de vertoning van de film in de verduisterde bioscoopzaal die alle aandacht naar het helverlichte scherm doet uitgaan. Amos Vogel omschrijft dat als volgt in zijn klassieker *Film as a Subversive Art*:

As soon as the lights are lowered, the huge rectangle of the screen – previously noted without interest – becomes the viewer’s total universe. What transpires here

---

<sup>177</sup> Marcelin Pleyne samengevat door Francesco Casetti, *Theories of Cinema, 1945-1995*, Francesca Chiostrì, Elizabeth Gard Bartolini-Salimbeni en Thomas Kelso (Austin, TX: University of Texas Press, 1999): 186.

<sup>178</sup> De Sovjet filmmaker Dziga Vertov zei: “De camera heeft geen geluk gehad, ze is geboren toen er geen nog geen land bestond waar het kapitaal niet regeerde.” Geciteerd in Hennebelle, 13.

<sup>179</sup> Amos Vogel, *Film as a Subversive Art* (Londen: Weidenfeld & Nicolson, 1974): 10.

in bursts of light and darkness is accepted as life; the images reach out to him; he enters them. [...] But while in daily life the viewer can shift his focus of attention as he wishes [...], in cinema his attention is 'riveted' on a pre-ordained succession of images, whose nature, tempo, sequence, and duration have been carefully constructed for maximum impact by a third party.<sup>180</sup>

De toeschouwer denkt dat hij *in control* is, terwijl hij eigenlijk bespeeld wordt.<sup>181</sup> Het beeld wordt *geordend* gepresenteerd aan de toeschouwer, die zich "de bevoorrechte ontvanger en schepper van de betekenis van het beeld waant".<sup>182</sup> De toeschouwer heeft "de illusie dat hij de wereld domineert, dat de realiteit zich speciaal voor hem ontvouwt".<sup>183</sup>

Welnu, op deze manier werd een prominent aspect van het marxisme in een filmtheoretische context geplaatst. Karl Marx was namelijk van mening dat goederen in een kapitalistisch systeem een "fetisjkarakter"<sup>184</sup> krijgen:

In een maatschappij die gebaseerd is op de productie van goederen, ligt er, volgens Marx, een 'mysterieuze sluier' over deze 'levensprocessen in de maatschappij' die niet zou bestaan als we zouden produceren 'als mensen die vrij met elkaar omgaan' [...]<sup>185</sup>

---

<sup>180</sup> Vogel, 10.

<sup>181</sup> De Amerikaanse filmmaker John Carpenter maakte in 1988 de film *THEY LIVE*. Deze film geeft een perfecte illustratie van wat sceptici bedoelen wanneer ze *mainstream* visuele cultuur bekritisieren op de hierboven beschreven punten. De protagonisten van de film ontdekken dat de mensheid gecontroleerd wordt door buitenaardse wezens. Via het televisiesignaal hersenspoelen de infiltranten de mensheid. Iedereen gedraagt zich hierdoor braaf en de bestaande orde komt nooit in gevaar. Met speciale zonnebrillen echter is de illusie door te prikken. Een Amerikaanse stad lijkt behangen met de doorsnee reclameborden. Maar de werkelijke, verholten boodschap van het visuele spektakel wordt leesbaar met de speciale brillen: *CONSUME, OBEY, SLEEP. THEY LIVE*. Reg. John Carpenter, Scen. John Carpenter, Ray Nelson, Act. Roddy Piper, Keith David, Meg Foster. Universal Pictures, 1988.

<sup>182</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne, en Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. 1992 (Londen: Taylor & Francis e-Library, 2005): 190-1.

<sup>183</sup> Casetti, 194-5. Er is veel kritiek op het idee dat overtuigend perspectief, van schilderijen uit de Renaissance tot films uit de 21<sup>ste</sup> eeuw, werkelijk als berekenend complot is ontsproten aan het brein van de heersende klasse – zie daarvoor onder andere pagina 127-38 van Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York, NY: Columbia University Press, 1988). (Carroll levert in dat boek tevens serieuze kritiek op andere genoemde aspecten van Baudry's analyse van de werking van film.) Ondanks dergelijke kritiek is een bewustzijn van de 'partijdigheid' van een bepaalde vorm van perspectief (of montage, of verhalen vertellen) zeer waardevol – of die partijdigheid nou opzettelijk en kwaadwillend is, of min of meer onschuldig. Mogelijk de beroemdste avant-garde filmmaker van de twintigste eeuw was de Amerikaan Stan Brakhage. Brakhage filmde vaak genoeg *met* een camera, maar maakte ook veel films *zonder* camera, door direct op het celluloid te verven of te krassen. Brakhage probeerde met zijn films (die verre van verhandelingen over politiek zijn) mensen op een andere manier te laten kijken. In zijn essay "Metaphors on Vision" daagt Brakhage de lezer uit: "Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of 'Green'." Stan Brakhage, "Metaphors on Vision" in Brady en Cohen, 199-205, 199. Voordat een menselijk kind, vaak met de beste bedoelingen en aantoonbaar nut, 'geconditioneerd' wordt op de basisschool en leert in welke kaders het ervaringen en dingen moet plaatsen om ze een duiding te geven, zou het pas echt een 'onschuldige' manier van kijken kunnen hebben, speculeert Brakhage. Ook de schilder Pablo Picasso zei iets vergelijkbaars, hij deed er naar eigen zeggen vier jaar over om als Rafaël te kunnen schilderen, maar zijn hele leven om als een kind te kunnen schilderen.

<sup>184</sup> Singer, 77.

<sup>185</sup> Ibidem, 78.

Kapitalisten hebben volgens Marx extreem veel baat bij deze fetisjerende sluier die de verondersteld oneerlijke productieverhoudingen tussen de bezittende klasse en de arbeidersklasse in een kapitalistisch systeem een stuk moeilijker zichtbaar maakt dan diezelfde verhoudingen in een feodaal systeem:

[...] de gedwongen arbeid van de horige voor de feodale heer [bestaat nog steeds] in de vorm van gedwongen arbeid van de arbeider voor de kapitalist. Het verschil is dat onder de feodaliteit de aard en de mate van arbeidsdwang duidelijk was en onder het kapitalisme de aard en mate van de dwang verhuld worden.<sup>186</sup>

De ware gang van zaken wordt aan het oog onttrokken door de mechaniek van het kapitalistisch systeem, en men ziet niet meer hoe producten tot stand zijn gekomen – er is een proletarische revolutie nodig om de onderklasse van deze ketenen te bevrijden.

Wanneer men deze gedachte doortrekt naar film, is er dus een vorm nodig waarin film in mindere mate hypnotiserende illusies genereert, opdat de kijker tot bewustzijn komt.

#### 4.2 Alternatieve filmvormen

Al vrij vroeg in de filmgeschiedenis begonnen makers vormen te zoeken die film “uit de greep van bourgeois en volkse (*popular*) theatrale tradities” los zou rukken. De Britse filmtheoreticus Peter Wollen bepleitte dat dit in de jaren 1920 op twee manieren gebeurde:

[...] on the one hand, a group of film-makers closely associated with painting and committed to **formal experiment**, who were part of a trend, at its most radical, towards ‘an art of pure signifiers detached from meaning as much as from reference’ [...]; on the other hand, a much smaller group around Eisenstein and Vertov whose concern with film form arose from an interest in cinema as the site for the mediation of **social and political concerns**.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Singer, 82.

<sup>187</sup> Mijn emfase. Peter Wollen geparafraseerd door Alison Butler, “Avant-garde and counter-cinema” in *The Cinema Book*, red. Pam Cook (Londen: British Film Institute, 2007): 89-96, 90-1.



Een uitstekend voorbeeld van alternatieve filmvorm die effectief wordt ingezet in die laatste, politieke categorie, is montage. Waar Hollywood al vroeg<sup>188</sup> de voorkeur gaf aan een vorm van montage die 'onzichtbaarheid' nastreefde, werd in de late jaren 1920 in de Sovjet-Unie de voorkeur gegeven aan expliciet zichtbare montage.<sup>189</sup> Bij dergelijke 'harde' montage wordt de kijker als het ware in een grotere staat van paraatheid gebracht; het reflectieve, kritische vermogen wordt geactiveerd. Bij 'onzichtbare' montage is de kijker eerder geneigd de film onkritisch te benaderen en het gepresenteerde gelaten te assimileren.

### 4.3 Alternatieve vormen in films van Cineclub

Wanneer men een film uit de catalogus of het eigen oeuvre van Cineclub bekijkt, valt onmiddellijk op dat ook deze films een alternatieve vorm hebben.

#### *Techniek en artistiek zijn ondergeschikt*

Ten eerste zijn de meeste distributiefilms en de eigen producties van Cineclub van een technische en artistieke kwaliteit die schril afsteekt tegen veel commerciële successen en artistieke meesterwerken. Charles Braam, de huidige curator van Cineclub, herinnert zich dat hij soms ontevreden was met de slordigheid die At van Praag toeliet bij het maken van eigen films:

Maar bij ons, en daar had ik ook wel een beetje problemen met At mee, stond de boodschap bovenaan. Het ging hem erover iets over te brengen. Vaak hadden we dan een soort conflict van "Ik vind die opname niet goed want hij staat onscherp of die *pan* vind ik te langzaam, en dat komt niet goed uit, en ik wil dit niet gebruiken", en dan zei hij van "Ja, maar we hebben niet anders en we moeten dit gebruiken en we kunnen het niet overdoen", snap je. Hij maakte dus toch een andere keus dan ik zou maken. We hebben nooit grote conflicten gehad, maar het artistieke niveau

---

<sup>188</sup> Rond 1909, aldus cultuurhistoricus Richard Abel, werden in "veel Franse en Amerikaanse films de meeste elementen van *mise en scène*, kadrering en montage ondergeschikt gemaakt aan een causale narratieve keten die bovenal *closure* moest bieden". Hoewel dit al klinkt als een prototypisch Amerikaans continuïteitsmodel, was er, volgens Abel, een ander model van continuïteit in Franse films dan Amerikaanse films. Echter, na de Eerste Wereldoorlog "maakte de Amerikaanse filmindustrie een aantal transformaties door die spoedig tot wereldwijde dominantie leidden". Richard Abel, "Early and Pre-Sound Cinema" in Cook, 3-11, 5; 7.

<sup>189</sup> "[...] strong hard cuts that generate subliminal shocks on the spectator's visual perceptions and on his thoughts and emotions [...] are the *sine qua non* of film art, propaganda and agitprop. [...] Normally, Hollywood preferred to *minimise* collisions, shocks and jumps, and keep cuts as soft and smooth as reasonably possible. Hence the traditional distinction [...] between 'montage editing' (aka 'Russian editing', 'dynamic editing', 'visible editing'), and 'continuity editing' (aka Hollywood editing', 'narrative editing' and 'invisible editing')." Raymond Durnat, *A Long Hard Look at 'Psycho'* (Londen: British Film Institute, 2010): 40.

vond ik dus niet echt [hoog], en dat was ook niet een prioriteit, en dat vond ik wel jammer. Dat zou ik graag anders gezien hebben.

[...]

Nou goed, dan wordt die man [in KEES RIJKEN, TUSSEN NU EN MORGEN] geïnterviewd – hij was toen al dik in de 70, en dan hangt hij dus zo op een stoel en het licht ziet er niet uit en dan denk ik “Ja, dit kan ik dus...sorry...als ik dit gemonteerd had, dan had ik dat dus niet gedaan.” Je laat toch iemand toch niet zo op een stoel hangen, en de camera nog zo’n beetje van bovenaf, voor mij kan dat dus niet, snap je? Zet er gewoon een goeie lamp op, licht die man goed uit, want ik vind het niet goed. Het is voor je film niet goed, want iedereen denkt: “Wat zijn dit voor een stelletje klungels en amateurs”, en je neemt die man, wat hij vertelt, neem je ook niet serieus, want zo werkt dat toch gewoon? Dus die artistieke kant, die esthetische kant, als ik een puntje van kritiek mag hebben, die vond ik er toch wel een beetje bekaaid vanaf komen. En het had natuurlijk heel veel te maken met dat we geen geld hadden, dat klopt, maar soms denk je ook wel eens van, ja, ook zonder geld had je toch wel eens iets meer daar op kunnen letten.<sup>190</sup>

Toch vond ook At van Praag technische competentie belangrijk, al was het niveau dat hij in gedachten had een ander dan het niveau dat een *blockbuster* uit Hollywood of een perfectionistisch kunstwerk van Robert Bresson of Stanley Kubrick halen:

We accentueerden in de publiciteit altijd ook wel de film; de inhoud, maar ook de artistieke waarde vonden wij altijd wel belangrijk bij de beoordeling van een film of de aanschaf. Daar hing het wel vanaf. At zei altijd dat het niet zo erg was als de moord op Kennedy onscherp was, dat gaat iedereen toch wel zien. Maar een film bijvoorbeeld van [Yilmaz] Güney, dat moet gewoon...technisch en artistiek moet dat er in ieder geval goed uit zien.<sup>191</sup>

Films van makers als Güney (in 1982 winnaar van de prestigieuze Gouden Palm voor *YOL*) waren uitzonderingen op de regel dat Cineclub weinig aandacht schonk aan artistieke meesterwerken; *YOL* is dan ook eerder een auteursfilm dan een militante film.

---

<sup>190</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>191</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

In de laatste jaren van Cineclubs actieve bestaan werd het nog goedkopere video omarmd.<sup>192</sup> Charles Braam hield zich veel bezig met video, het medium waar At en hij veel plannen voor hadden:

We hadden natuurlijk heel veel 16mm en 35mm films, die moesten gescand worden – op [U-matic] video gezet dus – ik had daar een hele prachtige constructie voor gemaakt waardoor je het beeld kon projecteren op een doorzichtscherf, en vanaf dat doorzichtscherf kon je het op video opnemen. Ik was altijd zeer verbaasd over de kwaliteit die ik wist te leveren.<sup>193</sup>

Braam geeft aan dat de kwaliteit van U-matic hoog was voor video van die tijd, maar weer net niet hoog genoeg (er was ook een *broadcast version* U-matic) voor studio's in Hilversum. Braam stelt dat Cineclub toenadering zocht tot bijvoorbeeld de NOS, maar dat dergelijke organisaties de kwaliteit van de banden aangrepen “als smoes” om een productie van Cineclub retour afzender te kunnen sturen.<sup>194</sup>

#### *Film als wapen in de strijd*

Naast de technische en artistieke kwaliteit van de films, valt ook hun inhoud en strekking op. De films van Cineclub zijn doordrenkt van anti-imperialisme en antikapitalisme, en zij zijn erop uit de arbeidersklasse te voorzien van contra-informatie. De in Hoofdstuk 1 beschreven documentaire over Ats moeder Antje heeft zoals reeds gezegd onder andere als doel contra-informatie te geven. Als we daarnaast kort kijken naar een aantal overige producties van Cineclub – de selectie beperkend tot de films die op de DVD staan die Cineclub in 2003 uitbracht – dan zien we dat alle films voldoen aan dit ideologische kenmerk.

#### *In de marge*

Een resultaat was dat, zoals (getuige het vorige hoofdstuk) vaker in de filmgeschiedenis voorkwam, gangbare kanalen niet altijd openstonden voor Van Praags films. De films van Cineclub bevonden zich simpelweg in de marge van productie en distributie. Van Praag probeerde, met incidenteel succes, zijn eigen films wel vertoond te krijgen via zichtbare kanalen als de NOS, de VARA (Van Praags film over Albanië) en de IKON, die Cineclubs *VROUWEN VAN SURINAME* uit 1979 uiteindelijk weigerde vanwege een sneer naar het

---

<sup>192</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>193</sup> Ibidem.

<sup>194</sup> Ibidem.

Nederlands koningshuis die de film bevat.<sup>195</sup> Ook werkte Cineclub samen (hoe vaak is onbekend) met het Nederlands Filmmuseum en het Stedelijk Museum te Amsterdam: “onze films kunnen wel degelijk om artistieke redenen gedraaid worden”.<sup>196</sup>

Welnu, hoe komt het dat de films van Cineclub op deze manier gekenschetst kunnen worden? Voor een antwoord op die vraag moet verklaard worden hoe zo’n vorm van cinema tot stand is gekomen. Deze kenmerken zijn namelijk niet voorbehouden aan Cineclub, ze behoren toe aan honderden films die vooral vanaf de jaren 1960 wereldwijd gemaakt werden.

#### 4.4 Een driedeling

In 1968 publiceerden de filmmakers Fernando Solanas en Octavio Getino een “zeer invloedrijk”<sup>197</sup> manifest, “Towards a Third Cinema”.<sup>198</sup> Zij spreken daar van een indeling van films in drie categorieën: ‘First’, ‘Second’, en ‘Third Cinema’. Zowel de films die Cineclub distribueerde, als de films die Van Praag regisseerde, vallen in de meeste gevallen in de laatste categorie, ‘Third Cinema’, waarvoor men in Frankrijk het woord *cinéma militant* gebruikt. Wat betekende deze driedeling?

##### *First Cinema*

First Cinema verwijst, kort gezegd, naar commerciële *mainstream* cinema, waarvan Hollywood de meest prominente is. Essentieel hierbij is dat “een bepaald soort relatie tussen film en toeschouwer nagestreefd wordt, waarbij film opgezet is als puur spektakel”.<sup>199</sup> First Cinema is de tegenpool van Third Cinema: “First Cinema brengt de boodschappen over van de dominante ideologie, door middel van iconografie, inhoud en de manier van produceren en vertonen”.

Wat betreft inhoud stellen Solanas en Getino dat massacommunicatie, waar men van kinds af aan door beïnvloed wordt, voor neokolonialistische doeleinden “effectiever is

---

<sup>195</sup> VROUWEN VAN SURINAME. Reg. At van Praag, met Sonja Boekstaaf, Sylvie Fernant, Somai Harpal, Jetty Meurzing. Cineclub Vrijheidsfilms, 1979. Zie voor een uitgebreide beschrijving van de film de Bijlage. “De IKOR (later IKON) was van plan de film uit te zenden maar weigerde, omdat bij een passage waar het ging over de koloniale uitbuiting van Suriname, beelden te zien zijn van Paleis Soestdijk. Van Praag weigerde deze scène aan te passen. Er volgde een kort geding dat door Cineclub werd verloren.” Braam.

<sup>196</sup> Cineclub Vrijheidsfilms, ongedateerd informatiestentil ter verduidelijking van het programma van de Dag van de Korte Film [I/AB/39/AB].

<sup>197</sup> Patricia Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2007): 48

<sup>198</sup> Fernano Solanas, en Octavio Getino, “Towards a Third Cinema” [1968] *Documentary Is Never Neutral | Towards a Third Cinema by Fernando Solanas and Octavio Getino* – 11-06-2012 <http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html>

<sup>199</sup> Michael Chanan in Tomas Leach, “A Fresh Framework” [Z.j.] *Humphrey Jennings and Third Cinema: A Fresh Framework*— 11-06-2012 <http://www.britishfilm.org.uk/article.php?art=thirdcinema>

dan napalm".<sup>200</sup> ("The rich," zong Leonard Cohen, "have got their channels in the bedrooms of the poor."<sup>201</sup>) Televisie, radio, muziek en kranten dragen volgens Solanas en Getino allemaal bij aan "de kolonisatie van smaak en bewustzijn". Kapitalistische bedrijven hebben veel invloed op de inhoud en thematiek van films en op die manier kan de dominante ideologie invloed uitoefenen op de filmkijker.<sup>202</sup> In First Cinema wordt in de regel getracht het publiek een "filmleven aan te smeren; de realiteit zoals zij vormgegeven is door de heersende klassen".<sup>203</sup> Deze "bourgeois dromen" zijn bijvoorbeeld duidelijk te vinden in films uit de stal van Walt Disney.<sup>204</sup> Onderwerpen die de heersende klasse taboe vindt, zullen niet zo snel behandeld of getoond worden. Wanneer dat wel gebeurt, is de strekking van de film toch dusdanig dat uiteindelijk de heersende status quo onaangetaast blijft.

Solanas en Getino beklagen zich ook over het formalistische imperialisme van Hollywood:

In our times it is hard to find a film within the field of commercial cinema, including what is known as 'author's cinema,' in both the capitalist and socialist countries, that manages to avoid the models of Hollywood pictures [and is not submitted] to all propositions imposed by the US movie industry (structure, language, etc.) and, consequently, to its concepts.<sup>205</sup>

Die filmtaal zelf, de manier waarop het verhaal geconstrueerd is, is in het gros van de gevallen dus die uit Hollywood of een schatplichtige variant.<sup>206</sup> Bovendien wordt die

---

<sup>200</sup> Fernano Solanas, en Octavio Getino, "Towards a Third Cinema" [1968] *Documentary Is Never Neutral | Towards a Third Cinema by Fernando Solanas and Octavio Getino* – 11-06-2012 <http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html>

<sup>201</sup> Leonard Cohen, "Tower of Song", *I'm Your Man* (Columbia, 1988); "Wie film domineert, domineert de wereld", aldus Thomas Edison. Geciteerd in Luc Lagier, *Visions fantastiques: 'Mission: Impossible' de Brian De Palma* (Parijs: Dreamland, 1999): 89.

<sup>202</sup> "[...] by letting himself be emotionally moved by the cinema – and even demanding that the cinema should be emotionally moving – the film-goer puts himself at the mercy of anyone who comes along with a lot of money to invest in seeing to it that film-goers are moved. And the people who have that kind of money to invest also have a vested interest in making sure that the film audiences are moved in the right direction, that is, in the direction of perpetuating the investor's advantageous position in an economic system that permits gross inequities to exist in the distribution of wealth. In short, cinema (as well as television) functions as an ideological tool or weapon used by the ruling-owning class to extend the market for the bourgeois dreams it sells [...]." MacBean, 123.

<sup>203</sup> Solanas, en Getino.

<sup>204</sup> Hele volkeren groeien op met films waarin de gematigd recalitrante held of heldin uitdagingen op een bepaalde manier het zonder uitzondering verfiende hoofd moet bieden, om tegen het einde in de armen van de prinses of prins te kunnen vallen terwijl de dienstbare hofhouding het kersverse heteroseksuele stel betraand toezigt. Producten van grote Amerikaanse studio's wekken het snelst verdenkingen van kritiekloze omarming van het establishment, maar bepaalde – dikwijls onterecht – als 'authentiek' of 'alternatief' bestempelde films uit bijvoorbeeld Italië of Frankrijk worden in dit kader nog wel eens vergeten. Een film waarin niet veel meer behandeld wordt dan een schunnige levensgenieter (Gérard Depardieu) die, hilarisch rood aangelopen van de wijn, geniet van een banket tussen de cipressen samen met zijn dierbaarste bezit – een knotsgekke familie – is goed te bestempelen als een exponent van First Cinema, of, vooruit, van *premier cinéma*.

<sup>205</sup> Solanas, en Getino.

<sup>206</sup> Een van de grondleggers van die Amerikaanse filmtaal, D. W. Griffith, bracht in 1916 *INTOLERANCE* uit, een film die volgens MacBean "bewonderd" werd door een jonge Sergei Eisenstein. Eisenstein, de Russische regisseur van films als *OKTOBER* (1928) en *PANTSERKRUISER POTEMKIN* (1925), lijkt verre van een schoolvoorbeeld van een filmmaker die danst naar het pijpen van het Westen of van het grootkapitaal. Toch was de overname van technieken uit Griffith door Eisenstein reden voor Jean-Luc Godard en zijn Groupe Dziga Vertov om in hun film *LE VENT D'EST* (1970) te stellen dat "het lenen van technieken uit het

filmtaal met name in First Cinema veelal ingezet om een ‘meeslepend verhaal’ te vertellen, om de kijker aan de hand te nemen langs het narratief en hem of haar emotioneel te bespelen, overdonderd door spektakel. First Cinema films zijn films die in principe optimaal aansluiten bij de door Jean-Louis Baudry beschreven werking van een filmvertoning.

Essentieel is, samenvattend, de notie dat First Cinema bedoeld is als spektakel, gericht op een object dat het spektakel kritiekloos absorbeert. Dat spektakel is gunstig voor de status quo of kan zelfs een directe boodschap van de politieke of economische macht in zich dragen.

### *Second Cinema*

“Het eerste alternatief voor First Cinema,” schrijven Solanas en Getino, “verscheen met de zogenaamde ‘auteurscinema’, ‘*nouvelle vague*’ of, gebruikelijker, de ‘Second Cinema’”. Maar volgens Solanas en Getino bevindt Second Cinema zich nog steeds in het Systeem en is de bewegingsvrijheid daarbinnen beperkt. Volgens hen is de Second Cinema filmmaker gedoemd te verworden tot de “jeugdige, boze vleugel van neokolonialistische of kapitalistische samenlevingen”; pogingen om een parallel Systeem op te zetten zullen er, citeren Solanas en Getino Jean-Luc Godard, altijd toe leiden dat de filmmaker “ingesloten in het fort” blijft, of al een eind op weg is naar insluiting.

Second Cinema draagt, in tegenstelling tot First Cinema, wel duidelijke, intentionele aanknopingspunten in zich voor kritische reflectie en analyse. De Second Cinema filmmaker kan er volgens Solanas en Getino voor kiezen een “alternatieve taal” te bezigen en aan “culturele dekolonisatie” bij te dragen. Door stilistisch af te wijken van de norm, kunnen filmmakers dus subversief zijn. Maar, zo stelt de Russische revolutionair Leon Trotski, wanneer getalenteerde artiesten stilistische keuzes maken om de dominante ideologie op de een of andere manier te ondergraven, worden ze vaak meteen weer geassimileerd door die ideologie door middel van canonisering.<sup>207</sup> Alternatieve, non-conformistische stijlen krijgen gewichtige namen en worden gecatalogiseerd. Gedurfde films die op zeer integere en creatieve wijze reële problemen aankaarten, worden bejubeld als meesterwerk waardoor de aandacht verschoven wordt van die reële problemen naar de ‘waarde’ van de

---

arsenaal van een ‘Noord-Amerikaanse imperialist’ een nederlaag is geweest in de geschiedenis van de revolutionaire geschiedenis”. MacBean, 131-2.

<sup>207</sup> “Every new tendency in art has begun with rebellion. Bourgeois society showed its strength throughout long periods of history in the fact that, combining repression, and encouragement, boycott and flattery, it was able to control and assimilate every ‘rebel’ movement in art and raise it to the level of official ‘recognition.’” Leon Trotski, “Art and Politics in Our Epoch” [1938] *Leon Trotski: Art and Politics in Our Epoch (1938)* – 11-06-2012 <http://www.marxists.org/archive/Trotsky/1938/06/artpol.htm>

film als meesterwerk. Kortom, het discours rondom “meesterwerken” is volgens velen obscurantistisch:

The broader, more general, and more generous the concepts [like “salvation”, “presence of the beautiful in the atrocious” and “transcendental truth”], the easier it is to cover up the *absence* of a materialist, process-oriented analysis of human society that, if undertaken, would reveal some hard, unpleasant facts that could cause people to start rocking the boat.<sup>208</sup>

De nadruk die op aangeven van de bourgeoisie op ‘artiesten’ en ‘kwaliteit’ wordt gelegd, leidt volgens sommigen dus af van de ongemakkelijke waarheid die centraal zou moeten staan – het wordt ook wel gezien als een vorm van repressieve tolerantie.<sup>209</sup> Hoewel een stuk minder schadelijk voor de onderdrukten der aarden dan First Cinema, is ook Second Cinema geen fundamenteel alternatief voor de dominante ideologie. Discussies over kunstzinnigheid maken mensen blind voor de realiteit. De vorm van films in Second Cinema is daarnaast niet *radicaal* anders dan de vorm van films in First Cinema – meestal zijn ook meesterwerken meeslepend en verhalend.<sup>210</sup> Bovendien kan een artiest zich nooit volkomen in dienst stellen van de revolutie aangezien hij altijd deels aan zijn artistieke carrière werkt.<sup>211</sup> Hierdoor kan zelfs Second Cinema niet revolutionair genoeg zijn, en wordt het ontstaan van een Third Cinema noodzakelijk.

#### 4.5 Hoofdkenmerken van *cinéma militant*

Fernando Solanas en Octavio Getino concluderen in hun manifest dat alleen een nieuw soort film werkelijk kan bijdragen aan een betere werkelijkheid:

Real alternatives differing from those offered by the System are only possible if one of two requirements is fulfilled: making films that the System cannot assimilate and which are foreign to its needs, or making films that directly and explicitly set out to fight the System. Neither of these requirements fits within the alternatives that are still offered by the second cinema, but they can be found in the revolutionary opening towards a cinema outside and against the System, in a cinema of liberation: the third cinema.

---

<sup>208</sup> MacBean, 103.

<sup>209</sup> Zie paragraaf 2.6.

<sup>210</sup> Dickinson, 31-2.

<sup>211</sup> MacBean, 24.

Second Cinema begrijpt de problemen wel, maar roept niet tot actief handelen, of tot het omverwerpen van een compleet systeem. Dat revolutionaire filmmakers die passiviteit veroordelen, verraadt een marxistisch gedachtegoed. Marx zei: “het volstaat niet de wereld te interpreteren; we moeten haar veranderen”.<sup>212</sup> Frantz Fanon herformuleerde het in termen die uitstekend van toepassing zijn op film: “elke toeschouwer is een lafaard of een verrader” – alleen ontzet toekijken is niet genoeg.<sup>213</sup>

Op universiteiten en door intellectuele filmmakers werd vanuit de eigenschappen van het medium naar politiek gedacht. Maar, zo menen de revolutionaire filmmakers van Third Cinema, film moet de belangen van de revolutie dienen. Zowel het lege spektakel van First Cinema als de mystificerende kunstzinnigheid van Second Cinema zijn hiervoor ongeschikt. De filmmaker moest een militant worden en films moesten militant worden. In Frankrijk zou dit idee bekend komen te staan als *cinéma militant*.

Er zijn weinig bronnen beschikbaar over *cinéma militant*. Het is voor filmwetenschappers of kunsthistorici dan ook geen voor de hand liggende stroming om te analyseren. Er wordt in *cinéma militant* nadrukkelijk getracht geen kunst en geen gecompliceerde, gelaagde films vol subtext te maken. Ook zijn de films marginaal en halen ze zelden een hoge technische standaard. ‘Schoonheid’ in Third Cinema is sowieso een lastige kwestie, de miserabele realiteit die de films weergeven, geeft weinig aanknopingspunten voor ‘mooie films’.<sup>214</sup>

Een van de weinige boeklange studies over het onderwerp is *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique* uit 1976, onder redactie van de Franse filmjournalist Guy Hennebelle. Hierin worden geschiedenis, collectieven, methodes, ideologieën en esthetiek beschreven en worden achttien collectieven uitvoerig geïnterviewd over hun revolutionaire strijd. Dit hoofdstuk zal dan ook met name op dit werk een beroep doen om een globale indruk te geven van *cinéma militant*.

Volgens Hennebelle voldoen *films militants* “in de meeste gevallen aan de volgende drie karakteristieken”:

- 1) C’est un cinéma qui, dans les pays capitalistes, développés (en Occident) ou exploités (dans le tiers monde), est le plus souvent tourné en marge du système

---

<sup>212</sup> Solanas, en Getino.

<sup>213</sup> MacBean, 189.

<sup>214</sup> “[...] les logements exigus, la malnutrition, les bas salaires, le travail exténuant, l’épuisement moral, les brutalités policières...cela ne peut évidemment donner naissance à de ‘beaux films’.” Daniel Serceau, “L’impression de beauté est-elle réactionnaire ?” in *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, red. Guy Hennebelle (Parijs: FilmEditions-L’herminier 1976): 181-3, 182.



commercial de production-distribution. Non pas en vertu d'un vain purisme mais parce qu'on fait tout pour le confiner dans ce purgatoire. [...]

- 2) C'est un cinéma qui, par la force des choses en régime capitaliste, est presque toujours produit avec des petits moyens : en 16mm, en Super 8, ou encore en vidéo. Cette contrainte pèse beaucoup sur la destinée des films militants qui peuvent rarement prétendre au niveau technique des films commerciaux. En France, c'est souvent au prix d'astuces acrobatiques que les groupes parviennent à mener à bien la réalisation d'un film. Les court métrages et même les longs sont réalisés au prix de revient de la pellicule et des laboratoires. Et tout à l'avenant.
- 3) C'est un cinéma de combat, qui se met d'emblée, et par définition, au service de la classe ouvrière et des autres classes ou catégories populaires en s'assignant une fonction de contre-information, d'intervention ou de mobilisation. C'est un cinéma qui, globalement, lutte contre le capitalisme et l'impérialisme. [...]

Kort samengevat: productie en distributie in de marge; gemaakt met bescheiden middelen; en wapens die de arbeidersklasse van (contra-)informatie voorzien in de strijd tegen kapitalisme en imperialisme.

#### *Vertoningen buiten het commerciële systeem van productie en distributie*

Het feit dat *cinéma militant* vertoond wordt buiten het commerciële systeem is "niet vanwege een ijdel purisme, maar omdat men [de heersende klasse] er alles aan doet de militante film tot dat vagevuur te veroordelen", aldus Guy Hennebelle.<sup>215</sup> Ook de films van Cineclub dus zijn gemaakt in de marge van productie en distributie, en inderdaad niet vanwege dat ijdel purisme – Van Praag zocht bij tijd en wijlen *mainstream* kanalen.

#### *Een schamel budget en bescheiden technische middelen*

Het maken van films is altijd een dure aangelegenheid geweest. Maar door technische ontwikkelingen op audiovisueel gebied zijn er minder kostbare mogelijkheden ontstaan, zoals draagbare camera's, en 16mm film.<sup>216</sup> Militante filmmakers hebben zoals vermeld weinig financiële mogelijkheden, en zijn toegewezen op dergelijke middelen. Men maakt

---

<sup>215</sup> Het is echter mogelijk dat "de heersende klasse van een socialistisch land beseft dat militante films in de context van klassenstrijd ook nodig zijn na een revolutie". Hennebelle, 12.

<sup>216</sup> Het tijdschrift *Cinéma Politique*, in Hennebelle, 29.

films “voor de kostprijs van een filmrol en de ontwikkeling daarvan”.<sup>217</sup> Militante filmers filmen vrijwel altijd op 16mm, Super 8 of een andere relatief goedkope drager. Hierdoor kunnen militante films “zelden tippen aan het technische niveau van commerciële films” – in de commerciële cinema wordt doorgaans op het 35mm formaat gedraaid.<sup>218</sup> Hoewel financiële overwegingen dominant zijn in de materiaalkeuze, kan daarnaast voor een bepaald soort techniek gekozen worden omdat zij simpelweg “het beste middel is”.<sup>219</sup>

Ook dit tweede criterium dat *cinéma militant* films volgens Hennebelle kenschetst, was dus een factor bij Cineclub. Cineclub “kampte gedurende haar hele bestaan met geldgebrek”, en wanneer er geld was voor een film, werd die op 16mm gedraaid en niet op het commerciële 35mm formaat.<sup>220</sup>

Door de aan de stroming inherente beperkingen was de esthetiek volgens Guy Hennebelle “het grote zwakke punt van *cinéma militant*”.<sup>221</sup> Hoewel dit een verklaring is voor de technische inferioriteit van de films van Cineclub wanneer je ze zou vergelijken met commerciële producties; was het feit dat At van Praag zoals Charles Braam beschreef niet altijd even perfectionistisch was, ook een reden.

### *Film als wapen in de strijd*

De belangrijkste eigenschap van *cinéma militant* is gevat door filmmaker Jean-Patrick Lebel:

Une constatation essentielle fonde la démarche : *il n’y a pas un cinéma politique mais une utilisation politique du cinéma* (et de l’ensemble des moyens et techniques audio-visuels). C’est-à-dire qu’il n’y a pas un « cinéma politique », homogène, autonome, qui aurait ses lois propres, ses sujets, son style, ses moyens cinématographiques propres, etc..., mais des utilisations politiques du cinéma et des techniques audio-visuelles, diverses selon les possibilités que l’on a, les gens à qui l’on s’adresse, le but que l’on s’assigne, les impératifs ponctuels de la lutte politique, le thème choisi, etc...<sup>222</sup>

Lebel stelt dat films binnen *cinéma militant* geen politieke films zijn, maar films die in het kader van een politieke strijd ingezet worden. Het doel van *cinéma militant* is dus, via de

---

<sup>217</sup> Hennebelle, 12.

<sup>218</sup> Ibidem.

<sup>219</sup> Jean-Patrick Lebel, “De l’utilisation politique du cinéma. Réflexions sur une pratique” in *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, red. Guy Hennebelle (Parijs: FilmEditions-L’herminier 1976): 184-8, 184.

<sup>220</sup> Cineclub Vrijheidsfilms, ongedateerd informatiestencil aangaande het Comité ter Bevordering van Politieke Films in Nederland. Zie het papieren archief van EYE Film Instituut Nederland.

<sup>221</sup> Guy Hennebelle, “Un cinéma pour transformer le monde” in *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, red. Guy Hennebelle (Parijs: FilmEditions-L’herminier, 1976): 189-97, 195.

<sup>222</sup> Lebel, 184. Mijn emfase.

krachtige werking van het filmmedium, de politieke realiteit te beïnvloeden. Men moet “de niet overtuigden overtuigen”.<sup>223</sup> En filmmakers zijn pas militant wanneer ze op een *specifieke manier* die realiteit willen beïnvloeden, te weten op de anti-imperialistische en antikapitalistische wijze.<sup>224</sup>

Derk Sauer verklaarde omtrent de vertoning van de MAAGDENHUISFILM dat hij er het land mee introk, langs zalen die helemaal geen bioscopen waren. De vertoningcontext van militante films was hiermee compleet anders dan de door Baudry omschreven kwintessentiële filmvertoning.<sup>225</sup>

#### 4.6 Andere kenmerken van *cinéma militant*

*Makers moeten ook buiten hun films om geëngageerd zijn*

Alleen ontzet getuigen van misstanden was zoals beschreven niet *comme il fallait*. Een film moest oproepen tot en bijdragen aan concrete politieke actie. Filmmakers die zichzelf *cinéastes militants* willen noemen zullen dus ook in de politieke werkelijkheid de handen uit de mouwen moeten steken. Ook aan dit vereiste voldeed Cineclub, naast hun filmpraktijk organiseerden zij en namen zij deel aan politieke acties.<sup>226</sup>

*(Nieuwe) Genres*

“Het is niet de structuur van zijn cinematografische discours maar het feit dat hij politiek gebruikt wordt, dat een film propaganda, en dus militant, maakt”, aldus Lebel.<sup>227</sup> Het is dus niet mogelijk (en onzinnig) om met een soort lijst te komen van esthetische en structurele kenmerken die per definitie voor elke militante film opgaan. Het doel is immers “een zo

---

<sup>223</sup> Lebel, 184.

<sup>224</sup> Het zou interessant zijn te verkennen in hoeverre de categorie ‘gebruiksfilmm’ (*Gebrauchsfilm, utility film*) van toepassing is op *films militants*. In het redactioneel in de editie van 14 februari 2005 van het Duitse tijdschrift voor theorie en geschiedenis van audiovisuele communicatie *Montage/AV* staat een globale definitie van ‘gebruiksfilms’: “[...] Filme [...] die man als Gebrauchsfilme oder instrumentelle Filme bezeichnen könnte. Diese Kategorie umfasst Gattungen wie den Industriefilm, den Schulungsfilm oder den Wissenschaftsfilm, Filme also, die nicht primär ästhetisch-künstlerische Artefakte sind, sondern von ihren Produzenten als Instrumente aufgefasst werden, d.h. als Mittel für bestimmte, klar definierte Zwecke, die in organisierten Prozessen der/zur Herstellung von Kenntnissen, Gütern und gesellschaftlichem Verhalten verfolgt werden.” Vinzenz Hediger, “Editorial” *Montage/AV* (14 februari 2005): 4-7. Gelezen op: [http://www.montage-av.de/a\\_2005\\_2\\_14.html](http://www.montage-av.de/a_2005_2_14.html) Deze omschrijving lijkt vooral te wijzen op bijvoorbeeld een instructiefilm voor in een fabriek (“Hoe bedien ik deze machine?”) of een voor in een ziekenhuis (“Hoe voer ik deze hartoperatie uit?). Toch is de zinsnede “die nicht primär ästhetisch-künstlerische Artefakte sind” treffend aangaande *films militants*. Ook de woorden “bestimmte, klar definierte Zwecke [...] in organisierten Prozessen der/zur Herstellung von [...] gesellschaftlichem Verhalten” zijn prikkelend: militante films hebben vaak een sociaal ideaal voor ogen – al is dat ideaal lang niet altijd helder gedefinieerd als het op praktische details aankomt. In het online filmlexicon van de Christian-Albrechts-Universität in Kiel (Duitsland) schaar men politieke film zoals “Filme zur Dritte-Welt-Problematik” **wel degelijk** onder ‘gebruiksfilms’. Hans Jürgen Wulff, “Gebrauchsfilm” [2012] *Gebrauchsfilm – Lexikon der Filmbegriffe* – 12-03-2013 <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2310>.

<sup>225</sup> In het volgende hoofdstuk worden concrete voorbeelden gegeven bij filmvertoningen van Cineclub.

<sup>226</sup> Dit zal in het volgende hoofdstuk nader toegelicht worden.

<sup>227</sup> Lebel, 187.

groot mogelijk effect te hebben op zo veel mogelijk mensen”, en dat kan tot het omarmen van verschillende stijlen en vormen leiden.<sup>228</sup> Lebel benadrukt dat goed gekeken moet worden naar het beoogde publiek, om zo in te kunnen schatten hoe simpel of complex een film qua politiek en filmische expressie kan zijn.<sup>229</sup>

Ook genres, stijlen en structuren die door sommige theoretici en filmmakers (zoals Solanas en Getino) als ‘imperialistisch’ gezien werden, behoorden tot de mogelijkheden. Het meest sprekende voorbeeld is de vorm van de traditionele documentaire die veel militante propaganda aannam.<sup>230</sup> En naast de altijd betrouwbare Eisensteiniaanse montage, werd er in de montage vaak genoeg gebruik gemaakt van Amerikaanse continuïteit.<sup>231</sup>

Maar als het schikte, gebruikte militante filmmakers toch opzettelijk alternatieve vormen en structuren. Er waren drie toonaangevende nieuwe genres binnen *cinéma militant*:

One common genre was the historical examination of mass struggles against imperialism. In almost every country, filmmakers found incidents of resistance or rebellion that could be made relevant to the contemporary scene.

There was also the *exile film*, which portrayed the experiences of individuals cut off from their roots and reflecting on their native country from abroad.

Yet another genre was one that plumbed indigenous cultures, seeking to reveal a national identity untainted by colonialism. In this genre (known in African cinema as the *return to the sources*), filmmakers drew upon folklore, myth, and ritual and then transformed such elements so as to reflect critically upon native traditions or contemporary politics.<sup>232</sup>

Alle drie van deze nieuwe genres zijn gebruikt door At van Praag zette bij zijn producties genres in die eigen waren aan militante films. In *VROUWEN VAN SURINAME* vergeleek hij het moderne Suriname met de slavernij uit het verleden.<sup>233</sup> In dezelfde film wordt een Surinaamse vrouw gevolgd tijdens haar leven in Nederland, een voorbeeld van *exile film*: Van Praag doet de spaarzame boompjes voor de flat van de vrouw schril afsteken tegen de

---

<sup>228</sup> Lebel, 187.

<sup>229</sup> Ibidem. Een interessant experiment in dit opzicht zou Sergei Eisensteins beoogde verfilming van *Das Kapital* zijn geweest: “For his adaptation of Marx’s *Capital*, Eisenstein claimed to have a scientific formula that would calculatedly affect each audience member so that everyone from the intelligentsia to the peasants could understand it. However, due to the rise of Stalin’s bureaucracy, the film was never made.” Film Comment Staff.

<sup>230</sup> Thompson, en Bordwell; 538.

<sup>231</sup> Ibidem.

<sup>232</sup> Ibidem.

<sup>233</sup> *VROUWEN VAN SURINAME*.

weelderige jungle van haar thuisland.<sup>234</sup> Het derde genre is te herkennen in Van Praags film over Albanië, waar hij een eeuwenoude Albanese identiteit suggereert door middel van de beelden uit de film over de strijd van de legendarische 15e-eeuwse Albanese volksheld Skanderbeg, een strijd die Van Praag parallel legt aan de vrijheidsstrijd van de Albanese tijdens de Tweede Wereldoorlog;<sup>235</sup> en ook in IZWE LETHU: HET LAND IS VAN ONS, waar de Zuid-Afrikaanse ziel zijnde in gevaar weergegeven wordt.<sup>236</sup>

### *Een gezamenlijke onderneming*

In de regel, zo schrijft men herhaaldelijk in het boek *Cinéma militant*, is deze tak van sport een collectieve onderneming. Volgens Jean-Patrick Lebel is dat van belang omdat er in groepsverband het meest effectief gezocht kan worden naar een optimale manier waarop een film een politiek doel kan dienen. Het is volgens hem dus “geen ethische kwestie of een esthetische”. Wel voegt Lebel eraan toe dat hoewel het werk als collectief van “fundamenteel belang” is, er ook een manager moet zijn die de “politieke operatie tot het best mogelijke einde kan brengen”.<sup>237</sup>

Ook Cineclub was een collectief dat samen leefde en samen beslissingen nam, zij het onder nadrukkelijke leiding van At van Praag. In het volgende hoofdstuk, waar de Cineclub als organisatie kort behandeld wordt, meer hierover. Tot slot had het geldgebrek niet alleen een invloed op de films, ook de medewerkers van Cineclub hadden het niet breed. Volgens Hennebelle moet een militante filmmaker accepteren dat zijn weg niet leidt naar grote rijkdom – als er al sprake is van loon voor bewezen diensten, is dat loon niet hoog.<sup>238</sup>

In het volgende hoofdstuk zal ik beeld van hoe At van Praags hechte collectief in de praktijk te werk ging.

---

<sup>234</sup> VROUWEN VAN SURINAME.

<sup>235</sup> ALBANIË – EEN REPORTAGE OVER EEN SOCIALISTISCH LAND. De film waaruit een fragment te zien is, is THE GREAT ALBANIAN WARRIOR SKANDERBEG. Reg. Sergei Yutkevich, Scen. Mikhail Papava, Act. Akaki Khorava, Besa Imami, Adivie Alibali, Semyon Sokolovsky. Mosfilm/New Albania, 1954. (De film won twee prijzen tijdens Cannes 1954.)

<sup>236</sup> IZWE LETHU: HET LAND IS VAN ONS. Reg. At van Praag, Scen. At van Praag, met Johnson Mlambo, At van Praag. Cineclub Vrijheidsfilms, 1985.

<sup>237</sup> Lebel, 185.

<sup>238</sup> “Nombreux sont les cinéastes militants qui travaillent bénévolement ou se contentent d’une rétribution dérisoire, et en tout cas inférieure à celle que leur aurait valu un travail analogue au tarif syndical dans la « grande » production.” Hennebelle, 12.

## HOOFDSTUK 5 – CINECLUB VRIJHEIDSFILMS

In dit laatste hoofdstuk zal ik een aantal zaken globaal weergeven: hoe Cineclub georganiseerd was; welke films Cineclub zoal distribueerde en produceerde; hoe men besloot bepaalde films te maken; in welke context de films vertoond werden; welke politieke acties At van Praag en zijn medewerkers voerden en hoe belangrijk dat voor hen was; hoe de financiën eruit zagen; en wat de huidige situatie is. Daarbij zal ik geregeld tijdsduiding geven, hetgeen wellicht verwarrend kan zijn aangezien er een non-chronologische indeling in voornoemde aspecten zal worden aangehouden.

Getouchéerd worden onder andere de oprichting van Cineclub in 1966 en de bijbehorende vertoning van *RUSH TO JUDGMENT*; de late jaren 1960 en vroege jaren 1970 waarin Cineclub de grootste bloei doormaakte; de film *FRONTLINE* die in 1972 per microfoon *live* werd vertaald bij vertoningen; de periode rond 1972 waarin Bep van de Bremer zich bij Cineclub voegde; de magere tweede helft van de jaren 1970 waarin medewerkers van Cineclub steeds minder betaald kregen; het uitbrengen in 1979 van een meerjarig project van Cineclub, *VROUWEN VAN SURINAME*, de film die de laatste eigen productie van Cineclub op celluloid zou blijken; het ontslag van Bep van de Bremer en anderen rond 1980; het jaar 1984 waarin Charles Braam bij Cineclub ging werken; vanaf dat jaar het overzetten door Braam van film naar video, hetgeen Cineclub een enorme zet in de goede richting gaf; de start van de productie van Vrijheidsjournaals rond diezelfde tijd; de terdoodveroordeling van de ‘Sharpeville Zes’ in december 1985; en de vroegtijdige dood van At van Praag eind oktober 1986 en zijn begrafenis.

### 5.1 Organisatie

Cineclub Vrijheidsfilms was een organisatie die zelf films maakte in de *cinéma militant* traditie, maar meer nog een organisatie die in Nederland films distribueerde van militante filmmakers uit de hele wereld. Aan het hoofd van Cineclub stond At van Praag. Hij stond bekend om ideologische rechtlijnigheid, overredingskracht, hard werken, en gedrevenheid. Wat minder in het oog springend, maar volgens bekenden zeker aanwezig, waren zijn intelligentie, gevoel voor humor, filmliefde, liefde voor muziek, en zelfs zijn kookkunst.<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer; Interview auteur met Bertus Hendriks.

Van Praag wist door de jaren heen altijd medewerkers aan zich te binden die voor hem, de organisatie en de politieke zaak “door het vuur gingen”.<sup>240</sup> Een dergelijke structuur is, Solanas en Getino volgend, tekenend voor een *cinéma militant* groep:

A revolutionary film group is in the same situation as a guerrilla unit: it cannot grow strong without military structures and command concepts. The group exists as a network of complementary responsibilities, as the sum and synthesis of abilities, inasmuch as it operates harmonically with a leadership that centralises planning work and maintains its continuity.<sup>241</sup>

In het kader van deze scriptie zijn twee van Ats meest naaste medewerkers geïnterviewd: Bep van de Bremer en Charles Braam.

Bep van de Bremer groeide apolitiek op in het Brabantse Boxtel en vertrok “na haar schooltijd” naar Amsterdam. Ze kwam toen ze naar de hoofdstad vertrok “als dorpsmeisje” terecht in een dispuut over geplande kantoorgebouwen op het Amsterdamse Bickerseiland:

Het was heel erg leuk, heel leuke mensen ook. En er werd van alles georganiseerd, ook heel veel culturele dingen en zo, wat de mensen onder mekaar deden, gewoon gezellige dingen. Maar ook wel demonstraties deden we mee, maar dat was met meer buurten eigenlijk dan. Dus ja, ik kwam eigenlijk middenin actie terecht.

Van de Bremer geraakte via een uitzendbureau bij Cineclub alwaar ze voor de Vrijheidsweek werd ingeschakeld, een festival met “sociaal gerichte films”. Ze bleef bij Cineclub en zou daar tijdens de jaren 1970 misschien wel de belangrijkste medewerker van Van Praag blijken:

Ja, het was een beetje een wisselwerking tussen ons tweeën hoe dingen gingen. Zonder mij was het eigenlijk ook moeilijk, ik deed heel erg veel. We bespraken heel veel, zonder dat kan iemand ook eigenlijk niet functioneren. At had wel veel meer ideeën [dan ik] maar we deden toch uiteindelijk veel samen. Ik was op kantoor, ik deed die belcampagnes, de administratieve dingen, de financiën, de correspondentie, fotografie, doka-werk, At z’n vader had een doka in die nieuwe

---

<sup>240</sup> Interview auteur met Bertus Hendriks.

<sup>241</sup> Solanas, en Getino. Er waren in extreemlinkse kringen ook groeperingen die teveel naar hun leider luisterden. Hierbij kan gedacht worden aan de leider van de KEN, Kees de Boer: “Kees de Boer startte een campagne voor vrije seksualiteit. [...] Het Centraal Comité bepaalde wie bij wie moest wonen en slapen. Critici onder de groepsleden werden in collectieve sessies stevig onder handen genomen en gewezen op resten [*sic*] burgerlijke ideologie in hun gedrag en gevoel. Mensen die de groep verlieten, vertelden verhalen over de psychoterreur die Kees de Boer in de groep uitoefende. Hij was de goeroe die met alle vrouwen seks had omdat dat tot de ‘juiste lijn’ behoorde. [...] ‘[...] Kees de Boer vond dat vrouwen bij vergaderingen met blote borsten aan tafel moesten zitten. Vanwege de openheid of zo. [...]’”. Verbij, 101-3.

ruimte gemaakt voor ons. Daar konden wij zelf foto's afdrukken. Ik maakte soms reportages ook. Ik deed eigenlijk van alles en nog wat. Mensen bellen, sponsors bellen. Acties, we hebben ook wel acties gedaan. En dan belden we ook Bekende Nederlanders of ze hun naam daar achter wilden zetten, weet je wel.

Aan hun professionele samenwerking ontsproot ook een liefdesrelatie: Bep en At hebben vijf jaar lang samengewoond.<sup>242</sup>

Van de Bremer herinnert zich een periode van ongeveer tien jaar van hard werken:

[At was] Een heel erg gedreven persoon, hij werkte keihard ook, en ja, echt doelgericht ook, allemaal plannings van die tijd en dat moest echt gedaan worden. Hij stelde eigenlijk heel hoge eisen aan degenen die meewerkten, of je nou vrijwilliger was of betaald of *whatever*. Er werd overal dezelfde eisen aan gesteld, eigenlijk. En dat was best wel zwaar...in het begin natuurlijk niet want hij kende mij natuurlijk niet goed. Maar als je eenmaal een beetje in de *running* was dan moest je toch wel behoorlijk aanpoten. Behoorlijk presteren om dingen te doen. Het was eigenlijk niet een makkelijk baantje, eerlijk gezegd.<sup>243</sup>

Ook Piet en Antje van Praag hielpen At met zijn Cineclub, aldus Van de Bremer:

Nou ja, en ik kende zijn [At] ouders ook goed, ook erg sympathieke mensen. Ze hielpen ook praktisch wel mee met dingen, vooral zijn vader. Hij heeft ook het laatste kantoor, in de Utrechtsedwarsstraat, heeft 'ie heel veel aan vertimmerd nog. Hij was toen al lang gepensioneerd. Heeft heel veel geholpen met dingen, wij hadden natuurlijk nooit geld dus hij deed gewoon wat 'ie kon, ook boekhouding, ook een allrounder eigenlijk. Hij kon van alles en deed van alles. Hij was nergens te beroerd voor.<sup>244</sup>

Naast collega's waren de leden van het collectief ook vrienden, vertelt Van de Bremer:

[...] je hebt ook wel veel lol, je lacht ook wel veel want je maakt de gekste dingen mee. Maar alle uitersten ook wel. We hebben ook wel leuke dingen gedaan in het kader van Cineclub. We zijn een keer naar Spanje geweest, naar zo'n jongerenfestival, ook van linkse jongerengroepen, dat was ook leuk eigenlijk.

---

<sup>242</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>243</sup> Ibidem.

<sup>244</sup> Ibidem.



JvL: Dat was puur voor de lol?

Ja, maar het had toch altijd wel weer een inhoud, maar het was toch wel gezellig. Dan gingen we in een busje naar Valencia en daar hadden we Spaanse jongeren erbij. Het was leuk en ook inhoudelijk eigenlijk. En we hadden verder ook nog andere dingen.<sup>245</sup>

Zo rond 1984, twee jaar voor de dood van At van Praag en daarmee van Cineclub Vrijheidsfilms als een actieve organisatie, versterkte Charles Braam de gelederen. Braam solliciteerde op een advertentie in *De Volkskrant* en werd aangenomen. Hij en At konden het “vanaf het eerste moment inhoudelijk goed [...] met elkaar vinden”:

De combinatie van film en iets vertellen met film, dus niet zomaar als kunst of entertainment of ontspanning, maar ook inhoudelijk iets te doen met film, dat vond ik een ideale combinatie. Dus daar ben ik toen op dat moment vol enthousiasme mee begonnen.

Braam begon, zoals in het vorige hoofdstuk beschreven, met het overzetten van films naar video: “[...] dat heb ik eigenlijk helemaal opgezet”. Ook filmde en monteerde hij producties van Cineclub.<sup>246</sup>

## 5.2 Films

### *Distributie*

Na de vuurdoop die de vertoning van RUSH TO JUDGMENT was, bleef Cineclub films beschikbaar stellen. Een informatiestencil verklaart dat Cineclub aanvankelijk tweemaandelijks voorstellingen gaf; of dit correct is, is moeilijk te achterhalen.<sup>247</sup> Tien jaar later zou Cineclub ruim 130 films uit de hele wereld distribueren door heel Nederland.<sup>248</sup>

De catalogus was indrukwekkend en bevatte films van bekende makers als Joris Ivens, Emile de Antonio, Jorge Sanjines, Yilmaz Güney, en Felix Greene; en van veel onbekende makers. Kwaliteit was belangrijk; Cineclub vond een film kwalitatief goed wanneer deze ‘goed werkte’: “[...] aan sociaal-gerichte [*sic*] films [stellen wij] de hoogste

---

<sup>245</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>246</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>247</sup> Cineclub Vrijheidsfilms, informatiestencil “Na 10 jaar eindelijk een eigen ruimte!”, 1976. Zie het papieren archief van EYE Film Instituut Nederland.

<sup>248</sup> Ibidem. Voor een voorbeeld van een lijst met de beschikbare films zie At van Praag, Bep van de Bremer, Renee Davidsz, et. al., *Film- en Videocatalogus* (Amsterdam: Cineclub Vrijheidsfilms, 1984): 11-25.

artistieke eisen [...], want alleen dan komt de inhoud over op een groter publiek.”<sup>249</sup>

Medewerkers van Cineclub zochten aandachtig naar geschikte films voor in de catalogus, aldus Bep van de Bremer:

We gingen ook wel naar filmfestivals in het buitenland. In Italië ben ik geweest, en ook in Canada ben ik geweest, voor Cineclub. Op Berlijnse festivals draaiden ook af en toe dit soort films. Er waren festivals waar films die wij interessant vonden werden gedraaid. Als we konden, stuurden we iemand, of gingen we er zelf naartoe, meestal zelf. Dan zagen we ook de cineast, de filmmaker erbij.<sup>250</sup>

Met enkele makers had Cineclub goed contact. Zo werd Joris Ivens eens in diens woning in Parijs bezocht, en ontving Cineclub ten minste een keer financiële ondersteuning van Ivens.<sup>251</sup> Daarnaast had de beroemde filmmaker Cineclub toestemming gegeven BORINAGE te distribueren.<sup>252</sup> Bep van de Bremer maakt niet teveel van de band met Ivens: “hij is natuurlijk wel een stuk ouder dan wij en met andere dingen bezig”.<sup>253</sup> Van de Bremer stelt dat Cineclub een goede band had met de regisseur van de militante ‘klassieker’ COUP POUR COUP, Marin Karmitz. Karmitz, die in 1995 de grote Franse bioscoopketen en distributeur MK2 oprichtte, ontving medewerkers van Cineclub “vaak” in zijn kantoor in Parijs.<sup>254</sup>

Van Praag kon ook gebrouilleerd raken met makers en/of films zodra deze niet meer strookten met zijn eigen visie. Het kwam zoals aangestipt voor dat Cineclub films uit de catalogus verwijderde zodra Van Praag en de zijnen tot nieuwe inzichten kwam. Dit gebeurde ook omtrent het besef dat Mao’s China minder ideaal was dan voorheen gedacht, en was geen eenvoudige beslissing. Felix Greene was een internationaal bekende militante filmer die onder andere het beroemde INSIDE NORTH VIET NAM maakte, een film die zelfs op de vloer van het Amerikaanse congres is besproken.<sup>255</sup> Cineclub correspondeerde veel met Greene en distribueerde zijn films en het leidde dan ook tot “conflicten” toen Cineclub Greene’s films schrapte omdat deze pro China bleef. Dit geeft aan dat Cineclub om ideologische redenen bereid was zelfs met een bevriende beroemdheid te breken.<sup>256</sup>

---

<sup>249</sup> Cineclub Vrijheidsfilms, informatiestencil “Na 10 jaar eindelijk een eigen ruimte!”.

<sup>250</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>251</sup> Hans Schoots schrijft echter in zijn biografie van Ivens dat deze wegens geldnood Van Praag verzocht de 500 gulden die Ivens had uitgeleend, terug te betalen. Schoots, *Ivens*, 416-7.

<sup>252</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>253</sup> Ibidem.

<sup>254</sup> Ibidem.

<sup>255</sup> “[...] In 1969, while PBS financing was still being set up, New York’s educational station, NET (later WNET), decided to broadcast “a series of documentaries critical of the U.S. role in Vietnam, beginning with ‘Inside North Vietnam’”. Thirty-three congressmen demanded the show’s cancellation.” James McEnteer, *Shooting the Truth: The Rise of American Political Documentaries* (Westport, CT: Praeger, 2006): 23-4.

<sup>256</sup> Interview auteur met Charles Braam. Zie hiervoor de Bijlage.

De films die Cineclub distribueerde kwamen zoals gezegd uit de hele wereld en behandelden dan ook veel verschillende onderwerpen; van een verstrekkende analyse van de situatie in een land (zoals misschien wel de beroemdste *film militant*, LA HORA DE LOS HORNOS (1968) van Solanas en Getino) via prijswinnende fictie (films van de Turkse Gouden Palm-winnaar Yilmaz Güney), tot 8mm-films met een zeer specifiek onderwerp (DE VOLKSTUINDER TUINT ERIN).

### *Productie*

De films die Cineclub zelf produceerde, waren allemaal op dezelfde basale ideologische leest geschoeid. Toch is er, zelfs als we ons beperken tot de Cineclub DVD, diversiteit te ontdekken in de uitvoering. De beroemde MAAGDENHUISFILM uit 1969 is een registratie van studentenopstand gelijk die in Frankrijk tijdens 'Mei'; en is een broeierig document dat eerder bedoeld lijkt als visuele handleiding voor jonge opstandelingen dan als weloverwogen en helder gestructureerde aanval ergens op. DE JORDAANFILM, uit 1972, is een gewichtige film, met enkele lyrische momenten alsook uitgekende montagestructuren, die overtuigend claimt dat Amsterdamse arbeiderswijken verwaarloosd worden. IROEK is een film over de straatjeugd van de Jordaan. VROUWEN VAN SURINAME is een verzorgde film, opgenomen in Suriname, die de neokoloniale uitbuiting door Nederland aan de kaak wil stellen. 10 DECEMBER, DAG DER MENSENRECHTEN is een korte, furieuze agitpropfilm die een link legt tussen de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog en de rol van de grootindustrie daarin, en het huidige neokolonialisme (expliciet in Zuid-Afrika) en de dreiging van 'officieel' racisme en van oorlog. De drie Vrijheidsjournaals op de DVD hebben ook drie uiteenlopende onderwerpen, al worden ze alle drie gekenmerkt door de aandacht voor het verhaal van een bepaald persoon; Antje van Praag in DE ZIN VAN MIJN LEVEN, de militante collageartiest Kees Rijken in KEES RIJKEN, TUSSEN NU EN MORGEN; en de president van het Pan Afrikanistisch Congres Johnson Mlambo in IZWE LETHU, HET LAND IS VAN ONS.<sup>257</sup>

Cineclub vond het niet zinnig om een film te maken die 'zo actueel mogelijk' was. "Dan liep je toch alleen maar achter de feiten aan," aldus Bep van de Bremer. Wel, zegt ze, wilde Van Praag met de Vrijheidsjournaals op video proberen dichterbij het nieuws te gaan zitten. Bep van de Bremer vertelt het volgende over het proces van Cineclub:

We maakten niet zo veel. En wat we aankochten was wat zich aandeed, waarvan we dachten dat het ons aansprak. Dan gingen we kijken of het ook meer mensen

---

<sup>257</sup> Voor een uitgebreid beeld van de films, zie de Bijlage.

zou aanspreken en dan gingen we bespreken hoe we die film zouden kunnen uitbrengen. Iets maken, zelf, dat was eigenlijk veel minder omdat het bakken geld kostte en het was heel moeilijk. VROUWEN VAN SURINAME heeft bijvoorbeeld ook jarenlang voorbereiding gekost, zowel inhoudelijk, het idee vormen, ook het geld zoeken en bij elkaar halen. We zouden ook naar Suriname moeten gaan met een team. Nou dat kost echt een boel geld. We hebben niet zo veel gemaakt volgens mij in die tijd. Maar enkele films, documentairtjes.

JvL: Hoe ging zo'n vergadering bijvoorbeeld?

Nou, er was een idee, meestal had At wel een idee. Met ook meteen extra hoe je het kon doen en zo. En als hij iedereen kon porren of enthousiast kon maken ervoor, dan kwam de volgende stap. Hoe ging je het doen, hoe ging je het realiseren eigenlijk. Meestal had hij het idee want hij was echt dag en nacht bezig met dat hele Cineclub.

JvL: En hoe ontwikkelde zo'n idee zich? Jullie schreven een script of jullie verzamelden informatie?

Hij begon meestal zelf met het allemaal uit te werken. Zo'n script was eigenlijk pas later. We begonnen eerst met wie ga je het doen en waar baseer je je op. Dan ging hij dingen lezen en mensen bespreken, mensen erbij betrekken. Ja, het was per project weer verschillend hoe het eigenlijk tot stand kwam. VROUWEN VAN SURINAME, we hebben toen wel veel samengewerkt met LOSON, de landelijke organisatie toen. [...] Daar werkten we wel veel mee samen. D'r waren ook een aantal mensen in Amsterdam die makkelijk konden langskomen, en veel ideeën hadden en zo. Om maar iets te noemen.<sup>258</sup>

### 5.3 Vertoningscontext

#### *Vertoning*

Zoals inmiddels duidelijk mag zijn, dienen militante films de belangen van een politieke actie. Zij waren, in de woorden van Bert Hogenkamp, een 'plaatje bij het praatje'.<sup>259</sup> En in

---

<sup>258</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>259</sup> Gesprek auteur met Bert Hogenkamp.

principe werd dat praatje nog opgeleukt met meer dan alleen de film. Bep van de Bremer herinnert zich de aankleding tijdens een Vrijheidsweek<sup>260</sup>:

Als we zo'n Vrijheidsweek organiseerden wilden we ook in de voorstelling vooraf muziek draaien als de mensen binnenkwamen in de zaal. Er was dan altijd muziek van Chilenen of Palestina, we maakten een hele mix van die muziek. Dan kreeg je al een leuke sfeer in zo'n zaal. Dat was allemaal vanuit dat idee verzameld.<sup>261</sup>

Wanneer een film uitgeleend werd, kon Cineclub de vertoning natuurlijk niet vormgeven, maar er werd bijvoorbeeld wel een cassette met voornoemde muziek bijgesloten: "Bij het binnenkomen kan je die muziek draaien, dat past goed bij die film." Dergelijke franje was niet uniek: het was een gebruikelijk voorschrift in *cinéma militant*:

[...] audio-visual material does not stand by itself as a teaching device but takes its place within a larger program for educating and motivating viewers. The person or group presenting a film should determine what values it puts forth and what is needed to supplement it to give a more complete understanding of revolutionary situations [...]. [...] Organizers of film showings will want to think about how to introduce Latin American-made films to make them more accessible to anglo audiences, perhaps by talking about unique aspects of Latin culture. [...]

How to surround the film presentation – with speakers, songs or poetry readings – becomes an organizational and pedagogic decision that shapes how the film will be received. [...] we will need different educational tools and different strategies for this solidarity work.<sup>262</sup>

Niet alleen werden films dikwijls in- en uitgeleid, het kwam ook voor dat de film begeleid werd. Een anekdote over de vertoning van *FRONTLINE*, een Frans gesproken film uit 1972 over Zuid-Afrika, is hierbij illustratief. In *WAAR ANDEREN ZWIJGEN...* vertellen Marjan Boelsma en Rita Grijzen van het Azania Komitee dat zij met die film Nederland doorkruisten en de film live vertaalden.<sup>263</sup> Wanneer er in de film gesproken werd, draaide iemand aan de volumeknop en waren de begeleidsters via een microfoon te horen.<sup>264</sup> Bert Hogenkamp herinnert zich een gelijksoortige voorstelling van Cineclub en vond het, ondanks dat hij de taal in kwestie niet goed verstond, niet bijdragen aan de duidelijkheid van de

---

<sup>260</sup> Zie paragraaf 5.4.

<sup>261</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>262</sup> Julia Lesage, "For Our Urgent Use: Films on Central America" in *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema*, red. Peter Steven (Toronto: Between the Lines, 1985): 375-85, 384.

<sup>263</sup> *WAAR ANDEREN ZWIJGEN...*

<sup>264</sup> Interview auteur met Charles Braam.

filmervaring.<sup>265</sup> Cineclub vertaalde de films zelf, eventueel met behulp van vrijwilligers, en droeg er zorg voor dat er genoeg kopieën voorhanden waren. De meegezonden vertaling kwam namelijk zelden terug en wanneer alle stencils kwijt waren, moest alles opnieuw uitgetypt worden.<sup>266</sup>

### *Publiek*

Hoewel er geen statistieken en profielen zijn van toeschouwers van films van Cineclub – toch het minste dat Maurice de Hond had kunnen doen – bevestigen Braam en Van de Bremer min of meer hetzelfde beeld. Een breed publiek kwam op de films af, aldus Charles Braam:

Allerlei mensen...allerlei mensen. Van studenten tot arbeiders, geïnteresseerde mensen gingen uit huis 's avonds om in een buurt- of een clubhuis naar een film te kijken. Of naar een spreker uit een ander land te luisteren, en achteraf de discussie te hebben. Nou, behalve in De Balie waar een stelletje professionele discussianten komen gebeurt dat toch niet meer? Maar in die tijd was dat heel normaal.<sup>267</sup>

Ook Van de Bremer komt met het woord 'allerlei' en benadrukt dat ook in de "gewone pers" geadverteerd werd.<sup>268</sup> Braam en zij noemen als afnemers scholieren, actiecomités, studenten, krakers, arbeiders, en buurtcomités. Charles Braam erkent wel dat het doorgaans "preken voor eigen parochie" was, al vindt hij dat niet per se negatief:

Dat is wel van toepassing. Maar aan de andere kant kun je zeggen: "Is dat nou zo erg?" Nee, want je zoekt natuurlijk niet alleen iets nieuws, je zoekt ook een soort bevestiging van wat je vindt, bij anderen, bij jouw groep. Ik vind dat eigenlijk helemaal...ik vind het ook niet een soort kritiek waar je... wat kan ik daar nou mee? Maar er waren altijd wel 1 of 2 of 10 of weet ik veel mensen van buitenaf die vonden het wel interessant, en er waren ook wel eens felle discussies, en gedoe – dat was er ook. Maar om nou te zeggen van: "Hoe meet je die impact?", dat weet ik niet. Dat hebben we ook nooit zo gedaan.<sup>269</sup>

Braam herinnert zich enkele vaste locaties voor filmvertoningen. Zo gingen films in Amsterdam vaak "van kraakcafé naar kraakcafé", en werden ze in Utrecht vertoond in de

---

<sup>265</sup> Gesprek auteur met Bert Hogenkamp.

<sup>266</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>267</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>268</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>269</sup> Interview auteur met Charles Braam.

ACU en de Kargadoor. “De sfeer”, aldus Braam, “kon variëren”.<sup>270</sup> Er waren ook exotische locaties: een film over een gevangenisopstand in Amerika, ATTICA, werd door een medewerker van Cineclub vertoond in gevangenissen.<sup>271</sup>

#### 5.4 Politieke acties

Zoals in *cinéma militant* zoals vermeld gebruikelijk was, was ook politiek actievoeren belangrijk voor Cineclub. Charles Braam vertelt dat een vertoning altijd zo goed mogelijk aansloot op een politieke actie of issue:

Vaak was er dan iemand uit Zuid-Afrika bij [bij een film over Zuid-Afrika], er waren altijd dingen in samenhang met iemand van het land, of er was iets aan de hand, een Sharpeville-herdenking, een Soweto-herdenking, of 10 december, de dag van de mensenrechten. Het was niet zomaar iets los, want anders komt er geen mens op af. Je moet mensen natuurlijk motiveren om te komen, er moet campagne gevoerd worden. Van: “20 maart is de Sharpeville-herdenking? Nou, dan hebben we die film, en dan komt die en die spreker, enzovoorts, enzovoorts.” In die tijd kwamen daar mensen op af. Nou, probeer dat nu maar eens, je zit gewoon voor een lege zaal natuurlijk, er komt niemand meer.<sup>272</sup>

Het vertonen van de film was al een politieke actie, maar Cineclub voerde ook ‘gewoon’ actie:

At vond het altijd belangrijk, de zaak van de politieke gevangenen, om daar aandacht aan te besteden. Acties voor vrijlatingen was voor hem echt heel belangrijk. Dus als we ergens toevallig bij betrokken raakten...op een gegeven moment hadden we twee jongens, twee Spaanse mannen, die werkten bij ons als klussies. Die waren vluchteling en daar konden we werk aan geven. Die ene was ook een hele goede zanger, we hebben ook nog een voorstelling met een film gegeven. Hij trad dan op, dat was ook heel erg goed. Die waren ook betrokken bij een actie voor het tegenhouden van een doodstraf van twee mensen in Spanje van ETA en drie van [...]. Dat had ook heel wat voeten in de aarde. We hebben met van die borden gelopen bij de markt en stencils uitgedeeld, en een bijeenkomst

---

<sup>270</sup> Ibidem.

<sup>271</sup> Ibidem; Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>272</sup> Interview auteur met Charles Braam.

georganiseerd, noem maar op, om zoveel mogelijk brede bekendheid te krijgen. Handtekeningen opgehaald. Dat heeft het niet kunnen stoppen, het is helaas toch doorgegaan. Erdal Eren, dat was een Turkse jongen die was ook ter dood veroordeeld. En samen met Turkse organisaties probeer je dat tegen te houden. Dat is ook niet gelukt, hij is ook opgehangen toen, helaas.<sup>273</sup>

Een fortuinlijker einde had de actie die Cineclub voerde voor de bevrijding van de zogenaamde 'Sharpeville Zes'. Zes willekeurige Zuid-Afrikanen werden opgepakt omdat ze, op 3 september 1984, bij een demonstratie waren die uit de hand liep. Die zes hadden zelf niets gedaan, maar werden opgepakt krachtens de *Common Purpose*-wet: "[als] je hetzelfde doel had als andere mensen in die demonstratie, dan ben je net zo verantwoordelijk voor wat er gebeurt in die demonstratie als al die anderen."<sup>274</sup> Op 12 december 1985 werden de Sharpeville Zes ter dood veroordeeld. Samen met het Azania Komitee richtte Cineclub het Sharpeville Zes Komitee op. In elk filmblik dat Cineclub verhuurde, stopte ze kaarten die de toeschouwers van de desbetreffende filmvoorstelling konden invullen, waarop alle ingevulde kaarten naar de Zuid-Afrikaanse regering opgestuurd werden.<sup>275</sup> Bijgesloten zat een verzoek aan de lokale vertoner om de situatie van de Sharpeville Zes aan het publiek kenbaar te maken.<sup>276</sup> Ook zijn Charles Braam namens Cineclub en Marjan Boelsma namens het Azania Komitee samen met twee Zuid-Afrikanen naar de toenmalige minister van Buitenlandse Zaken Hans van den Broek gegaan om een beroep op die laatste te doen.<sup>277</sup> Nederland was destijds voorzitter van de EEG en het Sharpeville Zes Komitee hoopte dat het op deze manier de penibele situatie van de Sharpeville Zes onder de aandacht van de Europese machthebbers kon krijgen.<sup>278</sup>

Bep van de Bremer wil niet claimen dat Cineclub en het Azania Komitee uiteindelijk de Sharpeville Zes, wier levens gespaard bleven, gered hebben. Wel waren ze blij dat het allemaal tot een goed einde was gebracht en dat ze hun steentje hebben kunnen bijdragen aan een wereldwijde roep om vrijlating.<sup>279</sup>

---

<sup>273</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>274</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>275</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>276</sup> *ibidem*.

<sup>277</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>278</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>279</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.



## *Filmfestivals*

Een belangrijk middel om aandacht voor een probleem of brandhaard te vragen, waren de filmfestivals die Cineclub van tijd tot tijd organiseerden, meestal onder de naam 'Vrijheidsweek' of 'Vrijheidsmaand':

we waren bezig met het organiseren van de Vrijheidsweek, een soort filmfestival, met...ja...wij noemde ons eigenlijk niet 'alternatief', met sociaal gerichte films, zo noemden we het eigenlijk altijd. Nou ja, er was...een heel aantal films werden d'r in één klap uitgebracht in verband met die Vrijheidsweek en ook waren er gasten uit het buitenland, filmmakers ook, uitgenodigd om die film te promoten en voor de pers iets te zeggen of in de voorstelling. Nou dat was enorm veel werk, praktisch werk, publiciteit, mensen benaderen, PR, nou dat was enorm...het was niet bij te houden zo veel werk was er en achter geld aanzitten.<sup>280</sup>

Een zo'n Vrijheidsmaand vond plaats in november 1975. Bij het lezen van het begeleidend programma, waar gesteld wordt dat de Vrijheidsmaand een "jaarlijkse manifestatie" is (sluitend bewijs hiervoor ontbreekt), wordt duidelijk dat dit een serieus evenement was waar zorg aan werd besteed. Van 5 tot en met 29 november werden, onder andere in het Nederlands Filmmuseum, het Stedelijk Museum en Paradiso, tientallen films vertoond. De films waren zowel nieuwe militante films als vertrouwde titels uit de catalogus van Cineclub. De militante muzikanten Vuile Mong En Z'n Vieze Gasten en Daniel Viglietti gaven optredens en bijna twintig stichtingen, comités en buurtcentra werkten aan de filmmaand mee.<sup>281</sup>

## 5.5 Financiën

Hoewel curator Charles Braam de "wand vol met dagafschriften en rekeningen" van Cineclub heeft weggegooid en er dus geen financieel archief meer is van de organisatie,<sup>282</sup> is het een en ander terug te vinden op stencils en in herinneringen van Bep van de Bremer en Charles Braam.

Volgens Charles zijn er gedurende "10 à 11 jaar" mensen vast in dienst geweest, al benadrukt hij dat hij er het fijne niet van weet aangezien hij pas in 1984 bij Cineclub kwam:

---

<sup>280</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>281</sup> Cineclub Vrijheidsfilms, "Informatiestencil Vrijheidsmaand", september 1975 [I/AB/28/SB]

<sup>282</sup> Interview auteur met Charles Braam.

Nou, het was natuurlijk een minimum inkomen, maar mensen waren gewoon in loondienst. Bep weet daar echt de details van.<sup>283</sup>

Bep van de Bremer nuanceert dat vaste krachten aanvankelijk wel structureel betaald kregen, maar dat men in de daljaren geen ‘echt’ salaris kreeg; en ze herinnert zich hoe hardvochtig het bestaan bij Cineclub was:

Nee hoor, we hadden nooit salaris. Wij hadden gewoon...toen ik aankwam had ik nog salaris omdat we veel films verhuurden toen. Maar later was het echt wel moeilijk. Maar omdat we ook allemaal inhoudelijk betrokken waren, zagen we ook af van salaris. We werkten echt gewoon voor bijna niks. Ik woonde toen ook in een gekraakt iets dus ik had bijna helemaal geen vaste lasten, gelukkig. En wie vaste lasten had aan huur of zo...we waren toch maar met z'n drieën of vieren, we waren maar met weinig mensen. Je nam zo weinig mogelijk geld uit de kas, voor onszelf.

JvL: Jullie konden wel eten, bijvoorbeeld?

Ja, we hadden wel een inkomentje waarvan we onze boodschappen deden en ons eten konden kopen. Het lijkt eigenlijk net op een soort actiegroep af en toe, hoe we werkten. Het was vooral een filmorganisatie, met veel pretentie naar buiten, maar in wezen was ook heel armoedig eigenlijk, en simpel.<sup>284</sup>

Charles Braam zegt dat er vanaf de jaren 1980 niemand meer “in dienst” is geweest:

[...] Bep was geloof ik een van de laatste. Bep en Renee, Renee Davidsz, toen die ontslagen zijn, zijn er dus nooit meer mensen in dienst geweest. En dat was dus in de tijd van VROUWEN VAN SURINAME, in 1979. 1979-80, in die tijd is de laatste ontslagen.<sup>285</sup>

Dit alles wijs erop dat Cineclub inderdaad past in de *cinéma militant* traditie van medewerkers die genoeg namen met weinig of zelfs niets (zie paragraaf 4.6)

### *Distributie*

Het distribueren van films was veruit de belangrijkste bron van inkomsten voor Cineclub, het was waar “alles op dreef”.<sup>286</sup> En er waren periodes waarin het voor de wind ging. Volgens een ongedateerd stencil draaiden er per dag 4 tot 5 films van Cineclub ergens in

---

<sup>283</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>284</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>285</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>286</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

Nederland.<sup>287</sup> Volgens Charles Braam werden er zeker rond het begin van de jaren 1970 erg veel films verhuurd; de laadbusjes van Van Gend & Loos reden “écht op en aan”.<sup>288</sup> Via een catalogus werd informatie over de films verspreid:

Nou we hadden dus onze catalogus die werd dan verspreid naar alle buurt-, clubhuizen, filmhuizen. Daar werden dus films vertoond. Je had ook allerlei actiegroepen, in die tijd had je echt honderden actiegroepen, [...] daar hadden we ook heel goede contacten mee. En die hielpen ons ook aan die films komen. Die groepjes en die clubjes draaiden ook die films en ze hielpen ook met vertalen want wij kenden al die talen niet. [...] Dus de distributie ging via dat soort groepen, en die organiseerden avonden en dingen. En via onze eigen mailing en catalogussen...en zo'n filmhuis draaide dan een film van ons, die werd dan besteld. [...] Van Gend & Loos kwam iedere dag langs en die nam dan zoveel mee van die mooie houten kistjes, die At z'n vader nog gemaakt had, en daar ging de film in, met een pakbon, en dan ging dat overal heen. En dan kwam 'ie terug, en dan werd het gecontroleerd, en geplakt, en een perforatie gemaakt en weet ik het allemaal.<sup>289</sup>

De huurprijs van een film kon variëren van 35 tot 250 gulden, “al naar gelang de kwaliteit”. Cineclub was zich bewust van de kleine portemonnee van de doorsnee afnemer, en stelde dan ook ten minste twee kortingsconstructies in: een donateur à 10 gulden per maand kreeg 50% korting op alle films en video's, en voor 750 gulden kon een abonnement gekocht worden wat inhield dat je in een jaar zes lange films mocht huren.<sup>290</sup>

Rond 1985 begonnen Van Praag en Braam met het overzetten van films naar video, en het produceren op video. Dat bleek financieel een gouden greep, want Nederlandse bibliotheken mochten van de overheid een videocollectie aanleggen:

Vlak nadat At is overleden, in '86, is dat zelfs onze voornaamste bron van inkomsten geworden omdat de openbare bibliotheken heel veel video gingen inkopen. Ze hadden toen, volgens mij van het Ministerie, een heel groot budget gekregen om dat te doen, en wij boden dus al onze films op video aan en zij kochten dat voor goede bedragen. Dus jarenlang hebben wij daar onze belangrijkste bron van inkomsten uitgehaald. Als je nu naar een bibliotheek gaat, zie je nergens meer een video, ik weet niet wat ze met al die banden gedaan hebben.

---

<sup>287</sup> Cineclub Vrijheidsfilms, ongedateerd informatiestencil “Het einde van Cineclub?”.

<sup>288</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>289</sup> Ibidem.

<sup>290</sup> Van Praag, Van de Bremer, Davidsz, et. al., 8.

Cineclub werkte razendsnel een grote schuld weg en zat na wat magere jaren weer “in de lift”.<sup>291</sup>

### *Subsidie*

Op de website van Cineclub wordt beweerd dat At van Praag “geen beroep deed op officiële subsidiekanalen om niet afhankelijk te worden”<sup>292</sup>, maar dit klopt niet. Cineclub heeft herhaaldelijke aanvragen naar subsidie gedaan, onder andere door aan te kloppen bij het ministerie van CRM [Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk], maar het mocht niet baten.<sup>293</sup> De organisatie op zichzelf is namelijk nooit structureel gesubsidieerd – op een stencil staat dat de censuur door de heersende klasse tegenwoordig “subtiel” wordt toegepast via het niet geven van subsidie.<sup>294</sup>

Twee andere linkse filmorganisaties, distributeur Fugitive en het collectief Amsterdams Stadsjournaal, kregen volgens Van de Bremer *wel* “van meet af aan” subsidie. Ze denkt dat de reden hiervoor is dat de groeperingen “meer overheidsgezind” waren:

Weinig protestachtig, helemaal niet eigenlijk. Ik denk omdat wij gewoon heel wat tamtam maakten en altijd met groepen samenwerkten, of het nou de kraakbeweging of de Chileense vluchtelingen waren, of Spaanse, of *whatever*. We waren altijd toch met deze mensen betrokken. Ook ongesubsidieerde groepen vaak.

Subsidies werden altijd toegekend aan instituten als het Rijksmuseum en het was bijna onmogelijk voor een radicale organisatie als Cineclub om in het gevele te komen bij kunstraden, al had het verbond “wel een paar contacten” die het probeerde warm te houden. Meestal kreeg Cineclub te horen dat “het geld al op was”, of dat “de inhoud niet in het beleid van de stad paste”.<sup>295</sup>

Maar het lukte soms toch geld los te krijgen, zoals voor manifestaties of losse films:

We probeerden echt voor elk dingetje een subsidie te krijgen, en altijd voor concrete doelen. Nooit voor de organisatie, of voor salaris, of voor overhead, of huur van het pand ook niet; altijd gewoon voor kopieën, rechten, ondertitelen. Hele overzichtelijke, controleerbare bedragen.

---

<sup>291</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>292</sup> Braam.

<sup>293</sup> Cineclub Vrijheidsfilms, ongedateerd informatiestencil “Het einde van Cineclub?”.

<sup>294</sup> Cineclub Vrijheidsfilms, ongedateerd informatiestencil aangaande het Comité ter Bevordering van Politieke Films in Nederland.

<sup>295</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

Voor films uit Latijns Amerika ontving Cineclub een aantal keer bijdragen van kerkelijke organisaties; vanwege de vele christelijke projecten op het continent vonden zij films over de sociale werkelijkheid aldaar een bijdrage.<sup>296</sup>

Geld om films te kopen was er dus amper; geld om zelf een film te maken was er echt zelden. Volgens Charles Braam kostte het produceren van een film van “een redelijke lengte” tussen de 80 en 100 duizend gulden.<sup>297</sup> *VROUWEN VAN SURINAME* bijvoorbeeld was in 1979 Cineclubs allerlaatste film op celluloid, voor er op video werd overgestapt, en kostte jaren om voor te bereiden. Deze film ontving steun van De Nationale Commissie Ontwikkelingssamenwerking, het Amsterdams Fonds voor de Kunsten, het Projectenfonds Maatschappijhervorming, het Projectenfonds LCGJ, het Gruttofonds, en giften.<sup>298</sup>

Wanneer subsidie niet gegeven werd, waren er nog andere verkapte vormen van sponsoring. Zo ontving Cineclub wel eens voorschotten van de buurthuizen en filmclubs die *wel* gesubsidieerd werden, en konden ze op die manier “toch iets doen”. Deze constructie werkte niet vanzelf, er moest eindeloos gebeld worden opdat er uiteindelijk een akkoord werd gegeven en een prijs afgesproken.<sup>299</sup> Een ander concept was het donateurenbestand. Bij voorstellingen en in correspondentie werd eindeloos herhaald: “Word donateur!”, en de paar honderd donateurs waren volgens Van de Bremer “weer mooi meegenomen”.<sup>300</sup>

### *Giften*

Een derde bron van inkomsten waren giften. Cineclub kreeg “wel eens gewoon geld [...] een paar honderd gulden of zo omdat ze iets goed vonden.”<sup>301</sup>

### *Comité ter Bevordering van Politieke Films in Nederland*

Op zeker één moment was de financiële nood zo hoog, dat Cineclub een brandbrief de deur uit deed waarin stond dat als er niets veranderde, faillissement een kwestie van weken was. Een vrij gewichtig en eclectisch gezelschap werd bereid gevonden in het Comité ter Bevordering van Politieke Films in Nederland plaats te nemen en in die hoedanigheid op te roepen de 30.000 gulden schuld van Cineclub af te helpen lossen:

[...] o.a. B.J. Bertina (filmjournalist), Frans Bruggen (musicus), A.J. van Dijk (filmjournalist), Wouter Gortzak (journalist), Ber Hulsing (journalist), Johan van der

<sup>296</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>297</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>298</sup> Aftiteling *VROUWEN VAN SURINAME*.

<sup>299</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

<sup>300</sup> Ibidem.

<sup>301</sup> Ibidem.

Keuken (cineast), Lucas van der Land (wetenschappelijk medewerker van de universiteit van Amsterdam), H. Milikowski (socioloog), D. Ouwendijk (journalist), Jan Rogier (journalist), Peter Schat (componist), Ellen Waller (filmjournaliste) [...]

Het pamflet stelt onomwonden dat een falen van de “kampanje” Cineclub de das om zou doen. Hoe deze schuld uiteindelijk is weggewerkt, is onbekend (mogelijk is dit de schuld die door de overstap naar video is weggewerkt), maar het is wel gelukt.<sup>302</sup>

## 5.6 At van Praag overlijdt

Van Praags enorme arbeidsethos betekende in de praktijk dat hij weinig rust nam en niet veel acht sloeg op zijn eigen gezondheid.<sup>303</sup> Terugkijkend op dat laatste merkt Van de Bremer op dat ze “heel vroeger wel merkte dat hij klachten had”, maar die werden min of meer genegeerd. Van Praag zou jong overlijden, een paar maanden voor zijn 47<sup>ste</sup> verjaardag en enkele weken voor het 20-jarige bestaan van Cineclub Vrijheidsfilms. Eind oktober 1986 werd At van Praag onwel. Hij ging even liggen en werd niet meer wakker:

Hij had een hartstilstand waarschijnlijk, een heel groot hartinfarct. Een dodelijk hartinfarct, in één klap was het gebeurd. [...] Ja, het was echt een ramp, ik vond het echt heel erg. Hij was nog midden in van alles. En voor Charles vond ik het ook heel erg want die werkte veel met hem. Hoe moest het nou verder? Dat was allemaal heel moeilijk. Heel jammer, het is echt de drijvende kracht altijd geweest en als die wegvalt, dan wordt toch alles heel anders, hoe je het ook bekijkt.<sup>304</sup>

Charles Braam beaamt de schok van dat moment:

Nou ja, maar film [celluloid] was toen een aflopende zaak en toen werd het video en wij gingen toen echt die video op poten zetten. En het geld stroomde binnen, nou, niet helemaal; maar het ging gewoon beter. We hadden echt in *no time* een gigantische schuld weggewerkt. Ik had echt het gevoel van “Dit gaat goed, dit gaat leuk, en we gaan er echt iets van maken.” Totdat ik 's morgens, maandagochtend op 29 oktober een telefoontje kreeg van “At van Praag is vannacht overleden”. Nou

---

<sup>302</sup> Cineclub Vrijheidsfilms, ongedateerd informatiestencil aangaande het Comité ter Bevordering van Politieke Films in Nederland.

<sup>303</sup> Volgens oud-medewerker van Cineclub Bertus van der Horst heeft Van Praag zich “doodgewerkt”. WAAR ANDEREN ZWIJGEN...

<sup>304</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

toen stortte dat deel van mijn wereld in. Dat kan ik wel zo zeggen. Dat had voor mij persoonlijk een hele grote impact.<sup>305</sup>

Bertus Hendriks had At van Praag “*jaren niet meer gezien*”, maar wilde toch naar Ats begrafenis gaan:

[...] dat was geheel in stijl. Alleen nu lag het accent op de revolutionaire bewegingen en ontwikkelingen in Latijns Amerika. Nou ja, die begrafenis die was, laten we zeggen, een militante begrafenis [...] er werd gewoon belichaamd hoe hij zijn hele leven lang had gestreden. Ik bedoel, het was...de toespraken waren eminent politiek en de muziek en beelden, dat was allemaal...dat ging over de strijd van de onderdrukten op deze aarde. En in mijn herinnering een stevige nadruk op Latijns Amerika, want ik begreep dat...maar dat begreep ik meer een beetje uit de sprekers en de toespraken waar heel veel dingen verteld werden die ik niet meer van dichtbij had meegemaakt. Dus in dat opzicht was het een hommage aan de militant, en de niet versagende activist At van Praag.<sup>306</sup>

Van Praag was enkele jaren daarvoor getrouwd met een Colombiaanse vrouw, met wie hij een jong zoontje kreeg, Piet, ongetwijfeld vernoemd naar Ats vader.<sup>307</sup> Naast zijn vrouw en Piet, liet At een volwassen dochter uit een eerder huwelijk achter, Mária Dorenbos-van Praag, die haar grootmoeder Antje interviewde in DE ZIN VAN MIJN LEVEN.

## 5.7 Huidige situatie

Vanaf 2003 is Charles Braam conservator van Stichting Cineclub Vrijheidsfilms. Op de website van Cineclub is een geschiedenis te lezen, en wordt een aantal films te koop aangeboden; zoals een Cineclub verzamelbox, de MAAGDENHUISFILM, LE DROIT À LA PAROLE van États Generaux du Cinéma, en een film van Yilmaz Güney.

De enorme, imposante collectie van Cineclub is in zijn geheel overgedragen aan het Internationale Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG) te Amsterdam.

---

<sup>305</sup> Interview auteur met Charles Braam.

<sup>306</sup> Interview auteur met Bertus Hendriks.

<sup>307</sup> Interview auteur met Bep van de Bremer.

## CONCLUSIE

Een aantal dingen kan gezegd worden over de plaats van Cineclub Vrijheidsfilms in de Nederlandse filmgeschiedenis, de kenmerken van de films die het collectief distribueerde en produceerde, de context waarin Cineclub kon floreren, en de manier van werken van Cineclub.

Toen At van Praag in het najaar van 1966 genoeg had van de filmcensuur in Nederland die het vrijwel onmogelijk maakte om (ernstig) subversieve films te vertonen, kreeg hij een inval. Zijn Cineclub maakte een vliegende start, en geconcludeerd kan worden dat de organisatie een gat in de markt vulde. De wereldwijd aanzwellende golf van links activisme maakte dat er een reëel publiek was voor de films van Cineclub. De honger naar substantieel alternatieve visies op de inrichting van de maatschappij, werd goed op waarde geschat door Van Praag en hij speelde er vol overtuiging op in. Die honger die activisten hadden naar een andere samenleving, kan voor een belangrijk deel worden gekoppeld aan beschouwing van de Tweede Wereldoorlog. Bij At van Praag, zo hebben we gezien, had dat bijzonder persoonlijke redenen; zijn ouders hadden verschrikkingen doorstaan en hadden bovendien al eerder significante sociale verbeteringen doorgevoerd zien worden als resultaat van gevoerde actie. Van Praags enorme gedrevenheid werd gevoed door de ervaringen en de levenshouding van de leden van zijn gezin.

Het marxisme waar Van Praags persoonlijke ideologie uit putte kreeg geleidelijk aan een hele generatie in haar greep. In navolging van de wereldschokkende gebeurtenissen in Parijs tijdens mei 1968, barstte in 1969 ook in Nederland de bom, en wel in het Amsterdamse Maagdenhuis. Geconstateerd kan worden dat At van Praag andermaal kordaat handelde, door beeldmateriaal van de Maagdenhuisbezetting te monteren en zo de MAAGDENHUISFILM af te leveren, een film die de beroemdste en invloedrijkste militante film uit de Nederlandse geschiedenis genoemd mag worden.

Cineclub speelde zich hiermee nog meer in de kijker en in de late jaren 1960 en de vroege jaren 1970 liepen geëngageerde jongeren, intellectuelen en anderen de deur plat bij het collectief. Van Praag wist met succes een publiek te vormen voor films die bij wet verboden waren, en ook toen het verbod op subversieve films weinig serieus meer genomen werd, bleef Cineclub relevant. Cineclub werd op het gebied van film in Nederland wat François Maspéro en boekhandel De Rooie Rat respectievelijk in Frankrijk en Nederland op het gebied van leesmateriaal waren: de vanzelfsprekende plek om bij aan te kloppen.



Vanuit Amsterdam opereerden Van Praag en zijn in de regel zeer toegewijde medewerkers als het Nederlandse distributiecentrum voor militante films uit de hele wereld.

Het is veilig om te zeggen dat Cineclub in een duidelijke filmhistorische traditie staat. De organisatie staat stevig in de traditie die in 1913 in Frankrijk met Le Cinéma du Peuple begon: *cinéma militant*. Veruit de meeste films die Cineclub distribueerde alsmede de eigen producties van de groep zijn onmiskenbaar *films militants*, zowel qua stijl als qua lading. Ook werden de films uit Cineclubs catalogus ingezet op de manier die binnen *cinéma militant* vereist was: ze werden als 'plaatje bij het praatje' getoond en niet gebracht als kunstzinnige of vermakelijke ervaring.

Een tweede traditie waarin Cineclub een plek heeft, is die van het alternatieve vertoningscircuit in het algemeen. Cineclub maakte het mogelijk dat films die niet door de monopolistische NBB beschikbaar gesteld werden, een publiek vonden. In de jaren 1920 diende de Filmliga eveneens als een kanaal dat een alternatief wilde bieden voor de NBB. Het grote verschil was dat de Filmliga kunstzinnige films wilde brengen die (in veel gevallen) niet door de NBB werden aangekocht omwille van hoofdzakelijk commerciële belangen, terwijl Cineclub een alternatief was omwille van hoofdzakelijke politieke redenen. En niet alleen volgt Cineclub in deze traditie van alternatieve vertoningscircuits, het collectief heeft er ook zelf richting aan gegeven. Cineclub is te identificeren als voorganger van HVC, dat op zijn beurt onmisbaar is geweest voor de verankerde plek van filmvertoningen in Nederland die niet in de eerste plaats commercieel zijn.

Cineclub Vrijheidsfilms draaide rondom één mateloos gedreven persoon, At van Praag, en was nooit zo groot geworden zonder zijn leiding. Aan de keerzijde daarvan hebben Van Praags rigide politieke overtuigingen ongetwijfeld een pragmatischere organisatie in de weg gestaan, een die had kunnen uitgroeien tot een begrip gelijk elementen uit de Nederlandse filmhistorie die wel uitvoerig bestudeerd zijn en een waar begrip zijn, zoals de Filmliga en het IFFR.

Het gebrek aan een definitieve studie over Van Praags Cineclub is simpelweg een hiaat in de Nederlandse filmgeschiedschrijving, want ook al opereerden At van Praag en zijn medewerkers zonder twijfel in de marge, zij zijn onterecht vergeten.

## SAMENVATTING

At van Praag, oprichter en voorman van Cineclub Vrijheidsfilms, maakte van dichtbij mee hoezeer oorlog en fascisme afbreuk kunnen doen aan een onbezorgd bestaan. Slechts enkele maanden voordat Nederland betrokken raakte bij de Tweede Wereldoorlog werd hij geboren, en hij wist niet beter of zijn moeder en met name zijn vader waren permanent beschadigd door wat er in aanloop naar en tijdens de oorlogsjaren gebeurd was. Van zijn ouders kreeg Van Praag mee dat maatschappelijke ongelijkheid zeer reëel is en tevens hoezeer gerichte, gedreven en oprechte politieke actie wezenlijke verbeteringen in de levensomstandigheden van mensen kan brengen. Hij nam zich voor zijn ouders leven van strijd een vervolg te geven en zich ook zelf in te zetten voor een betere wereld. At graviteerde al snel naar het medium dat rond de tijd dat hij volwassen werd, steeds toegankelijker werd: film. Van Praags vroege werk bestond onder andere uit een film over een psychiater die met LSD oorlogstrauma's probeerde te verhelpen, een kritische film over de NAVO, reportages over neofascistische en neonazistische bijeenkomsten, en voor de VARA de eerste Nederlandse documentaire over de socialistische republiek Albanië.

Wanneer Van Praag in het najaar van 1966 genoeg heeft van de filmcensuur in Nederland die het vrijwel onmogelijk maakt om (ernstig) subversieve films te vertonen, krijgt hij een inval. Omdat de wet zei dat *besloten* voorstellingen niet verboden mochten worden, verzoon Van Praag een constructie waarbij de betalende bezoeker van een subversieve filmvoorstelling door middel van het kopen van het toegangkaartje ook meteen lid werd van de besloten vereniging die de film vertoonde. Cineclub was geboren. Samen met Bertus Hendriks maakte At van Praag een dollemansrit naar een filmfestival in Mannheim alwaar hij een kopie van *RUSH TO JUDGMENT* wist te bemachtigen. Wakker gehouden door een vurige discussie over Leon Trotski gingen de twee afgepeigerde heren met hun beider vriendinnen ook weer linea recta terug naar Amsterdam, waar zij enkel dankzij het bestaan van stukken berm zonder onbeweeglijke obstakels heelhuids aankwamen. De filmvertoning in de splinternieuwe RAI werd een eclatant succes: Cineclub Vrijheidsfilms was gelanceerd.

Vanuit verscheidene locaties in Amsterdam, te beginnen vanaf een zolderkamer, opereerden Van Praag en zijn in de regel zeer toegewijde medewerkers als het Nederlandse distributiecentrum voor militante films uit de hele wereld. Binnen een paar maanden had Cineclub zo'n 2.500 leden. De organisatie werd naar grote hoogten getild door een vloedgolf van protest en revolutionaire actie door jongeren die overal ter wereld op de kust

van de oude orde af denderde. In 1969 bezetten studenten het Maagdenhuis in Amsterdam, waarmee de revolutie ook definitief in Nederland gearriveerd leek te zijn. Naar Frans voorbeeld werden van de Maagdenhuisbezetting vele meters filmbeelden gemaakt. At van Praag kreeg veel van het materiaal in handen en Cineclub monteerte hieruit de MAAGDENHUISFILM, de beroemdste militante film uit de Nederlandse geschiedenis. Cineclub speelde zich hiermee nog meer in de kijker en rond het begin van de jaren 1970 liepen geëngageerde jongeren, intellectuelen en anderen de deur plat bij het collectief. Cineclub werd op het gebied van film in Nederland wat François Maspero en boekhandel De Rooie Rat respectievelijk in Frankrijk en Nederland op het gebied van leesmateriaal waren: de vanzelfsprekende plek om bij aan te kloppen.

Door militante films aan te bieden en incidenteel te produceren, wilde Cineclub een bijdrage leveren aan politieke actie. Maar zoals het bedrijvers van *cinéma militant* betaamde, werden de handen op meerdere vlakken uit de mouwen gestoken. Van Praag en de zijnen vonden het voeren van politieke actie altijd zeer belangrijk en organiseerden van alles, van relatief grote filmfestivals en –manifestaties tot het inzamelen van geld en het lobbyen voor vrijlating van politieke gevangenen. Van Praag bleef onverdroten zijn politieke idealen verwezenlijken en hoewel je hem sektarisch zou kunnen noemen, ontwikkelde hij zich naar mate de revolutionaire impuls zwakker en zwakker werd geenszins tot gewelddadige revolutionair of prettig gestoorde activist.

Halverwege de jaren 1970 traden er andere progressieve filmorganisaties naar de voorgrond in het Nederlandse filmklimaat. Collectief Amsterdams Stadsjournaal was minder onpragmatisch c.q. minder principieel dan Cineclub en wist met groter succes toenadering te zoeken met *mainstream* mediakanalen. Distributeur Fugitive spande zich in voor de vertoning van politiek maar zeker ook kunstzinnig onorthodoxe films in Nederland en samen met onder andere filmblad *Skrien* werd langzaam maar zeker toegewerkt naar de constitutie van Het Vrije Circuit, een reactie op met name de Nederlandse Bioscoopbond, dat de regelmatige vertoning van Second Cinema films in Nederland moest gaan waarborgen. Ook Cineclub, in een bepaald licht gezien een vrijer circuit dan HVC, en zonder meer een nadrukkelijke voorloper ervan; was betrokken in de vroege stadia van onderhandelingen, maar besloot uiteindelijk zich niet te binden aan een verbond dat de nadruk legt op de artistieke kwaliteiten van films en niet van de sociale werkelijkheid die ze weergeven.

De films in beheer van Cineclub werden dan ook niet gekeurd door de overheid en de organisatie kreeg maar sporadisch subsidie. Financieel gezien waren er dan ook hachelijke momenten, in het bijzonder toen Cineclub op de rand van faillissement stond en door middel van een actie nu eens zelf gered moest worden. Cineclub zat altijd in geldnood; film is een kostbare bezigheid en de marginale status van de distributeur en producent trok geen vermogen aan. Door middel van hard werken en een goede vertrouwensband met de clientèle wist Cineclub toch altijd het schip vlot te trekken. Van tijd tot tijd kwam er zelfs geld vrij voor een eigen productie.

Die films, onder regie van Van Praag, werden steeds door dezelfde ideologie geïnformeerd; kapitalisme en imperialisme lijdten tot uitbuiting van arbeiders en mogelijk zelfs tot oorlog. Van Praag en zijn collega's maakten films over onder andere de verkrotting van de Jordaan, de koloniale wonden van Suriname, de rol van de grootindustrie in oorlog en misère, de voortdurende aanwezigheid van extreemrechtse elementen in de samenleving, een militante collageartiest, en Ats moeder Antje van Praag-van der Veen.

Films van Cineclub waren geen kunstobjecten of entertainment; ze waren bedoeld als 'plaatje bij het praatje' die bij konden dragen aan een bepaald begrip van een of andere politieke kwestie. Waar films van Cineclub gedraaid werden, was er, conform de gewoonte in *cinéma militant*, vaak sprake van aankleding zoals door het spelen van muziek uit het gebied dat tijdens de vertoning centraal stond. Films werden op gevarieerde locaties gedraaid; buurthuizen, bioscopen, afgehuurde zaaltjes, universiteiten, en kraakcafés waren afnemers. Het publiek bestond goeddeels uit kijkers die bevestigd werden in de eigen mening, maar er waren dikwijls nieuwe gezichten.

Naar mate de betutteling minder werd, werd Cineclub minder noodzakelijk. Een nieuwe impuls werd, na wat magere jaren, gegeven door het overstappen van film naar video als rauw materiaal. At van Praag en Charles Braam zagen de inkomsten stijgen en ze hadden concrete plannen voor een toekomst waarin audiovisueel materiaal steeds meer kijkers kon bereiken. Maar vlak voor het 20-jarige bestaan van Cineclub werd At van Praag, de leider en inspirator van de club, gevelde door een hartinfarct. De radicale organisatie die duizenden geëngageerde Nederlanders jarenlang had voorzien van moeilijk te verkrijgen meningen en informatie, hield op actief te bestaan.

De omvangrijke en unieke collectie wordt nu beheerd door het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis te Amsterdam.

## REFERENTIES

- Abel, Richard. (2007) "Early and Pre-Sound Cinema" In *The Cinema Book*, geredigeerd door Pam Cook, 1985. 3e ed. (London: British Film Institute, 2007): 3-11.
- Atack, Margaret. (1999) *May 68 in French Fiction and Film: Rethinking Society, Rethinking Representation*. Oxford: Oxford University Press.
- Aufderheide, Patricia. (2007) *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Baudry, Jean-Louis. (1974) "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" In *Film Theory and Criticism*, geredigeerd door Leo Braudy en Marshall Cohen, 1974. 6e ed (New York, NY/Oxford: Oxford University Press, 2004): 355-65.
- (1975) "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema" In *Film Theory and Criticism*, geredigeerd door Leo Braudy en Marshall Cohen, 1974. 6e ed (New York, NY/Oxford: Oxford University Press, 2004): 206-23.
- Beekers, Wouter P. (2005) "Mao in de polder. Een historisch-sociologische benadering van het Nederlandse maoïsme 1964-1978." MA thesis, Vrije Universiteit, Amsterdam.
- Bensaïd, Daniel. (2003) "Red and black" Vertaald door Alberto Toscano. *Radical Philosophy* 119: 38-41.
- Boost, Charles. (1979) *Van Ciné-Club tot filmhuis. Tien jaren die de filmindustrie deden wankelen*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Bosma, Peter. (2011-2) "De distributietak van het Internationaal Film Festival Rotterdam" *Peter Bosma* – 10-02-2012 <http://www.peterbosma.info/?p=artikel&artikel=27>
- Bourg, Julian. (2007) *From Revolution to Ethics: May 68 and Contemporary French Thought*. Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Braam, Charles. (Z.j.) "Geschiedenis" *Geschiedenis – Cineclub Vrijheidsfilms* – 11-06-2012 [http://cineclubvrijheidsfilms.nl/?page\\_id=14](http://cineclubvrijheidsfilms.nl/?page_id=14)
- Brakhage, Stan. (1963) "Metaphors on Vision". In *Film Theory and Criticism*, geredigeerd door Leo Braudy en Marshall Cohen. 1974. 6e ed. Oxford: Oxford University Press, 2004. 199-205.
- Burg, Jos van der. (1999) "De Filmliga: Film is geen lolletje" *De Filmliga – de Filmkrant net-versie van september 1999, nr. 203* – 11-06-2012 <http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk203/filmliga.html>
- Butler, Alison. (2007) "Avant-garde and counter-cinema" In *The Cinema Book*, geredigeerd door Pam Cook, 1985. 3e ed. (London: British Film Institute, 2007): 89-96.
- Carroll, Noël. (1988) "Jean-Louis Baudry and 'The Apparatus'" In *Film Theory and Criticism*, geredigeerd door Leo Braudy en Marshall Cohen, 1974. 6e ed (New York, NY/Oxford: Oxford University Press, 2004): 224-39.
- (1988) *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York, NY: Columbia University Press.

- Casetti, Francesco. (1993) *Theories of Cinema, 1945-1995*. Vertaald door Francesca Chiostri, Elizabeth Gard Bartolini-Salimbeni en Thomas Kelso. Austin, TX: University of Texas Press, 1999.
- DeCuir, jr., Greg. (2011) "Yugoslav Ciné-Enthusiasm: Ciné-Club Culture and the Institutionalization of Amateur Filmmaking in the Territory of Yugoslavia from 1924-68" *Romanian Review of Political Sciences and International Relations* VIII (2): 36-49. Gelezen op: [http://journal.ispri.ro/wp-content/uploads/2012/05/2011\\_3\\_decur.pdf](http://journal.ispri.ro/wp-content/uploads/2012/05/2011_3_decur.pdf)
- Dickinson, Margaret, red. (1999) *Rogue Reels: Oppositional Film in Britain, 1945-90*. Londen: British Film Institute.
- Dogan, Mattei. (1984) "How Civil War Was Avoided in France" *International Political Science Review* 5 (3): 245-77.
- Durgnat, Raymond. (2002) *A Long Hard Look at 'Psycho'*. Londen: British Film Institute, 2010.
- EYE Film Instituut Nederland. "Over Film in Nederland" *Over Film in Nederland bij Film in Nederland – 15-04-2013* <http://www.filminnederland.nl/over-film-nederland>
- "Oprichting Filmliga" *Oprichting Filmliga bij Film in Nederland – 15-04-2013* <http://www.filminnederland.nl/tijdslijn/oprichting-filmliga>
- Fargier, Jean-Paul. (1976) "Pour le dépérissement du cinéma militant" In *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, geredigeerd door Guy Hennebelle. Parijs: FilmEditions-L'herminier [Cinéma d'aujourd'hui serie #5-6], 1976. 162-7.
- Film Comment Staff. (2012-3) "Unproduced and Unfinished Films: An Ongoing Film Comment project -- A list of the best films you'll never see" *Unproduced and Unfinished Films: An Ongoing Film Comment project | Film Comment | Film Society of Lincoln Center – 25-03-2013* <http://www.filmcomment.com/article/unproduced-and-unfinished-films-a-ongoing-film-comment-project>
- Hediger, Vinzenz. (2005) "Editorial" *Montage/AV* (14 februari 2005): 4-7. Gelezen op: [http://www.montage-av.de/a\\_2005\\_2\\_14.html](http://www.montage-av.de/a_2005_2_14.html)
- Heijde, Edith van der. (2011) *Dissonante geluiden en sprekende filmvertoningen. Een vergelijkend cultuurhistorisch onderzoek naar de houding van de Nederlandsche Filmliga, de Vereniging voor Onderwijs- en Ontwikkelingsfilms en de Vereniging voor Volkscultuur ten opzichte van filmmuziek en de introductie van de geluidsfilm in Nederland*. MA Thesis, Film- en Televisiewetenschap, Universiteit Utrecht, Utrecht.
- Heijs, Jan. (1981) "Het Vrije Circuit" In *Filmjaarboek 1981*. Bussum: Het Wereldvenster. 28-34.
- (1984). *10 jaar Amsterdams Stadsjournaal. 1974-1984*. Amsterdam: Stichting Amsterdams Stadsjournaal.
- Hennebelle, Guy, red. (1976) *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*. Parijs: FilmEditions- L'herminier [Cinéma d'aujourd'hui serie #5-6], 1976.

- Hennebelle, Guy. (1976) "Un cinéma pour transformer le monde" In *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, geredigeerd door Guy Hennebelle. Parijs: FilmEditions-L'herminier [Cinéma d'aujourd'hui serie #5-6], 1976. 189-97.
- Hess, John. (1985) "Notes on U.S. Radical Film, 1967-80" In *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema*, geredigeerd door Peter Steven. Toronto: Between the Lines, 1985. 134-50.
- Hond, Maurice de. (Z.j.) "De filmliefde van Maurice de Hond" *Maurice de Hond – Filmliefde – Film1.nl* 07-11-12 <http://www.film1.nl/filmliefde/284-Maurice-de-Hond.html>
- IISG. (Z.j.) "Maagdenhuis bezetting Amsterdam" *Maagdenhuis bezetting Amsterdam | IISG – 18-02-2013* <http://socialhistory.org/nl/collecties/maagdenhuis-bezetting-amsterdam>
- Kennedy, James C. (1995) *Nieuw Babylon in Aanbouw. Nederland in de jaren zestig*. Vertaald door Simone Kennedy-Doornbos. Amsterdam: Boom. Gelezen op: [http://www.dbnl.org/tekst/kenn002nieu01\\_01/kenn002nieu01\\_01.pdf](http://www.dbnl.org/tekst/kenn002nieu01_01/kenn002nieu01_01.pdf)
- Kessler, Frank. (2006) "The Cinema of Attractions as *Dispositif*" [2006] In *The Cinema of Attractions Reloaded*, geredigeerd door Wanda Strauven (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006): 57-69.
- Laarhoven, Joris van. (2011) "'Conscience is a nuisance': de reclamecampagne rondom Terrence Malick's [sic] *The New World*
- . Paper, Productieanalyse van Film en Televisie, Universiteit Utrecht, Utrecht.
- Lagier, Luc. (1999) *Visions fantastiques: 'Mission : Impossible' de Brian De Palma*. Parijs: Dreamland [CinéFilms serie #1].
- Lanoye, Tom. *Heldere hemel*. Amsterdam: Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek/Prometheus, 2012.
- Leach, Tomas. (Z.j.) "A Fresh Framework" *Humphrey Jennings and Third Cinema.: A Fresh Framework* 11-06-2012 <http://www.britishfilm.org.uk/article.php?art=thirdcinema>
- Lebel, Jean-Patrick. (1976) "De l'utilisation politique du cinéma. Réflexions sur une pratique" In *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, geredigeerd door Guy Hennebelle. Parijs: FilmEditions-L'herminier [Cinéma d'aujourd'hui serie #5-6], 1976. 184-8.
- Lesage, Julia. "For Our Urgent Use: Films on Central America" In *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema*, geredigeerd door Peter Steven. Toronto: Between the Lines, 1985. 375-85.
- MacBean, James R. (1975) *Film and Revolution*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Masson, Yann le, Paul Seban, en Guy Hennebelle. (1976) "La question du Parti, et quelques autres. Table ronde avec Yann le Masson et Paul Seban" In *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, geredigeerd door Guy Hennebelle. Parijs: FilmEditions-L'herminier [Cinéma d'aujourd'hui serie #5-6], 1976. 168-80.
- Praag, At van, Bep van de Bremer, Renee Davidsz, et. al. (1984) *Film- en Videocatalogus*. Amsterdam: Cineclub Vrijheidsfilms.

- Reader, Keith A., met Khursheed Wadia. (1993) *The May 1968 Events in France: Reproductions and Interpretations*. Hampshire, Palgrave Macmillan.
- Riel, Maarten van. (2010) *Zaterdagmiddagrevolutie. Portret van de Rode Jeugd*. Amsterdam: Boom.
- Ross, Kristin. (2002) *May '68 and its Afterlives*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Russell, Bertrand. (1946) *Geschiedenis van de Westerse Filosofie, vanuit de politieke en sociale omstandigheden van de Griekse Oudheid tot in de twintigste eeuw*. Vertaald door Rob Limburg en Vivian Franken. Utrecht/Antwerpen: Servire, 2008.
- Schoots, Hans. (1995) *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens*. Amsterdam: Jan Mets.
- . (2004) *Van Fanfare tot Spetters. Een cultuurgeschiedenis van de jaren zestig en zeventig*. Amsterdam: Bas Lubberhuizen.
- Scruton, Roger. (2001) "Continental Philosophy from Fichte to Sartre" In *The Oxford Illustrated History of Western Philosophy*, geredigeerd door Anthony Kenny. Oxford: Oxford University Press, 2001. 193-238.
- Serceau, Daniel. (1976) "L'impression de beauté est-elle réactionnaire ?" In *Cinéma militant. Histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, geredigeerd door Guy Hennebelle. Parijs: FilmEditions-L'herminier [Cinéma d'aujourd'hui série #5-6], 1976. 181-3.
- Siebelt, Peter. (2011) "Dossier Nederland-Palestina" *Dossier Nederland-Palestina – 11-06-2012* <http://www.gkvg.org/index.php/component/content/article/12-frontpage/56-dossier-nederland-palestina.html>
- Singer, Peter. (1980) *Marx*. Vertaald door Meta Gemert. Rotterdam : Lemniscaat, 1999.
- Solanas, Fernando, en Octavio Getino. (1968) "Towards a Third Cinema" *Documentary Is Never Neutral | Towards a Third Cinema by Fernando Solanas and Octavio Getino – 11-06-2012* <http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html>
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, en Sandy Flitterman-Lewis. (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. Londen: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Stencil uit Mannheim, d.d. 11 december 1966, <http://jfk.hood.edu/Collection/White%20Materials/White%20Assassination%20Clippings%20Folders/Lane/Lane-112.pdf>
- Stutje, Jan Willem. (2000) *De man die de weg wees. Leven en werk van Paul de Groot 1899-1986*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Thompson, Kristin, en David Bordwell. (2003) *Film History: An Introduction*. 1994. 2<sup>e</sup> ed. New York, NY, McGraw-Hill, 2003.
- Trotsky, Leon. (1938) "Art and Politics in Our Epoch" *Leon Trotsky: Art and Politics in Our Epoch (1938) – 11-06-2012* <http://www.marxists.org/archive/trotsky/1938/06/artpol.htm>
- Verbij, Antoine. (2005) *Tien Rode Jaren. Links Radicalisme in Nederland 1970-1980*. Amsterdam: Ambo.



Vogel, Amos. (1974) *Film as a Subversive Art*. Londen: Weidenfeld & Nicolson.

Wilinsky, Barbara. (2001) *Sure Seaters. The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Wulff, Hans Jürgen. (2012) "Gebrauchsfilm" [2012] *Gebrauchsfilm – Lexikon der Filmbegriffe* – 12-03-2013 <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2310>

## **Archief**

*Papieren archief EYE Film Instituut Nederland:*

Cineclub Vrijheidsfilms. Informatiestencil "Vrijheidsmaand", september 1975 [I/AB/28/SB].

—. Ongedateerd informatiestencil [I/BB/36/SB].

—. Ongedateerd informatiestencil ter verduidelijking van het programma van de Dag van de Korte Film [I/AB/39/AB].

—. Ongedateerd informatiestencil "Het einde van Cineclub?"

—. Ongedateerd informatiestencil aangaande het Comité ter Bevordering van Politieke Films in Nederland.

—. Informatiestencil "Na 10 jaar eindelijk een eigen ruimte!", 1976.

## **Films en televisie**

ALBANIË – EEN REPORTAGE OVER EEN SOCIALISTISCH LAND. Reg. At van Praag, met At van Praag. VARA, 1966.

ALLEMAAL FILM, aflevering 4 "Verander de wereld". Reg. Aliona van der Horst, met Jeroen Krabbé, Nouchka van Brakel, Gerrard Verhage, Paul Verhoeven. AVRO/IDTV Docs, 2007.

BEGRIJPT U NU WAAROM IK HUIL? Reg. Louis van Gasteren. Met 'Joop'. 1969.

LE CHAGRIN ET LA PITIE. 1969. Reg. Marcel Ophüls, Scen. André Harris, Marcel Ophüls, met Pierre Mendès-France, Christian de la Mazière, Claude Levy. DVD: Milestone Film & Video, 2001.

THE DREAMERS. 2003. Reg. Bernardo Bertolucci, Scen. Gilbert Adair, Act. Michael Pitt, Eva Green, Louis Garrel. DVD: Quality Film Collection, 2006.

LE DROIT A LA PAROLE. Reg. Atelier de recherche cinématographique [ARC], 1968.

LE FOND DE L'AIR EST ROUGE. 1977/1993. Reg. Chris Marker, Scen. Chris Marker, met Yves Montand, Simone Signoret, Fidel Castro, Salvador Allende, François Maspero. First Run Features, 2002 (175 minuten).

THE GREAT ALBANIAN WARRIOR SKANDERBEG. Reg. Sergei Yutkevich, Scen. Mikhail Papava, Act. Akaki Khorava, Besa Imami, Adivie Alibali, Semyon Sokolovsky. Mosfilm/New Albania, 1954.

MAAGDENHUISFILM. Reg. At van Praag, 1969.

MANUFACTURING CONSENT: NOAM CHOMSKY AND THE MEDIA. 1992. Reg. Mark Achbar, Peter Wintonick, met Noam Chomsky, Mark Achbar, BFI dvd, 2009.

NUIT ET BROUILLARD. Reg. Alain Resnais, Scen. Jean Cayrol, Chris Marker, met de stem van Michel Bouquet. Argos Films, 1955.

ONGEMONTEERD INTERVIEW OVER 'DE ZIN VAN MIJN LEVEN'. Reg. At van Praag, met At van Praag. Cineclub Vrijheidsfilms, 1985.

RUSH TO JUDGMENT. Reg. Emile de Antonio, Scen. Mark Lane, met Mark Lane, Earl Warren (archieffbeeld), John Connally, Lee Harvey Oswald (archieffbeeld). Impact Films, 1967.

THEY LIVE. Reg. John Carpenter, Scen. John Carpenter, Ray Nelson, Act. Roddy Piper, Keith David, Meg Foster. Universal Pictures, 1988.

VROUWEN VAN SURINAME. Reg. At van Praag, met Sonja Boekstaaf, Sylvie Fernant, Somai Harpal, Jetty Meurzing. Cineclub Vrijheidsfilms, 1979.

WAAR ANDEREN ZWIJGEN... Reg. Charles Braam, Arnold Vogel, met Derk Sauer, Bertus Hendriks, Charles Braam, Bertus van der Horst, Marjan Boelsma, Rita Grijzen. Cineclub Vrijheidsfilms, 2003.

DE ZIN VAN MIJN LEVEN. Reg. At van Praag, met Antje van Praag-van der Veen, At van Praag, Mária Dorenbos-van Praag, Piet van Praag (archieffbeeld). Cineclub Vrijheidsfilms, 1985.

## **Muziek**

Cohen, Leonard. "Tower of Song", *I'm Your Man*. Columbia, 1988.

## BIJLAGE: BESPREKINGEN VAN FILMS OP DE DVD VAN CINECLUB

Filmleader. 24 SECONDEN. Jaar onbekend.

Op de soundtrack klinkt een trekzak die volksmuziek speelt. Alle beelden zijn stilstaand, behalve in de laatste sectie. De leader heeft drie secties: een eerste waarin, tegen een korrelige blauwe achtergrond die lijkt op televisieruis, stilstaande zwart-wit beelden snel (elke seconde) in elkaar overvloeien; een tweede waarin duidelijk gemaakt wordt dat “het volk” zich achter prikkeldraad bevindt en in opstand moet c.q. gaat komen; en een derde sectie met bewegend beeld, waarin Cineclub laat zien schouder aan schouder te strijden in de voortdurende revolutie.

Deze leader is in veel opzichten zeer geslaagd te noemen. Hij toont de filosofie van Cineclub Vrijheidsfilms in het klein, zoals een goede eerste scene uit een boek of een speelfilm vaak het hele werk in het klein is. Bovendien is deze filosofie relatief eenvoudig te destilleren – de leader is duidelijk, met andere woorden – en is het filmpje representatief voor het karakter van de doorsnee film van Cineclub: een eenduidige kijk op de wereldproblematiek en een helder, onwrikbaar idee van wat er te doen staat. Ook lijkt het alsof er getracht is een zo veelzijdig mogelijk spectrum aan volkeren, generaties en gemoedstoestanden op te nemen: mensen van jong tot oud kijken onzeker, strijdbaar, bang, blij en optimistisch; in, afgaande op mijn vooroordelen over het uiterlijk van mensen; de Balkan, Zuid-Amerika, het Midden-Oosten en Nederland. Er is duidelijk over deze leader nagedacht, hij is met veel zorg en aandacht gemaakt en het is vrij geraffineerd gedaan – er worden lagen gecombineerd en zelfs uitsneden van bewegende beelden die tussen lagen van stilstaande beelden afgespeeld worden. In slechts dertig seconden kun je te weten komen wat Cineclub Vrijheidsfilms doet en waar deze organisatie voor staat.

---

WAAR ANDEREN ZWIJGEN..., 20 MINUTEN EN 2 SECONDEN. 2003.

De titel van deze korte documentaire uit 2003 – de eerste en enige over Cineclub Vrijheidsfilms – verwijst naar het motto van Cineclub: “Waar anderen zwijgen, spreken wij.” De film is geregisseerd door Charles Braam, oud-medewerker en tegenwoordig curator van Cineclub; en Arnold Vogel, een oud-medewerker die bij verscheidene producties van Cineclub betrokken was, onder andere als fotograaf. De film opent met een tekst, begeleid door geluidsopnamen van een of meerdere demonstraties; die de tijdsgeest van de jaren zestig en zeventig in herinnering roept:

“Midden jaren zestig ontstond er verzet tegen de heersende orde in Nederland. Alles moest op de schop. Aangewakkerd door de Viëtnamoorlog [sic] kwamen jongeren in groten getale in opstand. Tegen het betuttelende onderwijs, tegen speculatie en woningnood, tegen kernenergie, tegen de uitbuiting van zwarten, tegen imperialisme en kapitalisme. Muziek, theater en ook film werden ingezet om revolutionaire veranderingen af te dwingen. Cineclub Vrijheidsfilms was de eerste politieke filmorganisatie, die film als strijdmiddel

hanteerde. Onder aanvoering van oprichter At van Praag werkten tientallen vrijwilligers jarenlang onbaatzuchtig aan de verwezenlijking van socialistische idealen.”

De leader van Cineclub wordt vervolgens in zijn geheel afgespeeld.

At van Praag wordt onheilsPELLend geïntroduceerd: advocaat Jochem Donker zegt dat hij de documenten van de voormalige Binnenlandse Veiligheidsdienst (BVD) niet in mocht zien wegens “bedreiging voor de staatsveiligheid”. Er wordt gesneden naar slow motion beelden van Van Praag, begeleid door omineuze muziek en de stem van At van Praag:

“De arbeiders bouwen op, terwijl de werkgevers – de kapitalisten – vernietigen. Ze verpesten ons milieu, en sluiten fabrieken, scheepswerven, landbouwbedrijven; ze ontnemen ons het recht op werk. Overproductie, crisis en werkloosheid, en zelfs oorlogen; zijn het gevolg van de kapitalistische productiewijze.”

Oud-medewerkers en sympathisanten doen hierna hun eerste duit in het zakje over Van Praag – respectievelijk ex-havenarbeider Bertus van der Horst, voorzitter Charles Braam, politiek journalist Bertus Hendriks, Rita Grijzen en Marjan Boelsma van het Azania Komitee en mediatycoon Derk Sauer. Ze vertellen kort en algemeen hoe gedreven Van Praag was, hoe hij hen beïnvloed had en wat zijn ideeën waren. De film schuwt ook kritische kanttekeningen niet: “enorme *pusher*”, “daarin ging hij heel ver”, “een [...] niet altijd even gemakkelijk iemand”.

Er volgen fragmenten uit enkele van Van Praags eerste projecten: ALBANIË: EEN REPORTAGE UIT EEN SOCIALISTISCH LAND; een film over geboortebeperving, gedraaid voor de Pacifistisch Socialistische Partij (PSP) uit 1965; en het door Cineclub gepresenteerde RUSH TO JUDGMENT – “de eerste politieke filmvertoning in Nederland”, benadrukt de documentaire.

Derk Sauer vertelt over de MAAGDENHUISFILM en het effect ervan destijds. Een flink aantal krantenknipsels uit die tijd, over die film, komt in beeld en fragmenten uit de film worden getoond.

Fragmenten uit IROEK volgen, waarin At van Praag (in beeld) ‘gewone’ Amsterdammers interviewt over de aanleg van de Amsterdamse metro.

Derk Sauer vertelt dat Cineclub distribueerde en, wanneer mogelijk, produceerde. Hij vertelt over een bezetting van de Pedagogische Akademie in Beverwijk, een die vastgelegd is door Cineclub in de APA-film uit 1971. Beelden volgen uit die film en uit de MAAGDENHUISFILM. Sauer vertelt hoe opwindend die tijd was en hoe opwindend het was om het allemaal met een camera te verslaan.

Marjan Boelsma en Rita Grijzen vertellen over FRONTLINE (1972) en dat ze er “het land mee zijn ingetrokken”. De film was in het Frans en moest live met een microfoon vertaald worden.

Archiefbeelden van Bertus van der Horst die een toespraak geeft voor een enorme menigte. At van Praag staat vooraan, met een audio-opnameapparaat. Vervolgens horen we de stem Van der

Horst over beelden van de Mobiele Eenheid die een demonstratie hardhandig neerslaat: “Mannen van de Mobiele Eenheid! Dit zijn geen misdadigers, dit zijn mensen die voor hun loon opkomen! Ga opzij!”

Een paar zinnen over de antiapartheidsstrijd van het Azania Komitee en Cineclub volgen.

De focus van de documentaire verplaatst zich naar het heden en grijpt terug op de ‘revolutie’ van de jaren 1960 en 1970 en hoe de situatie nu, in 2003, is. De geïnterviewden stellen dat het nog steeds oneerlijk geregeld is. Beelden van het huwelijk tussen de toenmalige Kroonprins Willem-Alexander en Máxima Zorreguita worden getoond vanuit een onbekende hoek: zo wordt het duidelijk dat er geprotesteerd is langs de route van de Gouden Koets na de huwelijksvoltrekking. Er wordt via montage een verband gelegd met de Argentijnse militante filmklassieker LA HORA DE LOS HORNOS uit 1968: de strijd van toen duurt tot op de dag van vandaag voort. De geïnterviewden vertellen over wat ze nu nog op het gebied van actievoeren doen. De film eindigt ook onheilspellend en, zo is gebleken met de nasleep van de economische crisis die eind 2008 los zou breken, voorspellend. Van der Horst:

Er is momenteel geen arbeidersstrijd, mensen laten zich nu massaal naar de slachtbank leiden. Maar er zal toch weer een tijd komen dat mensen zeggen: “Ho, ho, ho; we gaan nou eens even het Nationaal Product op een andere manier verdelen. Maar dan zijn we al een paar jaar verder. En dan hoop ik, dat er dan toch weer mensen zijn als At van Praag.

De documentaire eindigt met het geanimeerde logo van Cineclub Vrijheidsfilms.

---

ONGEMONTEERD INTERVIEW 10 DECEMBER 1985 OVER ‘DE ZIN VAN MIJN LEVEN’ 10 MINUTEN EN 8 SECONDEN. 1985.

In dit interview, gehouden op de Dag van de Mensenrechten, 10 december; wordt At van Praag door een vrouwelijke medewerker geïnterviewd over een Vrijheidsjournaal van Cineclub, DE ZIN VAN MIJN LEVEN, dat over Van Praags moeder Antje gaat. Van Praag vertelt over zijn beweegredenen om deze film te maken, en geeft daarnaast commentaar op een aantal zaken. Van Praag wordt geïnterviewd naast het beeld *De Dokwerker* op het Amsterdamse Jonas Daniël Meijerplein. Het beeld herinnert aan de strijd van arbeiders, waar At van Praag over spreekt tijdens dit gesprek en waaraan Antje van Praag – het onderwerp van DE ZIN VAN MIJN LEVEN – een strijdbaar deelnemer was. De naam van het plein – vernoemd naar de eerste joodse advocaat in Nederland en omgedoopt tot Houtmarkt in 1942 – herinnert aan de Jodenvervolging in de Tweede Wereldoorlog, waar At van Praag tijdens dit interview ook over zal spreken.

De vrouwelijke medewerker stelt op zeer kunstmatige wijze een vraag, die duidelijk ingestudeerd is en mogelijk herhaaldelijk opgenomen. “At, waarom heb je een film gemaakt over je

moeder?" Van Praag vertelt dat zijn moeder een leven lang van strijd tegen oorlog en fascisme heeft geleverd en hij wilde haar ervaring vastleggen.

Van Praag heeft nog een tweede belangrijke motief: "Ik vond het ook belangrijk om een andere visie te geven op onze geschiedenis, de geschiedenis van ons land in de laatste, pakweg, 80 jaar." Opnieuw een leidende vraag: "Klopt de geschiedenis dan niet zoals die nu geschreven is?" Van Praag stelt dat we "inmiddels veel dingen te weten zijn gekomen", zoals de "massaslachting", de manier waarop Adolf Hitler in de jaren 1930 aan de macht is gekomen en het feit dat er voorafgaand aan de Tweede Wereldoorlog in Nederland mensen zijn opgepakt op voorspraak van de Nederlandse regering vanwege het beledigen van een bevriend staatshoofd.

Van Praag stelt dat de Nederlandse regering "zeer positief" tegenover Hitlers Duitsland stond. Nederlandse werklozen moesten bijvoorbeeld "verplicht in de Duitse oorlogsindustrie werken." Van Praag bewaart zijn dodelijkste kritiek voor de Nederlandse grootindustrie:

Philips was zeer goede vriendjes met het Hitler-regime. Hun bedrijfspolitie werkte samen met de Gestapo om verkeerde elementen uit de fabriek te vissen, die opstandig zouden kunnen zijn. En aan de andere kant leverden ze de precisieapparatuur aan de vliegtuigen van Hitler. En de resultaten hebben we gezien; Rotterdam was heel precies gebombardeerd.

Havenbaron Van Beuningen verzorgde uniformen voor ss'ers, en zij konden schietoefeningen doen op Van Beuningens landgoed, aldus Van Praag. Henri Deterding, directeur van Shell, kreeg in 1939 van de nazi's een "praalbegrafenis", met gestrekte rechterarm, "met wat de fascisten onder 'eer' verstaan".

Volgens Van Praag was het

echt de Amsterdamse bevolking en ook de bevolking van andere delen van ons land die in opstand moesten komen tegen deze Jodenvervolging. Het waren die mensen ook, [...] laten we zeggen de antifascistische Nederlanders, die joden lieten onderduiken en die er voor zorgden dat er ten minste nog een aantal mensen gered werden.

Van Praag stelt dat het verraad heden ten dage gewoon doorgaat en impliceert dat oorlog en fascisme nog steeds onder de oppervlakte wachten om weer naar boven te komen: topcollaborateurs zouden tegenwoordig op "zeer machtige posities" zitten. Een aantal hoge NSB'ers is wel vervolgd, zegt Van Praag, maar lang niet allemaal:

Ingenieur Staf, die in de oorlog verantwoordelijk was voor het zenden van boeren naar uitgemoorde gebieden in Oost-Europa, in de Sovjet-Unie. Die Meneer ingenieur Staf zien we later weer terug als minister van Oorlog – dat noemen ze geloof ik 'Defensie'.

Jan de Quay, latere premier van Nederland (1959-1963), was een “collaborateur” en Louis Eindhoven, van 1945 tot 1961 hoofd van de Binnenlandse Veiligheidsdienst, was ook niet koosjer.

Van Praag legt regelmatig venijn in zijn stem, zoals zijn spitsvondige sneer naar de naam van het ministerie van Defensie; bij woorden en titels als ‘ingenieur’, ‘meneer’, ‘landgoed’ en ‘koninklijk’; en bij een zin als “Die buitenlanders moeten weg, en dan bedoelen ze niet Prins Bernhard”.

Het interview wordt afgesloten met een hoopvolle Van Praag, die echter ook waarschuwt:

Ik denk dat er reden is tot optimisme als we zien dat er ontzettend veel jongeren in protest zijn, dat veel jongeren in verzet komen tegen de oorlogsvoorbereidingen, tegen de woningnood, tegen de werkloosheid [...]. En ik denk dat we in dat opzicht vertrouwen kunnen hebben. Anders dan in de jaren 30 is er niet meer een georganiseerde arbeidersbeweging, maar de conclusie is dan ook niet dat die er niet zou moeten zijn; maar dat er ondanks het ontbreken van een georganiseerde arbeidersbeweging gelukkig toch protest is. Een protest wat langzamerhand meer vorm zal aannemen tot een verzet in de richting van een nieuwe maatschappij waarin oorlog en fascisme uitgebannen zijn.

Ik vind [...] dat fascistische en racistische organisaties dus verboden behoren te worden, dat dit kwaad niet nog een keer opnieuw mag opkomen, dat dat niet ons aangedaan mag en kan worden. We weten nu waar het toe leidt en het is niet te laat om het alsnog gewoon aan te pakken, in de kiem.

---

10 DECEMBER, DAG DER MENSENRECHTEN, 9 MINUTEN 48 SECONDEN. 1978.

Deze korte film van 10 minuten, die mogelijk de meest ‘strakke’ en pure agitpropfilm op de DVD is, legt een link tussen de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog en de rol van de grootindustrie daarin, en het huidige neokolonialisme (expliciet in Zuid-Afrika) en de dreiging van ‘officieel’ racisme en van oorlog.

De film opent met archiefbeelden van bommenwerpers in actie in de Tweede Wereldoorlog, en de stem van At van Praag over de beelden heen: de oorlog bracht enorme verdiensten voor de heersende klasse. Hij geeft enkele voorbeelden van bedrijven die riant profiteerden van het geweld en geeft een waarschuwing aangaande de Nederlandse neonazi Joop Glimmerveen:

Nu, met het toenemen van de economische moeilijkheden, staan er wederom elementen op die zich ‘nationalist’ noemen maar die zich in feite tegen ons volk keren. We herinneren ons Hitler en zijn knechtje Mussert, als we de fascist Glimmerveen horen.

De film toont een demonstratie die voor de Zuid-Afrikaanse ambassade gehouden wordt, tegen apartheid. De demonstranten strijden voor een vrij Zuid-Afrika, of Azania, maar het oproer

wordt hard neergeslagen. Drie mensen moesten naar het ziekenhuis, zo wordt medegedeeld. Een Zuid-Afrikaanse vlag wordt tijdens de demonstratie verbrand terwijl een vlag voor Azania wordt gehesen onder een ontspannen 'Azaniaans' liedje, gevolgd door beelden van landarbeiders, mijnwerker, spoorwegwerkers; in een montage die doet denken aan films uit de Sovjet-Unie.

Een stukje animatie volgt: een karikaturale detective c.q. spion met als hoofd afwisselend het logo van Philips en Shell, scheurt de demonstratie (in *freeze frame* inmiddels) in tweeën. Vervolgens zeer boeiende beelden van een massamanifestatie gelijk die in Neurenberg met Hitler, met de stem van Glimmerveen eroverheen die een speech uit 1977 houdt. Hij zegt onder andere dat Nederland vrij van werkloosheid en woningnood moet worden, maar ook vrij van Surinamers en gastarbeiders. "Komt op voor ons eigen blanke Nederlandse volk", aldus Glimmerveen. Hier volgen direct achteraan beelden van Anton Mussert die vrijwel exact hetzelfde zegt over werkloosheid, woningnood en etnische zuiverheid.

Een spotprent volgt: de valse hond van "repressie", die een man op de grond heeft en klaar is om toe te slaan, wordt in de bek gespietst door de bajonet van het "revolutionair geweld". In een andere prent wordt een blanke man in koloniale safarikledij op zijn buurt in zijn keel gespietst door het gehele continent Afrika, met Kaap de Goede Hoop als spits.

Er volgt een opruiend antifascistisch c.q. socialistisch liedje en het filmpje eindigt met een beeld van vrijheid, men houdt de handen in de lucht.

---

OEMA FOE SRANANG / VROUWEN VAN SURINAME, 55 MINUTEN. 1979.

Deze film, zo wordt aangekondigd, is gemaakt in samenwerking met de LOSON; en opent met een liedje, in het Surinaams:

Wij zijn de vrouwen van Suriname, wij zijn de moeders van het land.

Wij baden onze kinderen hun magere handjes en gezicht.

Dan kijken wij in de donkere ogen van onze kinderen

Kinderen met honger en wij beloven hen,

Straks zal moeder het eten brengen.

Ga nu spelen, ga nu spelen, straks zal moeder het eten brengen.

Een gesproken stem neemt het over, in het Surinaams:

Wij zijn de onderbetaalde winkelmeisjes, dienstmeisje, schoonmaaksters, wasvrouwen en strijksters. Wij werken de hele dag op het land en moeten dan ook nog voor de kinderen



zorgen. Wij vullen de lange rijen werkzoekenden. Wij breken ons hoofd in gevecht tegen de dagelijks stijgende prijzen.

Het liedje gaat verder waarna de stem het weer overneemt:

Waarom leven wij vrouwen van Suriname in deze ellende? Omdat wij lui zijn? Nee! Omdat ons land te warm is? Nee! In ons land leven wij in armoede, omdat het een kapitalistisch land is en omdat onze economie in handen is van Nederlandse en Amerikaanse kapitalisten.

Het liedje gaat verder waarop de aanklacht volgt dat “buitenlandse kapitalisten en grootgrondbezitters” de Surinaamse fabrieken en bossen bezitten.

Vorm en inhoud worden zeer doeltreffend een eenheid: een onafgebroken shot van rechts naar links toont weelderige bossen, symbool voor de ongerepte onschuld van Suriname, die overgaan in kale vlaktes met een gigantische fabriek erop, symbolen voor de Westerse roof. Er volgt een foto van dansende haute bourgeois blanken in smoking. Hierop wordt gesneden naar een shot, clandestien gedraaid van achter tropische planten, van een schommelstoel met een blanke dame die ontspant op het balkon van haar landhuis. Het shot zoomt uit, het grote huis onthullend, terwijl de *voice over* is aangekomen bij: “terwijl zij zelf met hun gezin een overvloedig leven leiden.” Voorts rijdt er een camera langs Paleis Soestdijk, het ‘opperlandhuis’, met een bewaker voor het hek. Nederland en de VS zijn opnieuw uitbuiters van Suriname.

De titel komt in beeld: OEMA FOE SRANANG, “opgedragen aan Sery en alle andere vrouwen en mannen die gevallen zijn in de strijd tegen het kolonialisme voor de bevrijding van Suriname.” Weemoedige ritmische Surinaamse muziek speelt.

De hoofdpersonen van de documentaire worden geïntroduceerd. Sylvie Fernant, moeder van 9 kinderen, is een schoonmaakster met een hongerloon. Somai Harpal is een landbouwersvrouw met 4 kinderen. Zij zit vanaf haar kindertijd in rijstlandbouw, zonder perspectief. Rita Rahman is één van de oprichters van de Progresieve [*sic*] Vrouwen Unie. Zij is schrijfster en geeft wiskundeles. Gedurende de film is zij veruit de meest intellectuele en het meest abstract analytisch. Jetty Meurzing is een werkloze moeder van 11 kinderen en is slechts 31 jaar. Ze vertelt dat ze moet hosselen (ploeteren), een woord dat in de ondertiteling wordt behouden met de ‘vertaling’ tussen haakjes. De laatste vrouw, Sonja Boekstaaf, is een vrouw in ‘ballingschap’. Ze verliet Suriname voor Nederland op zoek naar beter leven. Ze is inmiddels een alleenstaande moeder van 3 kinderen. Ze woont 3,5 jaar in Nederland en heeft “veel meegemaakt”. Opnieuw wordt er veel aandacht besteed aan vorm en inhoud: een volledig groen shot van bladeren zoomt langzaam uit om een kleine boom te onthullen die vooraan gigantische, troosteloze Nederlandse flats staat. Hierop wordt meteen gesneden naar beelden van dichtbegroeide bossen in het thuisland. “Suriname, mijn mooi, heerlijk land...” klinkt op de soundtrack, terwijl er beelden getoond worden die sterk lijken op beelden uit

films van F. W. Murnau; à la TABU wordt er zorgeloos in een tropische rivier gezwommen en ook de poëtische beelden van een tractor op landbouwgrond lijken op Murnau's CITY GIRL.

Er volgen statistieken, bedragen waarvan niet rond te komen is. Er volgen meer uitleg en cijfers. Een concreet voorbeeld: men woont met acht mensen in 1 of 2 kamers zonder water, licht, wc of badkamer en als het regent, loopt het huis onder. Een aanklacht volgt: men lijdt nog steeds onder 300 jaar koloniale overheersing waarin winst van Surinaamse plantages uitsluitend ten goede kwam van klein groepje bezitters in Nederland. "Suriname, mijn mooi, heerlijk land..." luidt wederom op de geluidsband; nu over een shot van gigantische graafmachines in afgravingen. Bauxiet en hout zijn namelijk grondstoffen die de buitenlandse kapitalisten momenteel op het oog hebben, zodat ze de "gestolen" grondstoffen kunnen meenemen naar hun eigen land. De Onafhankelijkheid van 1975 en 2,7 miljard gulden aan ontwikkelingshulp hebben geen verbetering gebracht, wordt gesteld. Een vrouw vergelijkt Surinaamse vrouwen met koeien die aan touw wordt rondgeleid. Er volgt een tekst waarin wordt gemeend dat vrouwen als voetveeg gebruikt worden en onderdrukt worden, terwijl een shot van een rondcirkelende roofvogel te zien is.

De film behandelt nu het koloniale verleden. In beeld verschijnt een vervallen koloniale villa, met een kale, dode boom ervoor. Dit shot werkt erg goed, het is zowel onheilspellend (op zichzelf en omdat het aan PSYCHO doet denken) als representatief voor iets wat niet meer is maar geweest is. Er worden cijfers opgevoerd: de Nederlanders hebben in 200 jaar ongeveer 90.000 indianen en tussen de 300.000 en 350.000 neger-slaven omgebracht. Zoals vroeg in Spielberg's JAWS relatief onschuldige plaatjes van haaien werden getoond in een biologieboek om het geheugen alvast op te frissen en de reële terreur in het hoofd van de kijker zelf te laten ontwikkelen, zo verschijnen hier prenten van Anton de Kom uit *Wij slaven van Suriname*. De prenten tonen beelden van de slavernij, van de geëxploiteerde zwarten en de extravagant getooide blanken. Dit werkt goed, je krijgt een veel concreter beeld van die tijd en wekt alles verder tot leven in je hoofd. Over één van de prenten van zwarte slaven *pant* de camera naar rechts om een dwingeland uit Holland te onthullen, die de stok in de aanslag houdt. Een legende over een Surinaamse verzetsvrouw wordt geciteerd. Sery, waar de film dus aan op is gedragen, weigerde broeders en zusters te verraden ondanks dat zij gemarteld werd. We zien haar (of een andere zwarte vrouwelijke slaaf) vastgebonden, hangend aan een boom. "Dappere Sery, wij zullen jouw strijd voortzetten, tot ons volk werkelijk vrij is."

De film keert terug naar de orde van de dag. In een arbeidsbureau bereidt een mannelijke klerk zich voor op een slap gesprek met mevrouw Fernant, de schoonmaakster met 9 kinderen. Het is vanaf het begin duidelijk dat de klerk de opdracht heeft de boot af te houden en hij grijpt dan ook een absurde reden aan om mevrouw de deur te wijzen: "Mevrouw, u kunt toch niet de minister beledigen..." [...] "Bent u hulp komen zoeken, of bent u ruzie komen zoeken?" De man dreigt haar eruit te zetten. Een andere van de vrouwen: "Uien zijn er niet, suiker is er niet. Dit is er niet, dat is er

niet.” Volgens een vrouw zijn er “alleen maar mooie shows op de tv, hoe goed het in Suriname gaat. Verhaaltjes, verhaaltjes!”

De camera filmt een gezin op het platteland. Er heerst een desolate sfeer in de kleine vervallen hut; de vrouw zegt dat ze de hele dag thuis zit. Van achter de camera klinkt de stem van een andere Surinaamse vrouw:

“Hoe leef je dan meisje, hoe doe je?”

“Gewoon, ik woon nog met mijn man samen. De kinderen zijn de hele dag op straat. Ik blijf alleen thuis.”

“En je bent ook niet aan het werk?”

“Nee, alleen mijn man werkt.”

“Meisje, dat is me wat met zoveel kinderen. Ik ga vertrekken, zus.”

“Okee, het ga je goed.”

“We kunnen niet verder praten. Want anders sturen ze me weg. Om precies 2 uur moet ik aan het werk zijn.”

“Dat hoef je mij niet te vertellen.”

Deze beelden en dit gesprek van Surinaamse vrouwen onder elkaar spreken voor zich, de situatie komt bijzonder goed tot leven.

Een liedje klinkt over een volgende scène. De Surinaamse grond is rijke grond maar de Surinaamse mensen zijn arme mensen. Later speelt een reconstructie van een historische demonstratie: “De Surinaamse regering wilde op [koffieplantage] Nijd en Spijt een groot landbouwproject opzetten, ten nadele van de kleine boeren. Uit protest bezetten de boeren de grond.” De reconstructie wordt met de filmmakers indachtig opgevoerd, met verschillende camerastandpunten. De climax, een mars c.q. optocht, beweegt naar camera toe. Een jong meisje in de optocht kan haar lach niet inhouden.

Er volgt een montage van gewone mensen die gewone dingen doen, zoals werken en vis kopen op de markt.

De ‘Nederlandse’ vrouw, Sonja Boekstaaf, wordt weer gevolgd. Beelden van een demonstratie in Nederland van LOSON (contractueel vastgelegd?). Nu loopt Sonja in Nederland op de markt, waar in de vorige scène dus mensen over de Surinaamse markt liepen. Ze kijkt echter niet rond maar leest de krant. Ze leest dat Surinamers vaak geen huis krijgen in Nederland en dat een recente demonstratie in de Bijlmer is neergeslagen door de politie. “Wij willen niet pinaren

(verrekken) in barakken en pensions.” Opnieuw blijft een Surinaams woord ‘onvertaald’. Sonja doet actief mee met demonstratie door “duizenden” in Bijlmermeer. We horen de stem van Joop Glimmerveen van de nvu: “Surinamers moeten zo snel mogelijk ons land verlaten.”

Er volgt een interview in een flat, althans, de minuten voor een interview. “Wil je niet iets drinken? Ik heb niks...ja, whisky en cognac!” vraagt de gastvrouw. “Nou, dan heb je dus wel iets!” Dit werkt goed, het is spontaan en levendig en wekt sympathie.

De film gaat nu één voor één langs alle hoofdrolspeelster. Zij komen aan het woord. Eén vrouw wil met een andere vrouw kunnen praten bij arbeidsbureaus, anders schaamt zij zich. “Wij werken bij de rijke dames.”

We zien een gefilmd toneelstuk: een huiselijke ruzie tussen een man en zijn vrouw, voor publiek. “Waar is m’n eten, eten wil ik.” Aldus de man. De vrouw reageert: “Eten? Waar is mijn geld? Vandaag heb je geld gehad, maar zo ik begrijp heb je al het geld verzopen. Schaam je je niet, ellendeling? Geld wil ik op tafel zien!” Hij reageert: “Julie vrouwen denken alleen aan geld. Als ik me uitsloof...” Het publiek vindt het duidelijk herkenbaar en vermakelijk, en kijkt geboeid.

Seksuele liedjes klinken ondertussen over de beelden heen. Vrouwen zingen: “Lekkere heerlijke soep, daar houden de jongens van. Mooie lijnen, daar houden de jongens van. Mooie lichamen, daar houden de jongens van.” Mannen zingen: “Geef me een beetje van dat...”

Het narratief stopt met een oproep doordacht te gaan stemmen. Een montage volgt: een busje rijdt naar een glorieuze toekomst. We zien een glorieuze houthakker en een vrouw veegt perkje aan. Een knul maakt een kippenren schoon. Een bootje vaart op een rivier. We zien andermaal een tractor en er wordt gevist in de natuur. Men fiets ontspannen op straat, ruimt op, maakt schoon en poetst. Jonge meisjes met hippe wijde pijpen (de camera *tilt* speciaal voor hun benen naar beneden) lopen blij over straat. Er worden kranten gelezen. Een vrouwelijke verkeersagent regelt het drukke verkeer in een moderne stad met veerponten, auto’s en motoren. Suriname lijkt zo niet veel anders dan Nederland.

Dan zien we een parade met rode vlaggen. Arron (eerder in de film te zien als kandidaat) is nu president geworden. Mevrouw Sernant spreekt op een manifestatie. “Vrijheid krijg je niet, vrijheid neem je.” Een *voice over* declameert: “Wij Surinamers voelen ons verbonden met andere onderdrukte volkeren.”

---

DE JORDAANFILM, 41 MINUTEN EN 59 SECONDEN. 1972.

Deze film opent met een sterk op de ouverture van Terrence Malicks DAYS OF HEAVEN gelijkende proloog, we zien foto's van de Jordaan van lang geleden (koopmannen, straatschoffies, bedrijvigheid) en we horen bij deze beelden *Amsterdam huilt, waar het eens heeft gelachen*, een smartlap uit 1964 van Rika "Zwarte Riek" Jansen. De oude beelden worden afgewisseld met beelden van moderne flats in aanbouw. Deze scène duurt vrij lang, het liedje is in zijn geheel te horen.

Deze lyriek wordt doorbroken door een soort titel: we zien drie shots van een muur, met daarop in krijt met in krijt op muur: Vrijheidsschoolfilm / Aktie / Tegen sanering/ Van de Jordaan. Het lijkt speels, zeker in verhouding tot de melancholie ervoor, en het zet de toon voor subversieve actie, pamflettering en dergelijke die de film tot doel heeft.

We horen kermismuziek en zien een gezellig tafereeltje. Er wordt gevoetbald op straat, een kat kijkt uit het raam. Bewoners vissen in de gracht. We zien dat laatste vanuit meerdere camerastandpunten dus er is enige interventie geweest. Een zwerver hangt voor een deur. Ook zien we een zwerfhond.

At van Praag interviewt mensen op straat. Men "wil nooit weg uit Jordaan." Er zijn veel problemen met huizen. Klagen bij de instanties helpt niet, het valt allemaal niet mee. Een vrouw zegt vrede te hebben met krakers, zolang het zo slecht geregeld is overal. Een andere vrouw ondersteunt ook het recht op te kraken. "25 jaar na de oorlog en het is nog een complete chaos." Dat lijkt te kloppen, we zien schokkende beelden van wat tegenwoordig een dure yuppenbuurt is. Zo zien we kinderen spelen op een uitgebrande Mini (!). Een bewonder vertelt: gedurende 40 jaar wonen in de Nieuwe Leliestraat is het duidelijk dat er nooit iets aan misstanden gedaan is. "Dat mag ik allemaal zelf doen, maar ze komen wel de huur halen, ze komen wel plukken." "Over een paar jaar nemen allemaal een klein mitrailleurkje, dan gaan we ons eigen recht zoeken." Mensen klinken zeer ontstemd, het lijkt oprechte woede.

We horen Van Praag als verteller:

Al vijf jaar lang lag er in de Nieuwe Leliestraat, de Kalverstraat van de Jordaan, een half afgebroken huis op een groot braak terrein waar de Gemeente niets mee deed. Dit maakte de hele straat ongezellig. De ratten liepen over straat. Kinderen klommen naar binnen en gingen fikkie stoken in de rotzooi. Kortom, de buurt zat ermee opgescheept. Toen besloot de Vrijheidsschool op 1 mei de handen uit de mouwen te steken, en samen met de bewoners het terrein schoon te maken, en er een speeltuin te gaan bouwen. De Gemeente werd gebeld: "Als u binnen twee dagen dit half afgebroken huis niet weghaalt, smijten wij het op de Rozengracht." Dit had tot resultaat dat de Gemeente, die al vijf jaar lang gebeld was, ogenblikkelijk kwam, omdat ze bang was dat de buurt in opstand zou komen. De

Vrijheidsschool is een actiegroep van scholieren en werkende jongeren die actie voeren op scholen en bedrijven, en solidariteitsacties voeren, voor mensen van de Derde Wereld.

Alle gezellige volksbuurten zullen verdwijnen als de Gemeente haar zin krijgt. De huren van de oude pandjes zijn namelijk zeer laag, en er valt niets meer aan te verdienen. “De hele straat stinkt”, aldus een bewoner. Opnieuw dagdroomt iemand over het vergaren van “een klein mitrailleurkje”.

De film concentreert zich vanaf nu op zijn specifieke onderwerp: het braakliggend terrein dat door de bewoners en de Vrijheidsschool eigenhandig aangepakt zal worden. De bewoners menen een motief te zien achter de berg puin die al jaren in de buurt ligt: “Het is de bedoeling, en dat zijn wij van mening, dat ze hier een troep willen maken; dat je zo vlug mogelijk dan weggaat, en dat zij maar gaan slopen. Als het op de Rozengracht ligt, is het binnen 10 minuten weg, omdat het verkeer dan belemmerd wordt.”

Het puin verdwijnt na de dreiging door de buurtbewoners en het braakliggend terrein kan aangepakt worden. Er volgt een montage met collectief tillen en verven. Het terrein wordt omgedoopt tot ‘Vrijheidstuin’. De buurtkinderen zwermen naar de tuin toe en er lijkt echt iets te gebeuren dat ten goede komt van de buurt. Er wordt zelf cement gemixt. Een kind: “Dit zijn veel leukere kleuren. De Gemeente maakt het zwart, de muren, of wit. Dat vind ik helemaal niet leuk en een beetje [saai].” De kijker hoort vrijwel alleen de stemmen zonder de gezichten van de sprekers erbij te zien. Dat doet overigens nergens afbreuk aan, het tempo blijft erin en de stemmen zijn genoeg.

In de volgende scène wordt er gefilmd vanuit een auto, rijdend langs kapitale bakstenen huizen. “Hallelujah!” uit Händel’s *Messias* is te horen. De rit eindigt bij een grote kraan direct naast de laatste villa: daar wordt een en ander dus wel aangepakt, in tegenstelling tot in de Jordaan. Een bord komt in beeld: “IBB bouwt Amsterdam Hilton Hotel ‘Garden Wing’” We horen Van Praag: “Wie hebben die huizen en het hotel gebouwd? Dat zijn de arbeiders die zelf in saneringsbuurten wonen.” Er wordt gesneden naar een andere dure buurt. De camera maakt een *pan* van meer dan 100 graden langs huizen met een tuin. Een nadrukkelijk fluitende vogel klinkt luid op de soundtrack; een venijnige uithaal naar de rustieke villabuurt. De handschoenen gaan uit en Van Praag betreft ook de rijke kinderen erbij: “Hier ziet u een kinderbadje, vlakbij de Goudkust, waar de elite van Amsterdam woont. Terwijl in de Jordaan, met een bevolking die *tien keer* hoger ligt, maar *één* gemeentespeeltuin is, is daar een heel park.” Het kinderbadje met fontein in kwestie wordt getoond, met Händel op de soundtrack, en dit werkt even sterk als Vivaldi over de fonteynen in Kenneth Angers *EAUX D’ARTIFICE*. Er ontstaat een structuur zoals in Fritz Langs *METROPOLIS*, tussen de sloppen en de stad waarin Joh Fredersen en zijn vrienden hardlopen. Van Praag: “Door Actiegroep De Pijp is er een keer een actie ondernomen die duidelijk aantoont dat de rijkere buurten veel meer dienstverlening krijgen dan de armere buurten. In beide buurten zijn er twee autowrakken geplaatst

en gelijktijdig is de Gemeente gebeld of die wrakken opgehaald konden worden. Binnen één dag werd het wrak uit de Apollolaan gehaald. En in De Pijp duurde het twee weken.”

De film keert terug naar de Vrijheidstuin. Boomstammen worden, in de geest van *détournement*, verwerkt tot wipjes en schommels, en worden met zorg geschuurd opdat kinderen zich er niet aan zullen verwonden. Van Praag leest ondertussen het door de bewoners opgestelde Tienpuntenplan voor de Jordaan voor. Het eist verregaande zelfbeschikking maar niets radicaals; met de meeste dingen, zo niet met alle, zal iedere hedendaagse kijker het eens zijn.

De speeltuin is af en de film, die tot nu toe vrijwel geheel zwart-wit was, gaat verder in kleur. Een feestelijke opening met lampionnen en ballonnen is te zien. Het resultaat wordt ook getoond: schommels, wippen en klimtoestellen. De feestwinkel op de hoek levert hoedjes en dergelijke voor de opening. Onderwijl klinkt er over de beelden heen nog steeds protest: “Wij benne een grote nul.”

Er volgt een opmerkelijke sequentie. Er wordt gesneden naar een troosteloze flat in Osdorp met één pietluttig zandbakje ervoor: kinderen spelen erin. Dit is weer in zwart-wit. De camera stapt in een lift in de flat. Jazzmuziek klinkt, wat in combinatie met de *handheld* zwart-wit beelden aan Louis Malle’s *L’ASCENSEUR POUR L’ÉCHAFAUD* doet denken. De camera gaat in lift omhoog en elke verdieping wordt er snel gesneden naar een *still* (in kleur) van een spelend Jordanees kind in de feestelijke Vrijheidstuin en van wat vrolijke ouderen in dezelfde tuin. De camera maakt nu een lange autorit langs de grauwe flats in Osdorp: extreem ongezellige uniformiteit.

De film krijgt op het eind nog een expliciet rood tintje:

“Volgens mij is een van de redenen waarom ze de Jordaan plat willen hebben, is dus gewoon omdat ze...omdat ze gewoon die rooie gemeenschap kapot willen hebben, of denk je dat niet?”

“Ook dat wel ja, maar die krijgen ze toch niet kapot. [Of] we nou in West wonen, of in Zuid wonen of in Noord wonen. [...] Dat rood blijven we toch.”

De film eindigt met opgewekte Jordanese muziek. Opnieuw beelden van de Vrijheidstuin, in kleur. “Ze kunnen voor mij aan het gas allemaal.” “Ze gaan maar naar Mallorca, laat ons met rust!” De camera draait vanaf een draaiende draaimolen in de tuin terwijl de smartlap de climax bereikt.

---

IROEK, 43 MINUTEN EN 46 SECONDEN. 1972.

Deze zwart-witte film opent met klassiek muziek, een overzichtsshot vanuit de top van de Westertoren van de opulente Amsterdamse grachtengordel begeleidend. Er volgt een opmerkelijke zoom van de top van de toren naar twee straatjochies op een zeepkist beneden op straat. De muziek wisselt op dit moment naar een mistroostige panfluit. *Cut* naar een jongetje dat brood in de gracht

gooit, naar eendjes: "Ik ben Iroek van Wind." Hij omschrijft zijn gezin: "Mama maakt dingen van leer. M'n vader die schildert en hij tekent." Het heeft een hoog ZAZIE DANS LE MÉTRO (Louis Malle opnieuw) gehalte. De opening sluit ook af met een extreem ingezoomd shot vanaf de Westertoren, van Iroek op een brug, en zoomt uit naar een overzichtsshot van de grachten. De klassieke muziek zet weer in.

Er volgt een abrupte *cut* naar een montage van gezelligheid in de Jordaan. *Blijf uit onze buurt* van Adèle Bloemendaal en Piet Römer luidt over de beelden:

Blijf uit onze buurt

Planners van fabrieksgebouwen en kantoorkolossen

Woningwijkontvolkers, geldbeleggers, sluwe vossen / Blijf uit onze buurt

Na deze sfeerimpressies wordt een moeder gevolgd, een blanke vrouw met een zwarte man en een kleine baby. Ze kunnen niet slapen van alle muizen, ze hebben maar één kamer waarin alles moet gebeuren: "Ik ben dus blij dat we Aktiegroep De Jordaan hebben kunnen inschakelen om een nieuw huis te zoeken." De vrouw vertelt dat het bij andere instanties nog jaren kan duren voordat ze een betere woning krijgen. "Over 8 of 10 jaar krijgt u pas een huis." De Aktiegroep heeft haar en haar gezin voorzien in een kraakpand: "Ik ben blij dat we dit huis gekraakt hebben en ik hoop dat we hier nog lang zullen blijven wonen."

In de volgende, opzienbarende scène gaat At van Praag de straat op om mensen te interviewen. We zien allereerst een reclamebordje: er kan een affiche van het bulldozerplan van de Gemeente gekocht worden voor twee kwartjes. In de verte komen Iroek en zijn moeder richting de camera en de afficheverkoper gelopen. De camera staat al te wachten. Enkele minuten later stapt At, zonder zich aan te kondigen, het beeld in. "Wat is dat precies, het bulldozerplan?" De jongeman doet zijn verhaal: in de Jordaan wordt sloop gepland. De Aktiegroep Jordaan (die ook het gezin in de vorige scène hielp) is daartegen en probeert "zoveel mogelijk mensen te mobiliseren om hiertegen in verzet te komen." At vraagt in hoeverre hij denkt dat de mensen daar iets aan kunnen doen, om dat tegen te houden. "Nou," zegt de jongen, "we verkopen affiches en proberen zo veel mogelijk informatie te geven." De Aktiegroep geeft ook een krantje uit waarin de plannen van de Gemeente aan de kaak gesteld worden. Van Praag stelt een zeer kritische vraag, waar de jongeman geen overtuigend antwoord op heeft: "Dit is gewoon informatie verspreiden, maar wat moeten de mensen *doen*?" Van Praag laat niet los. Hij vraagt twee Jordanezen die naast het gesprek stonden te luisteren: "Weet u iets van deze actiegroep af?" Een van de twee vrouwen antwoordt negatief, waarna de andere de microfoon opeist. "Ik ook niet!" Er wordt niet gesneden (ondanks dat mensen in de microfoon grappen proberen te maken) en Van Praag loopt dwars door de menigte heen naar een meisje verderop, die de *Jordaankrant* staat te verspreiden voor de actiegroep. "Hoe ben jij bij de actiegroep gekomen?" Via het krantje, zegt ze. "Ik stond hier op de markt boodschapjes te doen en toen zag ik dat krantje, ik dacht: 'Dat koop ik', en toen heb ik opgebeld, en zodoende ben ik in de



actiegroep beland.” Ze vertelt dat ze al een boerderij in Friesland en een kraakpand heeft opgeknapt. Net als van de jongen neemt At ook geen ‘afscheid’ van dit meisje en hij loopt direct door naar de volgende krantenverkoopster. Er wordt nog steeds niet gesneden, ondanks dat At een duidelijke regieaanwijzing geeft, en het maakt allemaal een zeer *gedreven* indruk. Dit tweede meisje is net bezig met een klant, een Jordanese veertiger die vraagt wat de actiegroep nou eigenlijk allemaal doet. Het meisje begint over de boerderij in Friesland, die specifiek voor arme vakantiegangers uit de Jordaan is opgeknapt. De klant vraagt: “Is dat alleen voor de Jordaan? Dus niet voor buiten de Jordaan?” Ze krijgt een positief antwoord van het meisje en koopt een krant. Opnieuw steekt de camera door de menigte, in een doorlopend shot dat van 11m05s tot 15m57s ononderbroken blijft. At van Praag vraagt een bejaarde man wat hij van ene Cor Degen (?) vindt. Opnieuw wordt de camera omsingeld door buurtbewoners.

De scène hierna bestaat uit beelden van de eerdergenoemde Friese kinderboerderij. Het jonge meisje Yvonne, die woont in een sekswinkel, vertelt over het vakantieadres. Ze kan in de vakantie weg uit Amsterdam, weg van de gevaarlijke auto’s want er worden nog wel eens kinderen doodgereden. En Yvonne heeft hier “een jongetje”. “Kinderen uit een saneringsbuurt hebben een vader en moeder die geen dure vakanties kunnen betalen”, aldus Van Praag. De kinderen zien er buitengewoon vrolijk uit. Er zit ook een zwart kindje aan de lunchtafel. We zien geitjes in een teil, een glijbaan, kinderen die touwtje springen en ezels aan een lijn. De weidsheid steekt sterk af tegen wat eerder in de film te zien was. We zien kinderen spelen met een babyzeel, even onbezorgd als in Robert Bressons *AU HASARD BALTHAZAR*. ’s Avonds filmt men in een zorgvuldig uitgelicht shot een zeer moe slapend kind. Er wordt gesneden naar de hele slaapzaal, en weer terug naar hetzelfde kind. Het shot wordt erg lang vastgehouden en het ligt er daardoor dik bovenop: deze kinderen hebben veel gespeeld vandaag.

De film keert weer terug naar Amsterdam. We zien Iroek rijden op een zeepkist terwijl we kerkklokken *Amsterdam* van Jacques Brel horen beieren. Iroek stopt bij een speelplaatsje, waar de camera al staat. De regie laat Iroek en zijn zwarte speelkameraadje voor een etalage stoppen. Ze kijken lonkend ergens heen, de camera draait en onthult een poster van Kinderkamp Friesland. De camera draait weer terug en de twee staan nog steeds te kijken.

In de volgende scène interviewt At van Praag de buurtcoryfee Ome Kees. Deze beklagt zich over de veranderingen en verwaarlozing en verkrotting van de afgelopen 40 jaar. Van Praag schuwt het niet om namen te noemen en de mening van Ome Kees over deze personen te vragen. De vragen zijn sturend. Een voorlijke Ome Kees:

Iemand die een hoop geld heb, die kruipt alleen maar in de Jordaan omdat ‘ie, nou ja, omdat ‘ie in de Jordaan wil wonen, nou ja, omdat de sfeer...de Jordaan...graag wil, maar als er geen woningen zijn waar een arbeider in ken en we krijgen alleen maar mensen die feitelijk ‘voor de show’ alleen maar in de Jordaan willen wonen, daar hebben we niks an.”

Ergens anders interviewt Van Praag een man op straat over wethouder Lammers en vraagt hoe deze zijn beloftes nakomt. Dan interviewt At drie vrouwen terwijl er recht achter hun een oud pand gesloopt wordt. De kijker hoort muziek van The Beatles. *Nowhere Man* begeleidt beelden van wethouder Han Lammers. Iroek loopt, terwijl het liedje doorgaat, alleen op straat. De camera is achterop een auto gemonteerd en filmt naar achteren. Iroek loopt zo verdwaald door de straten (achter de camera-auto aan). Dit is de laatste keer dat Iroek in de film voorkomt. Een *cut* terug naar Lammers die achter tafeltje door plannen bladert, “*Making all his nowhere plans for nobody.*”

De film eindigt met een serie artistieke *verité* foto’s van de Jordaan en er is een smartlap te horen. Tot slot een coda: een demonstratiemars; bereden politie. Dit om aan te geven dat er actie gevoerd moet worden. “Als we niks doen, heb het nooit genut. Gewoon doordouwen.” “De tering met de sanering”. Het is uit met de gezelligheid, de handen moeten uit de mouwen.

---

DE ZIN VAN MIJN LEVEN, 56 MINUTEN EN 27 SECONDEN. 1985.

Dit Vrijheidsjournaal, *DE ZIN VAN MIJN LEVEN*, gaat over At van Praags moeder Antje, en is opgedragen aan Ats vader Piet. Het begint met een *home video* uit de jaren 40 van Antje en Piet. We zien een baby, At, in een box. Piet van Praag lijkt op Samuel Beckett en rookt pijp. We horen de volwassen At:

Wie was Piet van Praag, mijn vader? Een sociaal bewogen strijder, die zich, zijn hele leven, op vele terreinen heeft ingezet voor een rechtvaardige maatschappij. Piet van Praag, een veelzijdige arbeider, zoals Marx die voor zich zag. Zo was hij de schepper van het gezinsvakantiehuis “De Toorts” en bouwde hij in Appelscha een openluchttheater. Maar ook was hij: meesterboer in Frankrijk, arbeider in vele soorten fabrieken, en een steunpilaar van Cineclub Vrijheidsfilms. Een man die opkwam voor de verbetering van de positie van de arbeiders, en later van de bejaarden. En die, ondanks alle ellende en tegenslagen in zijn leven, optimistisch bleef. Ik zal nooit vergeten wat hij voor mij en de maatschappij heeft betekend.”

We zien de begrafenis van Piet, die dus gefilmd is, en horen orgelmuziek. Er is een goed aantal mensen aanwezig.

Nu verschuift de aandacht naar Antje van Praag. We zien haar, hoogbejaard, kwiek (maar met wandelstok) door een zonnig loofbos richting de camera lopen. Dan zien we archiefbeelden van Antjes geboorteplaats Appelscha. Er wordt turf gestoken. Antje blijft in het loofbos echter stug doorlopen richting de camera, ondanks dat harde werken in haar verleden. We zien een foto van Antje en Piet, beiden jong. Op de foto staat een jong meisje, At’s veel oudere zus.

Dan verhaalt Antje in het heden over haar actieverleden. “Ik heb ontzettend veel acties gevoerd.” “Net als nu” was er toen ze jong was de dreiging van fascisme. Er volgen archiefbeelden van de opkomst van de nazi’s. We zien *De Dokwerker* in Amsterdam. Antje loopt mee in een

mensenrechtenmars, hoogbejaard. We horen het strijdlied "*March, march, you toilers, and the World will be free.*" Dan zien we At en Antje samen iets drinken in een café, terwijl een Jordanese trekzak te horen is. Dan volgen beelden 'uit het dagelijks leven' die laten zien hoe Antje tegenwoordig oud en tot rust is geworden. Eerst breit ze, dan legt ze het breiwerk naast haar neer en staat ze op om een schaal op tafel te zetten.

Vervolgens interviewt haar kleindochter, Ats dochter Mária, Antje. Antje claimt dat de moderne sociale voorzieningen en rechten gewonnen zijn doordat een eerdere generatie actie voerde. Nu zit ze in een bejaardentehuis. Het is er niet leuk, maar toch is ze blij dat ze er zijn: "het is een katholiek huis, maar het personeel is [desalniettemin] goed, de directeur ook, het is er goed." Antje vindt alle dagen hetzelfde in het tehuis.

Dan zien we Antje en At bij de onthulling van een monument voor de vermoorde Kerwin Duynmeier. Voor deze gelegenheid marcheerde ze eerder in de film al mee, ze wilde "ook wel weer eens mee demonstreren." Het voelde goed. Antje klinkt intelligent en kordaat. At stelt een leidende vraag: "Denk je dat het een incident is, dat die jongen is vermoord?" Antje: "Nee, dat denk ik niet. Wij hebben zelf ook voor de oorlog al die dingen meegemaakt, hoe die fascistische mensen vervolgden. Als we niet oppassen, dan begint het weer zo, hoor; dan komt weer hetzelfde."

De film krijgt nu een onheilspellender en politieker karakter. Antje: "Ik zie het zo: het is een gevecht tussen kapitaal en de gewone mensen. En de NSB'ers of [dat soort] mensen zullen altijd achter het kapitaal...en daarom worden die beschermd, en de anderen zullen altijd vervolgd blijven." Een strijdlied zet in: "Pas op, daar komen de fascistische". We zien beelden van de vooroorlogse machtswellust van de NSDAP, doorkruist met beelden van hedendaagse neonazi's. Ook worden er krantenknipsels getoond over de NVU en leider Joop Glimmerveen. We zien beelden van Glimmerveen en Hans Janmaat van de Centrum Democraten in Nederlandse overheidsgebouwen. Ondanks deze vermeende dreigingen wanhoopt Antje niet. "Ben je optimistisch of ben je pessimistisch?" vraagt haar zoon. Ze is optimistisch. Al die demonstraties, "de jeugd is veel strijdbaar dan dat ze ooit geweest is."

De film blikte nu terug op de jeugd van Antje. Ze loopt samen met At langs haar ouderlijk huis, waar vijf kinderen en twee ouders woonden in slechts één kamer met een bedstede, en een gang. "In één kamer deed je alles." Het gezin ging vroeg naar bed omdat het koud was. Je had de hele zomer in het turf gewerkt, maar je had zelf geen turf om te stoken. Dit kwam omdat de veenbaas je altijd in de schuld hield, en dan had je geen geld om turf aan te komen. Het was niet ongebruikelijk dat kinderen van 8 jaar op baby's moesten passen terwijl de rest op het land ging werken. "Je had vroeger als kind een ontzettend verantwoordelijkheidsgevoel." Omdat ze een beweeglijk kind was, werd ze op school wel eens in een turfhok gezet, waar muizen zaten, om tot bedaren te komen. Ze is "met veel klappen opgegroeid". "Je was altijd blij dat het zondag was, dan kon je nog eens in het gras gaan liggen." At en Antje stoppen bij een jachthuis in Appelscha. "Ze [de

rijken] hadden dan jachtpartijen gehad, en dan gingen ze hier feest vieren. Ze werden zelf schatrijk terwijl de mensen uitgebuit werden." Zij noemden zich 'de compagnonsheren'. Terwijl Antje spreekt, schaatsen er nu mensen gezellig op de bevroren vaart. Antje vertelt echter hoe die vaarten met bloed, zweet en tranen zijn aangelegd door de plaatselijke arbeiders. "Die arbeiders waren gewoon slaven, eigenlijk." Totdat de vroege socialist Ferdinand Domela Nieuwenhuis ten tonele verscheen en zei: "jullie moeten je organiseren." Tijdens georganiseerde bijeenkomsten sloeg de Marechaussee hard in op de menigte. Er werd uiteindelijk toch heel wat bereikt: Zo mochten de arbeiders bijvoorbeeld niet eerder dan 5 uur 's ochtends beginnen, en als de ene baas ze ontsloeg, mochten ze naar een andere baas. "Het volk was wakker geworden." Iedereen was heel optimistisch. De hele maatschappij zou veranderen, zo dacht men. Het zou een ideale wereld worden. At wordt grootvader want Mária is zwanger. Antje spreekt enigszins onbeholpen de hoop uit dat het ongeboren kind nog altijd kans heeft om in een andere wereld geboren te worden.

Dan geeft At via de *voice over* geschiedenisles, over de Russische Revolutie en haar invloed in Nederland dat jaar. Piet van Praag maakt een roerige tijd mee in Amsterdam, er zijn veel opstanden in bijvoorbeeld de Rotterdamse haven. At vertelt dat de marxistische intellectueel Rosa Luxemburg vermoord wordt (in 1918). Prompt komt een verbrand lijk in beeld, waar na een paar tellen de naam 'Rosa Luxemburg' aan gekoppeld wordt. (Het lijk van Luxemburg is overigens onderwerp van intense discussie tegenwoordig, het is dus twijfelachtig of het plaatje dat Van Praag hier aanvoert accuraat is.) Rond die tijd, net na WOI, werden Antje en At verliefd. Ze ontmoetten elkaar steeds stiekem. Antje werkte ondertussen als dienstmeisje bij familieleden. Ze had het toevallig even met dat gezin over de kerk. Antje stelde aan de kaak dat de rijke christenen vooraan in de kerk zaten, op kussens, terwijl de mensen die de hele dag hard gewerkt hadden op houten bankjes zaten. "Ik begrijp nog niet waar ik de moed vandaan haalde!", zegt ze nu.

Dan worden de jaren 1930 behandeld. Antje herinnert zich een antisemitisch rijmpje dat gangbaar was in het Nederland voor de Tweede Wereldoorlog en reproduceert het. We zien beelden van borden: "joden niet gewenscht". Piet en Antje waren ondertussen ouders geworden van een meisje, Nel. Antje was "erg ziek van Nel", daarom zaten er 11 jaar tussen Nel en haar broertje At. Piet en Antje van Praag beheerden De Toorts, een vakantiehuis voor socialistische arbeiders. Ook arme arbeiders konden nu met vakantie gaan. "Dat is de mooiste tijd van ons leven geweest. Als de oorlog niet zou komen, waren wij nooit uit dat kamphuis weggegaan." Piet was in het dagelijks leven wethouder in het "vreselijk katholieke" Laren. "Voor die tijd was dat ontzettend." Antje zingt een strijdlied van de Onafhankelijke Socialistische Partij dat ze zich nog herinnert. In De Toorts hielden Piet en Antje een antifascistisch congres, op 24 februari 1934. Er kwamen mensen uit Duitsland, Nederland en andere landen; het zat helemaal vol. Opeens verschenen er overvalwagens vol politie. Negentien buitenlanders werden in arrest gesteld. In *De Gooi- en Eemlander* viel te lezen: "Een geheime internationale revolutionaire conferentie te Laren ontdekt." Vier jongens werden aangehouden en meteen over grens gezet. Drie van hen werden "meteen vermoord", de vierde is

ontsnapt. Dat was de latere Duitse bondskanselier Willy Brandt (!). Alle kranten vonden het verschrikkelijk wat er gebeurd was met de jongens. Antje heeft destijds burgemeester Jhr. Van Nispen tot Sevenaer, van Laren, beledigd. De politie had “je vader de oren doorgeslagen, zijn [longen] geraakt, zijn nieren geraakt, hij bloedde aan alle kanten. En wat riepen ze? ‘Had hem maar doodgeslagen.’ Ze namen hem mee naar het politiebureau en daar zou hij opgesloten worden en toen zei je vader: ‘Dan wil ik eerst een dokter hebben om te zien welke wonden ik nu heb, en welke ik straks heb.’” Antje vertelt dat de hoofdinspecteur van politie van Laren een fascist was. Hitler beledigen was strafbaar omdat je dan een bevriend staatshoofd beledigde. Dit was in 1934, en de soundtrack herhaalt nog maar eens: “Pas op, daar komen de fascisten.” Antje waarschuwt: als ze (in 1985) niet oppassen, “krijgen we weer fascisme”. Kapitalisme en fascisme zijn volgens haar één, ze ziet fascisme als het uiterste van kapitalisme. At incorporeert nu Duitse (!) antifascistische propaganda in zijn film, wat erg grootmoedig is.

Het Vrijheidsjournaal komt nu aan bij de Tweede Wereldoorlog. De dag na het uitbreken van de oorlog kwam de politie van Laren bij de familie Van Praag aan huis. Ze hadden de opdracht alle linkse mensen te arresteren. Piet werd ingesloten en Antje ging verhaal halen bij politie. Piet en zijn medegevangenen wordt verteld: “schrijf die kaartjes maar lekker aan je vrouw en kinderen, morgen worden jullie allemaal doodgeschoten.” Piet van Praag was er dus zeker van dat hij geëxecuteerd zou worden. Maar toen capituleerde Nederland en kwam hij onverwacht vrij. Toen hij thuiskwam, zat hij onder de “zenuwuitslag”. (Wrang genoeg was de capitulatie van Nederland dus goed nieuws voor Ats vader.) Kamphuis De Toorts wordt in beslag genomen. Een half jaar later wordt Piet weer vastgezet, als werkgevangene in Amersfoort. Er wordt een Russische krijgsgevangene voor zijn ogen doodgeschoten. Piet loopt blootsvoets en wordt in zijn nek geslagen. Daarna heeft hij een hele tijd in Westerbork gezeten. Hij zag daar hoe kinderen weggehaald werden en mensen op transport naar Duitsland werden geplaatst. We zien nu beelden van een deportatie, ogenschijnlijk uit Alain Resnais’ NUIT ET BROUILLARD. We horen At: “In de gaskamers stierven 6 miljoen joden. En ook honderdduizenden zigeuners, homofielen en politieke gevangenen.” At stelt ook dat “aan de massaslachtingen schatten verdiend werden.” Bijvoorbeeld door de fabricatie van Zyklon en de verwerking van haar, beenderen, gouden tanden enzovoort. At noemt onder andere I.G. Farben, en we zien, vermoedelijk weer uit NUIT ET BROUILLARD, een berg met lijken. AEG, Siemens en Krupp worden ook door At genoemd. Philips wordt door hem in verband gebracht met Kamp Vught. We komen te weten dat Hannie Schaft, het meisje met het rode haar, een ‘terrorist’ genoemd wordt in *De Telegraaf*. Toen Piet in Westerbork zat, kreeg hij een ontsteking aan zijn been en belandde in het ziekenhuis. Op een nacht probeerde twee groepen gevangenen te ontsnappen. Zij werden doodgeschoten en de rest werd vrijwel onmiddellijk op transport naar Duitsland gezet. Piet lag echter in het ziekenhuis At: “Door bijzondere omstandigheden is hij er toch uitgekomen.” Piets moeder was niet namelijk niet joods (zijn vader wel), dus Piet viel eigenlijk niet onder de Duitse rassenwetten. In 1944 wordt hij “na herhaalde beroepen van onder meer zijn vrouw”, uiteindelijk vrijgelaten. “En voor de zoveelste keer ontsprong hij de dodendans.” We zien een lang fragment uit

Paul Rotha's *DE OVERVAL*, wat suggereert dat At van Praag dit een goede of realistische film vond. Ats oom Juda overleed in een kamp en zijn tante Reina werd vanwege haar joodse afkomst ontslagen uit een ziekenhuis en overleed thuis aan haar (vermoedelijk behandelbare) ziekte. At noemt Van Doorn en nog eens Philips. Antje van Praag zegt over de Bevrijding: "In 1945 geloofden veel mensen dat we een betere toekomst tegemoet gingen." Net als decennia eerder in Friesland, dus, en het is inmiddels bekend hoe dat is afgelopen.

De film behandelt de jaren 50. Opnieuw worden de communisten zwaar aangevallen, net als toen in het interbellum. Piet van Praag heeft na de oorlog in de Provinciale Staten gezeten, voor de CPN. Maar hij brak met die partij omdat hij haar te "verwaterd" vond geworden. Het is Koude Oorlog. Het Westen voert een "propagandaoorlog tegen het goddeloze communisme", aldus Van Praag als verteller. We zien een hysterische propagandafilm uit de Verenigde Staten, waarin een potsierlijke maquette van het Vrijheidsbeeld tot ontploffing gebracht wordt: de communistische dreiging is groot! Van Praag komt nu met statistieken: in het nieuwe West-Duitse leger zijn bijna 10.000 Hitler-officieren, en bijna 48 Nazi-generaals. Onder hen zijn 2.000 ex-ss'ers.

De film sluit af en keert terug naar 1985. We zien Nederlandse protesten tegen kernwapens, de grootste demonstraties ooit in Nederland. Een strijdlid luidt: "Ons land geen schietschijf voor Rus en Yankee, ons volk zal niet sterven voor het kapitaal." We zien Antje van Praag uitstappen op een Amsterdams treinstation. Op televisie en in het bejaardentehuis hoort ze altijd dat Amsterdam "verschrikkelijk" is en dat het onveilig is, maar Antje zegt toch te gaan; ze vindt het gezellig. Ze zegt niet bang te zijn voor de buitenlanders: "Misschien zijn ze nog wel beter dan wij." In het bejaardentehuis hoort Antje veel racistische generatiegenoten. At en Antje doen boodschappen op de markt. Dan wordt er gesneden naar beelden van *De Dokwerker*, beklad met een hakenkruis. Ook het standbeeld voor Kerwin is beschadigd. We zien beelden van neonazi's en fascistische aanslagen in Bologna en München. Antje is opnieuw te zien, marcherend voor verandering. We horen opnieuw "*March, march, you toilers*".

Aan het einde van de film komen we te weten dat Ats kleinzoon Piet junior is genoemd. Antje zegt dat ze in haar leven niets anders gedaan zou hebben, en besluit met: "Dit stelsel deugt niet, er moet verandering komen ooit."

---

KEES RIJKEN, TUSSEN NU EN MORGEN, 14 MINUTEN EN 56 SECONDEN. 1981 (?).

Dit Vrijheidsjournaal, over de radicale collageartiest Kees Rijken begint met een alternatieve leader, namelijk een leader voor Vrijheidsjournaals. We zien een geanimeerde rode vuist en de tekst 'Vrijheidsjournaal', zwarte letters op een witte achtergrond. Ene Willy Krop presenteert, het maakt een redelijk gelikte indruk. Rijken wordt geïntroduceerd. Kees Rijken is een Rotterdamse arbeidskunstenaar die collages maakt. "Het Vrijheidsjournaal geeft een beeld van zijn werk."

Een tekst verschijnt in beeld op een poster: “‘Wie geen aambeeld wil zijn, die zal hamer moeten zijn.’ George Dimitrov, Leipzig 1926”. We horen geknal van machinegeweren over een collage heen waarin de planeet Aarde verscheurd wordt, met als slachtoffers de kinderen, door een straaljager. *Cut* naar beelden, geschoten op straat, van een oorlog in Beiroet. Van een ander collage wordt er gesneden naar live beelden uit El Salvador. Een derde collage: Een zwarte politiepet met een dollarteken en ‘USA’ erop, ligt direct bovenop zwarte soldaten laarzen (“Laarzen zijn mijn metafoor voor geweld”). Deze vertrappen gedenkkrusjes: Nicaragua, Chili, Guatemala, Honduras, en nu ook El Salvador: “40.000 MENSEN!” De collages zijn zeer duidelijk en ze hebben een grote visuele zeggingskracht. Ze zijn goed te vergelijken met de films van At; redelijk eendimensionaal maar niet zonder effect (op de cover van de DVD-box van Cineclub prijkt dan ook een collage van Rijken).

Rijken vertelt: “Een oorlog die wordt voorbereid, en die heeft gronden waarom die oorlog gevoerd wordt.” Hij doelt op relatief verdeckte economische belangen en globale machtsposities. Er verschijnt een collage met merknamen van multinationals. *Cut* naar Gorbatsjov en Reagan, terwijl we een ophitsend lied horen: “Arbeiders, neem de geweren ter hand. Steek alle harten in brand.”

Kees Rijken wordt tijdens het knippen van een collage gefilmd:

Mijn collages zijn, als het ware, een soort provocatie. Een middel om mensen die die dingen zien, te laten nadenken over datgene wat er in die maatschappij inderdaad plaatsvindt. Ik maak die collages voor arbeiders, die daarnaar willen komen kijken. Het is niet de bedoeling om die collages als verkoopwaar direct te brengen, maar als een ding om de mensen wakker te schudden; niet met praten maar met beelden. Dat is datgene wat ik ongeveer met collages bedoel. Ik wil er geen kunst van maken. Voor mij is het een kwestie van bezig zijn aan een stuk strijd, aan datgene wat er in de maatschappij gebeurt, om daar deelname aan te hebben. Meer zie ik het niet.

Door middel van *voice over* geeft Van Praag een biografie van Rijken en diens strijd tegen “oorlog en fascisme”. Het “Ons land geen schietschijf voor Rus en Yankee, ons volk zal niet sterven voor het kapitaal” klinkt weer. We zien demonstraties tegen kernwapens. Rijken zegt, duidelijk bang, dat er 500 miljoen doden voorspeld zijn bij een Derde Wereldoorlog waarin nucleaire wapens ingezet worden. We horen een ominous pianodeuntje. Er wordt gehint naar een clandestien soort wereldimperialisme. “Uit kapitalisme vloeit oorlog voort.” “We zien weer een economische crisis en we zien weer de oorlogsvoorbereidingen.” ‘*Masters of the universe*’ “vragen zich daarbij niet af of daar dan 500 miljoen of meer of minder mensen zullen sterven, maar voor hun is het belangrijk de macht, het bezit te handhaven van datgene wat ze hebben.” De wereldheersers voeren oorlog, gericht tegen de arbeidersklasse. “Wereldmoordenaars, wereldvernietigers zullen de kans krijgen om hun plannen uit te voeren.” Er wordt gesteld dat aandelen stijgen naar mate “de oorlogsvoorbereiders” vanuit de staatskas geld pompen in de oorlogsindustrie.

Rijken doet een oproep: er moet een nieuw systeem komen, een niet-kapitalistisch systeem.  
[Rijken overleed in 2002 in Rotterdam]

---

IZWE LETHU, HET LAND IS VAN ONS, 21 MINUTEN EN 0 SECONDEN. 1985.

Ook dit Vrijheidsjournaal begint met de leader met de rode vuist. De film begint met een liedje, *Izwe Lethu*, beelden begeleidend van marcherende en demonstrerende Zuid-Afrikaanse menigtes. Johnson Mlambo, president van het Pan Afrikanistisch Congres en in ballingschap, komt aan het woord (dit is de hoofdmoot van de film). “De menigtes moeten zichzelf bevrijden en dat is nu ook aan de gang” We horen At van Praag: ondanks de inspanningen van de racistische Zuid-Afrikaanse regering gaat het verzet door en is er een begin gemaakt met gewapende strijd.

Er wordt vooruitgeblikt naar de rest van het programma: “In dit Vrijheidsjournaal een ontmoeting met Johnson Mlambo.” Mlambo vertelt over verschrikkingen. Hij is onder andere gewurgd totdat hij het bewustzijn verloor, levend begraven, in zijn gezicht gepist, uitgehongerd, en zonder dekens in een koude cementen kamer opgesloten. Hij heeft twee keer zes maanden in isolatie gezeten. Mlambo vertelt over de geschiedenis van Zuid-Afrika en de strijd. Terwijl hij recente overwinningen belicht, zien we juichende mensenmassa’s. “Apartheid”, aldus Mlambo, “kan niet hervormd worden. De voorzitter eindigt met een pleidooi:

Ik doe een beroep op de mensen uit Nederland. Zij hebben een historische taak, want uit hun land kwam de v.o.c. die ons koloniseerde!. U maakt deel uit van de mensheid en het Apartheidsregime begaat daarom een misdaad tegen u allen! Iedereen heeft de plicht tegen deze misdaad te vechten!

De film eindigt met graffiti op een muur: ‘Azania Vry!’. Azania is de ‘vrije’ naam voor Zuid-Afrika en betekent ‘land van de zwarten’.

---

MAAGDENHUISFILM, 51 MINUTEN EN 13 SECONDEN. 1969.

Deze film, de beroemdste die Cineclub maakte, begint hectisch. De kijker valt midden in strijd en oproer. We horen een liedje over het Maagdenhuis, dat klinkt alsof het spontaan tijdens de bezetting is opgenomen, met veel rumoer: “De ASVA was geheel verrot...” Het geluid gaat van het liedje over in diëgetisch geluid: de menigte in het Maagdenhuis joelt dat ze zullen “doorgaan”. Meteen daarna volgen beelden die niet onderdoen voor de gelijksoortige beelden uit mei 1968 in Parijs. Er wordt gevochten tussen opstandelingen en politie; we zien een soldaat met een riem met een grote gesp op zoek naar iemand om af te ranselen. Tijdens deze beelden horen we Boudewijn de Groot's *Welterusten, Mijnheer de President*.

Dan verhuist de film ‘naar binnen’. We zien een spandoek: ‘God is dood, Mao leeft’. We aanschouwen drukpersen en horen een drukke, live radiostem die naar verwickelingen in Tilburg verwijst. Jonge mensen verven pamfletten. Een redelijk gedragen radiostem doet verslag van de



voorgeschiedenis van de bezetting en de huidige stand van zaken. Nog steeds drukke beelden. Mensen roken, iedereen is moe en de camera is vaak (opzettelijk?) onscherp. Het is moeilijk om het hier samen te vatten; het maakt allemaal een heel actuele indruk – een beetje zoals een hedendaagse *breaking news* uitzending van CNN of de NOS waar men maar door blijft praten in de hoop af en toe iets nieuws te kunnen vertellen. Er lijkt echt iets te gebeuren (wat natuurlijk ook zo was). Na 11 minuten en 45 seconden komt Bertus Hendriks even kort in beeld, waarna een Leuvense actievoerder zijn ervaringen komt delen. Af en toe (maar meestal niet) zien we erg mooie beelden, bijvoorbeeld van mensen die 's nachts op het dak van het Maagdenhuis lopen.

Dan, na ongeveer 15 minuten, worden bezetters op straat gefilmd terwijl ze handtekeningen verzamelen tegen het politieoptreden. “Nou, ik vind 't geweldig, hoor”, aldus een oudere vrouw op straat. De politie en de bezetters zijn in conclaaf op straat te zien. Eén sympathisant geeft aan te gaan hungerstakingen, hij stoort zich onder andere aan de “zeer tendentieuze” berichtgeving vanuit media over de bezetting. Ook de bouwvakkers sympathiseren met de studenten: “Wij zouden ook graag medezeggenschap hebben.” De zoon van een bouwvakker studeert ook. Hij kreeg van zijn vader te horen: “Wacht een paar jaar, dan heb je 't voor het zeggen.” Een andere bouwvakker is het daarmee oneens: “Moet je dan altijd maar wachten?” Nog een bouwvakker wil dat studenten andersom ook voor bouwvakkers de straat op gaan. Ook de middelbare scholen verklaren zich solidair met de studenten en spreken in de hal. Er volgt applaus. Het liedje dat ook helemaal aan het begin van de film speelde, herhaalt zich.

Een spectaculaire episode uit de bezetting krijgt veel aandacht: timmermannen hebben ten behoeve van de studenten – en met toestemming van hun baas – een ‘luchtbrug’ getimmerd waar de studenten mee in en uit het Maagdenhuis kunnen komen. De politie vernielt de luchtbrug. De studenten trekken vanuit een kamer aan het touw dat aan de herstelde luchtbrug vastzit. De politie trekt van beneden, en bindt op een gegeven moment het touw vast aan een auto. De auto begint de rijden en de luchtbrug valt naar beneden, maar blijft klem zitten tussen de muren van de gebouwen. Hierdoor kunnen de studenten, inmiddels met meer, de luchtbrug weer terug naar boven trekken. De politie reageert door traangas te gooien. Er volgen Kamervragen en een oproep om het optreden van de politie te veroordelen. Die wordt afgewezen, behalve door de PSP en de CPN.

Een ander Maagdenhuis strijdlid zet in, aan het begin door een solist. De zang blijft aanzwellen, steeds meer mensen haken in. Ondertussen zien we een vrachtwagen van de politie, met waterkanon, de straat inrijden. Studenten antwoorden ludiek en bespuiten de truck met een tuinslang vanuit een raam. Nieuwe beelden, van de straat, van militaire politie. De camera beweegt expliciet van het niet vriendelijke gezicht van de agent naar zijn lederen handschoen die een knuppel omsluit. *Cut* naar een shot van lederen schoenen met een legerbroek en een soort stok. De politie slaat toe. Vervolgens is er een openbare meeting in het Maagdenhuis, met voorstellen uit het publiek. Het doet sterk denken aan Occupy. Nu volgen enkele Eisensteiniaanse beelden.

Motoragenten staan rechts, en de camera maakt een pan naar links, waar studenten 'vredig' op de grond zitten. Ook de Mobiele Eenheid staat op rechts te wachten en maakt op een gegeven moment een zeer harde charge. Hierop volgen hectische beelden met een hevig schuddende camera. Wanneer een knuppel een persoon raakt, wordt het beeld steeds even stilgezet. We horen kreten: "Dit is het begin, wij gaan door met de strijd!"

Radio de Vrije Maagd geeft een update op het gebied van steunbetuigingen. van groepen die hun steunen. Opnieuw zien we een charge van de autoriteiten, ditmaal van de bereden politie. Ambulances rukken aan en een demonstrant heeft een gebroken been. De beelden zijn zeer krachtig en soms is het niet te onderscheiden van beelden uit Parijs '68. De studenten zingen uitdagend: "De politie moet naar bed, van je singela singela hopsasa". Opnieuw een lange montage van schermutselingen, charges en onrust; nu 's nachts. De bouwvakkers kondigen aan 73 gulden opgehaald te hebben om zich zo solidair te tonen met de studenten. Eén van de bouwvakkers: "Wij zijn ook niks, je wordt zo ontslagen." Meer bouwvakkers wijden uit over misstanden die zij waarnemen. Meisjes die meedoen aan de bezetting wordt ingepeperd: oppassen voor onzedelijke handelingen door agenten. "Weiger in een afgesloten vertrek met een agent alleen te zijn." Aan iedereen wordt gemeld: "Laat je *niet provoceren!*" We zien hoe studenten gearresteerd worden en naar buiten gevoerd. In de draaideur die van de hal van het Maagdenhuis naar de straat loopt, worden studenten snel even geknuppeld door de Marechaussee, zodat niemand het kan zien; aldus de film. Een student wordt over een betonnen trap en de straat gesleurd, op zijn rug. Er zijn "honderden demonstranten gearresteerd", hierop volgt een oproep tot het voeren van actie die aanzet tot het vrijlaten van vastgezette kameraden.

De film eindigt met *stills* en het strijdlied "Al komt de politie". Het blijft zo een onrustige 'oorlogssituatie', de strijd gaat door. Als allerlaatste shot zien we een agent, met helm en knuppel, in *freeze frame* een charge maken. Dit beeld verdwijnt en verschijnt als onder een stroboscoop, terwijl te horen is: "Dit is het begin, wij gaan door met de strijd"

---

ALBANIË – EEN REPORTAGE OVER EEN SOCIALISTISCH LAND, 39 MINUTEN EN 6 SECONDEN. 1966.

Deze film opent met een verklaring: "Ruim tien jaar geleden maakte At van Praag de enige tv-reportage uit Nederland over dit land." We horen een lokaal muziekinstrument.

At van Praag opent de film vanaf een centraal plein in de Albanese hoofdstad Tirana. Hij somt enkele demografische gegevens op. Zijn stem (in *voice over*) neemt het over, en we zien hippe jonge mensen; viriele jongens en wulpse meisjes op een strand. Van Praag vertelt dat Albanië een "unieke plaats in de wereld" inneemt. Het land heeft gebroken met zowel Rusland als China, maar is toch socialistisch. De titel verschijnt: "Albanië – een reportage over een socialistisch land".

Van Praag geeft geschiedenisles over het land: "Voor de oorlog was het land arm en achterlijk." De Zwarthemden werden verwelkomt door de toenmalige kerkelijke overheid. In 1943

werden zij vervangen door de nazi's. Gigantische vernietiging was het gevolg: 1 op de 14 Albanezen werd vermoord of verminkt. We zien propagandabeelden van leden van de Albanese bevolking die samen een steile berg beklimmen. De Partizanen verenigden zich in een leger en dwongen de bezetters tot de terugtocht. Boeren met primitieve middelen versloegen dus Duitsers met geavanceerde apparatuur. Het doet allemaal sterk denken aan ILL MET BY MOONLIGHT, de film van Powell & Pressburger over het Kretenzische verzet. Van Praag verduidelijkt dat de Duitsers het land als een ruïne achterlieten. De Partizanen verenigen zich nog eens: "met het houweel in de ene hand bouwen wij ons land, met het geweer in de andere, verdedigen wij onze overwinning."

Dan verplaatst de aandacht naar het recente verleden en naar het heden: Enver Hoxha wordt verkozen. Van Praag geeft aan dat voor de Bevrijding 80% van de bevolking analfabeet was. De Partizanen begonnen daarop met taallessen. Nu, stelt Van Praag nogal onder de indruk en hoogstwaarschijnlijk te naïef, is het anders: "Het analfabetisme komt in Albanië nu niet meer voor". At interviewt een fabrieksarbeider. "Hoe is de relatie tussen u als ingenieur en de arbeiders van dit bedrijf?" Van Praag stelt deze vraag in het Nederlands en krijgt meteen antwoord, in het Albanees. Dit interview is dus gerepeteerd. "Hoeveel vrouwen werken hier en hoeveel hebben er een verantwoordelijke positie?", vraagt Van Praag. "Op elke afdeling nemen vrouwen een leidende functie in." Deze positieve sfeer wordt voortgezet in een glorieuze montage. Er wordt zorgeloos gezwommen in een rivier, in moestuinen gerommeld en was opgehangen. At van Praag geeft zijn microfoon over aan een boer. Deze vertelt over een benarde positie waar hij uit ontsnapte door één van zijn belagers te vermoorden en de ander te verwonden. Hij heeft er een verwonding aan zijn hand aan overgehouden. Van Praag legt uit dat de boeren nu militaire oefeningen houden ter verdediging.

Van Praag blikt vervolgens terug naar het *finest hour* in de Albanese militaire geschiedenis, de strijd van de 15-eeuwse Albanese ridder Skanderbeg. Van Praag voegt hier rijkelijk beelden in uit THE GREAT WARRIOR SKANDERBEG van Sergei Yutkevich, een film die bijzonder veel lijkt op ALEKSANDR NEVSKY van Eisenstein (de film over Skanderbeg, uit 1953, was een prijswinnaar op het filmfestival van Cannes in 1954). Deze filmbeelden houden minutenlang aan. De strijd van toen wordt in woord en beeld parallel gelegd aan de recente perikelen.

Hierna legt Van Praag uit hoe een typische dag uit het leven van een, in dit geval 45-jarige, boer eruitziet in Albanië. De boeren worden getraind in het gebruik van wapens. De film toont dit op Eisensteiniaanse wijze. Van boeren en boerinnen met geweren wordt er gesneden naar spelende kinderen, die dus beschermd worden door hun ouders. At interviewt de boer in het bijzijn van diens hele gezin. Van Praag is wel in beeld, maar op de rug gezien. De boeren zijn wel vol in beeld en hel uitgelicht. Bij dit interview wordt er via *voice over* vertaald, wat een minder geregisseerd interview suggereert. Een groep kinderen zingt elders: "Wij zijn soldaten van de partij. Ons vaderland zal trots

op ons zijn.” Een geïnterviewd meisje krijgt een vrouwelijke *voice over*. Dit meisje begint haar leven simpelweg in actie, aan haar leeftijd en manier van spreken te horen.

De film blik nu vooruit. Enver Hoxha krijgt een staande ovatie op partijcongres. Zijn naam wordt gescandeerd. Stalin, Lenin, Marx en een vierde man hangen aan de muur van de congreszaal. “In ons land is geen profiterende elite meer”, zegt Hoxha. Het is onduidelijk of beelden van partijcongres door At zijn gefilmd of van Albanese regering zelf zijn. Van Praag snijdt nu naar een man met een sitar die in traditionele klederdracht voor een meer staat. Van Praag:

Albanië, ooit het land van bloedwraak en bruidenkoop, zoekt onafhankelijk haar weg. De socialistische lijn die het land volgt, zijn gebaseerd op marxistisch-leninistische principes. Hoe men ook over het Albanese socialisme mag denken, de grote successen die binnen grote tijd werden geboekt ondanks een massa tegenslag, dwingen toch respect af. Zo armzalig als [haar] verleden is, zo veelbelovend ziet de toekomst eruit voor het kleine, maar dappere, Albanië.

De film sluit af met massa's mensen op een gigantische centrale avenue. Albanese volksmuziek klinkt op de achtergrond.

## **BIJLAGE: INTERVIEW MET CHARLES BRAAM**

Om te beginnen, hoe kwam jij bij Cineclub en wat was je rol daar toen je daar eenmaal was?

Ik ben in februari 1984 of 1985 bij Cineclub gekomen. Op dat moment had ik geen werk, ik zat in de uitkering, en ik zocht iets om te doen, om alvast bezig te zijn – natuurlijk naast solliciteren voor gewoon werk. Het was toch een tijd van werkloosheid, het was moeilijk om werk te vinden, althans werk wat ik een beetje leuk vond. En toen zag ik een advertentie in De Volkskrant, over een filmclub die bezig was met een film over een oudere dame en haar strijd tegen het fascisme vanaf het begin van de eeuw tot dat moment. Dat trok mij wel aan, dat onderwerp. Ik heb daar toen op gesolliciteerd en ik ben aangenomen.

En je solliciteerde bij At van Praag zelf?

Ja, ik ben toen bij At van Praag zelf op sollicitatie gekomen.

En hoe ging dat?

Nou, dat was gewoon een leuk gesprek. Ik denk dat wij het vanaf het eerste moment inhoudelijk goed met elkaar konden vinden. Er waren heel veel dingen waarvan ik dacht: “Eindelijk kom ik eens iemand tegen die er hetzelfde over denkt als ik.” Ik had altijd al iets met film willen doen, maar ik had voor mezelf nooit een idee gehad van hoe of wat en ik had hier toch een gevoel van een soort thuis komen. Dat klinkt misschien wat dramatisch of sentimenteel, iets wat in Cineclub-kringen niet echt paste, maar dat gevoel had ik wel. De combinatie van film en iets vertellen met film, dus niet zomaar als kunst of entertainment of ontspanning, maar ook inhoudelijks iets te doen met film, dat vond ik een ideale combinatie. Dus daar ben ik toen op dat moment vol enthousiasmemee begonnen.

En wat deed je daar?

Nou, wij hadden een heel groot archief van beeldmateriaal. Dat moest beschreven worden omdat we dat materiaal voor onze eigen producties nodig hadden en dat moest natuurlijk toegankelijk gemaakt worden. Verder ben ik al heel snel in de montage terecht gekomen. Ik heb video-montage geleerd...

Met VHS?

...nee, wij werkten met U-matic, dat was toen het enige voor ons betaalbare – ik weet niet of jou dat iets zegt...

Lijkt het op Betamax?

Ja, maar U-matic is dan qua kwaliteit een stap hoger dan VHS of Betamax. Je had twee soorten U-matic; de echte U-matic en de broadcast version U-matic, de BVU, dat waren dezelfde banden maar dan net iets betere kwaliteit, net als je later Betacam en Betacam SP, en later nog Betacam XD en HD, waar je nu op zit.

Het was echt professioneel dus?

Ja, als je nu de kwaliteit ziet dan denk je “wat een snotzooi”, maar in die tijd was het redelijk professioneel, hoewel we wel vaak problemen hadden met het NOS-journaal of dat soort organisaties die vonden dat het weer net niet professioneel genoeg was en ze daarom een reden hadden om iets wat wij hadden gemaakt niet uit te zenden of niet te nemen. Ze hadden altijd het argument van “Ja...dit voldoet niet aan onze technische standaard”...

Als smoes?

Ja, als smoes ja, heel vaak als smoes, zeker.

Maar goed, ik ging dus videomontage doen. Later ben ik ook met camera aan de slag gegaan. We hadden natuurlijk heel veel 16mm en 35mm films, die moesten gescand worden – op video gezet dus – ik had daar een hele prachtige constructie voor gemaakt waardoor je het beeld kon projecteren op een doorzichtscherf, en vanaf dat doorzichtscherf kon je het op video opnemen. Ik was altijd zeer verbaasd over de kwaliteit die ik wist te leveren. Ik ben een knutselaar; naast dat ik iets creatiefs wil doen in de zin van schrijven, wil ik ook iets praktisch doen. Zeker in die tijd...ik word nu rustiger...maar in die tijd was ik heel onrustig, ik kon niet de hele dag stilzitten. Ik wilde ook met mijn handen dingen doen, dat vond ik altijd leuk, dus daarom was camera ook heel leuk, maar die dingen maken vond ik ook heel leuk. En het klungelen met die 16mm film...die film brak dan weer en dat moest je dan, al vloekend...maar ik vond het eigenlijk best leuk werk allemaal.

Goed, ik moest zorgen dat die film op video beschikbaar kwamen.

#### Op home video?

Nee, allemaal op U-matic, en dat gingen we dan monteren.

#### En gebeurde dat alleen met jullie eigen producties...?

Nee, ook met de distributiefilms. We zaten toen net in zo'n overgangsfase van 16mm, wat wij dan hadden, al hadden we ook een paar 35mm films; maar de overgangsfase van film naar video. Vroeger werd het journaal en al die dingen op film gedraaid. Toen kreeg je dus die verbeteringen, U-matic was eigenlijk een dusdanige verbetering dat de kwaliteit acceptabel was voor "Hilversum", laat ik het zo zeggen; dat er dus steeds meer op video werd gedraaid. Dat was ook veel makkelijker in de montage. In het begin werd er nog in banden geknipt maar later werd er van band naar band gemonteerd.

Toen ik bij Cineclub kwam, begon ik niet alleen te werken aan de producties die lopende waren, maar toen met At hebben we ook heel veel ideeën op papier gezet en later zijn we die ook gaan uitvoeren om onze films makkelijker te distribueren. Want hoe ging dat: ergens werd een film in Groningen besteld, toen kwam Van Gend & Loos langs in de Utrechtsedwars[straat] waar we toen nog zaten, en we hadden van die houten kistjes waar de film in zat en die werd toen door Van Gend & Loos naar het desbetreffende filmhuis getransporteerd, of buurthuis, of clubhuis, of bioscoop, of wat dan ook. En een dag of twee dagen later kwam 'ie weer terug. Maar door de opkomst van de videorecorder dachten we dat we veel beter en veel makkelijker op video konden distribueren. Daar was dus dat hele overzetten van film naar video voor nodig.

#### En daar begon jij mee?

Ja, dat heb ik eigenlijk helemaal opgezet. Vlak nadat At is overleden, in '86, is dat zelfs onze voornaamste bron van inkomsten geworden omdat de openbare bibliotheken heel veel video gingen inkopen. Ze hadden toen, volgens mij van het Ministerie, een heel groot budget gekregen om dat te doen, en wij boden dus al onze films op video aan en zij kochten dat voor goede bedragen. Dus jarenlang hebben wij daar onze belangrijkste bron van inkomsten uitgehaald. Als je nu naar een bibliotheek gaat, zie je nergens meer een video, ik weet niet wat ze met al die banden gedaan hebben. Dat was dus één van de dingen die ik gedaan heb en in de tussentijd heb ik ook camera geleerd, montage geleerd, fotografie gedaan in de doka, hoewel ik dat verschrikkelijk vond.

#### En je werkte onder At van Praag?

Ja, At was toch een beetje het hoofd. Dat was verder niet onlogisch, hij zat er vanaf de oprichting en hij was de enige die alles van de hoed en de rand vanaf het begin wist. Er waren wel eens mensen die een beetje in de oppositie kwamen tegen hem maar het echte idee van hem als leiding, ik heb nooit meegemaakt dat dat echt een probleem was.

#### En vond je dat hij naar buiten toe meer het boegbeeld was dat wat hij intern voor jullie was?

Nee, hij was zowel intern als naar buiten toe het boegbeeld van de club.

### Hij overleed in 1986, wat gebeurde er toen?

Ja, in oktober 1986. Ja, toen stortte eigenlijk een beetje de wereld in, zeker wat mij betreft want ik zat er net anderhalf, twee jaar, zoiets. Ik dacht hoe het nou verder moest met die hele club, ik heb niet de persoonlijkheid of de wil om zo'n club te trekken. Dat ben ik gewoon niet en dat wil ik ook niet zijn, maar aan de andere kant was er op dat moment ook niemand anders om dat te doen. Dus toen heb ik dat tegen wil en dank op mij genomen.

### En hoe ging het toen met Cineclub op dat moment?

Toen ik daar kwam zaten we in een soort lift, zeker ook omdat we toen op video gingen produceren. Ook hadden we toen die Vrijheidsjournaals, die werden ook echt op video geproduceerd. We hadden een portable video set [waarop de beelden] werden gemonteerd en die werden dan gedistribueerd op video...

### ...en beschrijf die Vrijheidsjournaals eens, wat waren dat?

Je kan een beetje met een soort actualiteitenrubriek vergelijken. De dingen die op dat moment speelden. We wilden een soort maandelijks ding maken, daar gingen we dan reportages voor maken. Het was een beetje reportageachtig niveau want je had niet de tijd om de diepte in te gaan. We hadden bijvoorbeeld ook de film DE ZIN VAN MIJN LEVEN, dat ging over At z'n moeder. Dat was eigenlijk ook een Vrijheidsjournaal maar dat was dan gewoon een documentaire die binnen een slot van 50 minuten paste – want U-matic bandjes waren 60 minuten. In die tijd werd '50 minuten' in Hilversum ook erg populair dus dat was toch een beetje iets waar wij ons ook aan hielden.

### En maakten jullie die om voor jezelf vast iets uit te brengen?

Ja, dat wilden wij, we wilden maandelijks zo'n Vrijheidsjournaal hebben, presenteren, maken. In die tijd had je spoorwegstaking, je had poststaking, antikernwapens demonstratie tegen de kruisraketten, je had Kerwin Duinmeijer die toen vermoord is. Dit was allemaal net voor mijn tijd wel, maar dat was wel wat allemaal toen speelde. Je had Woensdrecht, je had Dodenwaard, er was heel veel aan de hand natuurlijk, dus we hadden eigenlijk genoeg onderwerpen om te doen. Je had de gemeenteraadsverkiezingen in de zomer van '85 of '86 waar dus voor het eerst een gemeenteraadslid van de Centrum Partij werd gekozen, [waardoor] er demonstraties in de binnenstad geweest zijn – ik denk dat het allemaal net een beetje voor jouw tijd was?

### Zeker.

We hebben toen het stadhuis geblokkeerd waar we toen vanaf filmden. Wat wij toen bijvoorbeeld deden: we hadden dan die film DE ZIN VAN MIJN LEVEN en we plakten die reportage ervoor. Dat kon dan net op een 'uursbandje': een actualiteit en dan ook nog die film erbij.

### Maakten jullie die Vrijheidsjournaals omdat jullie meer naar buiten wilden brengen of omdat jullie dat format fijn vonden?

De slogan van het Vrijheidsjournaal was "Waar anderen zwijgen, spreken wij." De reguliere media moet je niet geloven – dat is niks veranderd, het is alleen maar erger geworden – en in dat kader wilden wij dus ons eigen medium zijn. Je moet je eigen medium zijn en hebben, want wat ze in het journaal zeggen of wat in De Volkskrant staat: geloof het maar niet, of althans 80 procent niet. Wij hadden het dus over dingen waar men het daar niet over had, in onze ogen. Wij wilden gewoon iets laten zien wat je ergens anders niet zag. Waar anderen zwijgen, daar spreken wij, dat was dus het motto waaronder wij werkten.

### Jullie maakten eerst films, in de beginjaren. Zijn jullie later overgestapt op die journaals, of zijn die er bijgekomen?

De laatste film [op film] was in 1979, Vrouwen van Suriname. Kijk, film is een hele dure hobby natuurlijk. Je moest altijd subsidie hebben, want een beetje film produceren; in die tijd zat je toch rond de 80, 90, 100 duizend gulden als je een beetje een film met een redelijke lengte wilt maken.

Omdat het materiaal natuurlijk heel duur is. Filmmateriaal is gewoon duur. Met video is het nog niet een fractie van die prijs.

Maar jullie konden ook speelfilms op video maken, om het zo even te zeggen.

Nou, wij hebben zelfs nooit speelfilms gemaakt

Ik bedoel, documentairefilms.

Ja dat hebben we dus gedaan in de vorm van die Vrijheidsjournaals.

Maar niet meer met één onderwerp?

Ja, we deden wel langere films. Die film De zin van mijn leven was dus een langere film; we hebben die film met Truus Mengen gemaakt. Ik wil geen oorlog. Maar goed, je bent gewoon niet meer zo gebonden, je bent veel flexibeler in wat je doet. En met die Vrijheidsjournaals had je misschien wel drie of vier of vijf onderwerpen in één journaal. Maar je kon ook één film hebben, dat varieert nogal.

In hoeverre weet jij hoe Cineclub tot stand is gekomen? Allereerst, wie hebben het opgericht, hoe waren die mensen en door wie waren ze beïnvloed?

In de jaren '60 had je al dat studentengedoe in de Verenigde Staten, Europa, Parijs. En ook in Amsterdam natuurlijk, de Maagdenhuisbezetting. Maar At van Praag was al iets eerder begonnen met films vanuit zijn visie. Hij heeft toen een tijdje bij de VARA gewerkt, en later bij het NOS journaal. Voor de VARA heeft hij toen die Albanië-film gemaakt. Dat is dus een hele unieke productie geweest. In '66 of '65...

...'65.... [n.b., het was 1966]

'65 is 'ie toen naar Albanië gegaan en daar heeft hij dus voor de VARA die film gemaakt. En die is ook door hen uitgezonden. Het was een turbulente tijd, halverwege de jaren '60, daar hoef ik verder niet over uit te wijden denk ik. In de studentenwereld was er ook heel veel aan de gang, je had heel veel progressieve studenten. At zelf was geen student, hij heeft volgens mij één jaar aan de HES gezeten, Hogere Economische School heette dat geloof ik, dat was op het Raamplein.

Maar hij is daar heel snel vanaf gegaan en hij is gewoon met film bezig gegaan. Hoe heette die cameraman ook al weer, Paul Bos of zo? Dat moet je maar aan Bep [van de Bremer] vragen, dat weet ik allemaal niet precies. Joop van de Ende die zat daar toen ook bij, dat was wel grappig. Op de Middenweg was er namelijk één of ander fotozaakje waar ze ook aan film deden, daar zat [At] toen, en Joop van de Ende werkte daar ook, en die Paul Bos volgens mij ook.

Maar goed, van daaruit is hij dus begonnen, en zijn eerste film was over die LSD psychiater [Jan Bastiaans]. [...] At heeft toen ook één of ander anti-NAVO filmje gemaakt, die heb ik wel eens gezien maar de naam schiet me even niet te binnen. [...] Nieuwe gronden heet 'ie. Dat was zo'n anti-NAVO filmje. Goed, dat is een beetje zijn 'vroeg werk' zeg maar. Later is hij bij het NOS-journaal gaan werken, en dat was in de tijd van de Maagdenhuisbezetting. Dus vandaar dat wij [Cineclub] zoveel materiaal hebben, want al het uitschot van wat er gedraaid werd, dat heeft hij dus gewoon meegenomen of gehouden. Want hij draaide zelf als cameraman maar ook als regisseur. [...] En van al dat materiaal, en nog wat aanvullend materiaal, is de MAAGDENHUISFILM gemonteerd. En in het begin was dat dan met die types van het Stadsjournaal, Annette Apon en zo. Maar al heel snel is dat ontaard in ruzie, en zijn zij weggegaan, en heeft At het een beetje in zijn eentje voortgezet.

Wat heeft hij voortgezet?

Nou, het afmaken van die film.

Goed, Cineclub was toen dus al opgericht, want het is in '66 opgericht. Die oprichting is gegaan samen met onder andere Bertus Hendriks, en nog een paar mensen. Het was een beetje naar analogie van Les États Généraux du Cinéma uit Frankrijk. Want dat groepje bestond geloof ik al...



Ja, het bestond uit critici van *Cahiers du cinéma*, onder andere...

...ja precies, die later PARIJS, MEI '68 hebben gemaakt, LE DROIT À PAROLE.

En dat was Cineclubs grootste invloed, die club?

Ja, nou, in de Verenigde Staten had je natuurlijk *California Newsreel*, bestond dat toen al? Dat moet jij maar uitzoeken, maar het was natuurlijk allemaal wederzijds, het was een soort mondiaal virus wat overal een beetje...

En uit Rusland dingen, Medvedkin of zo?

Nou, Rusland daar waren wij natuurlijk ideologisch niet meer op geïntereerd, in die tijd zeker niet. Dus ik denk niet dat uit Rusland veel gekomen is. Nee, we hadden daar verder niet veel contact mee hoor. Kijk, Cineclub is een tijd lang op China geconcentreerd geweest, en later Albanië. Vandaar de bijnaam 'Chinaclub', ooit, door de critici. Nee, ideologisch hadden we met Rusland helemaal geen verwantschap mee.

Cineclub was maoïstisch?

In het begin wel ja.

En daarna werd het...?

Nou daarna werd het, toen China in de ogen van At en kompanen ook de verkeerde kant uitging, eigenlijk niets. Eigenlijk hadden we geen...Albanië is nog een tijd lang *en vogue* geweest, maar later ook niet meer...

Albanië ging ook de verkeerde kant op?

Ja...iedereen ging de verkeerde kant op, toch? Kijk...de sympathie bleef natuurlijk ergens wel, maar omdat toch de officiële politiek...omdat we niet meer met de officiële politiek bezig waren hebben we toch heel veel van die films die jarenlang in distributie zaten, ook over Cuba en dergelijke, hebben we toch eruit gegooid omdat we vonden dat het zuiver moest blijven. Je kon niet iets propageren waarvan je eigenlijk vond dat het niet helemaal meer *ok* was. Dat heeft ook heel veel conflicten opgeleverd met onder andere Felix Greene die wel China-adept is gebleven, terwijl wij als Cineclub al lang van China afgestapt waren en al zijn films uit distributie haalden.

Jullie hadden contact met hem?

Ja er is heel veel correspondentie met hem, waarin die strijd als het ware [te lezen valt].

Heb je die brieven ook?

Ja, die heb ik nooit naar het IISG gedaan, die houd ik liever zelf nog. Als je ze in wilt zien, zal ik ze moeten opzoeken want die heb ik niet bij de hand.

Voor je gevoel, vind je dat jullie op het juiste moment besloten dat Hoxha of Mao de verkeerde kant opgingen, of vind je dat niet belangrijk?

Nou, ik denk dat het wel op het juiste moment was, ja. Je moet consequent zijn in wat je vindt. En als je op een gegeven moment het idee hebt dat zo'n land als China of een regime als China...en je bent het er niet meer mee eens, ja dan moet je daar ook de consequenties uit trekken en zeggen: "Sorry, dit kunnen wij dus niet meer steunen." In die zin zijn wij altijd principieel gebleven. Sommige mensen vinden dat dan sektarisch. Dus als jij principieel bent en daar de consequenties van wilt ondervinden, dan ben je dus sektarisch? Nou prima, als je het zo wilt noemen. Voor mij gaat [dat] om woorden; principieel is gewoon principieel. Dus als jij vindt dat het niet meer deugt en dat je er niet meer achter kunt staan, dan moet je die films uit de distributie halen, in ons geval.

### En hoeveel films hebben jullie er door de jaren heen uitgegoid?

Nou, toch heel wat hoor. Als je al die China-films van Felix Greene, en al die dingen optelt...

### Ivens ook?

Nou, we hadden die Laos-film, HET VOLK EN ZIJN GEWEREN, maar hij wilde daar teveel distributierechten voor hebben, dat konden wij gewoon niet betalen, dus wij hebben gewoon de distributie opgezegd en hij heeft die film teruggetrokken. BORINAGE hadden wij al, die hebben we van hem gekregen, die mochten we gewoon gratis distribueren, dat was een soort cadeautje. Ja daar is natuurlijk verder niks mis mee, politiek, dus die hebben we gewoon gehouden. En de meeste Cuba-films hebben we er toen ook uitgegoid. CUBA VA! van Felix Greene, HASTA LA VICTORIA SEMPRE en nog een paar van die films.

### Werd dat aangekondigd?

Nee, als er een bestelling voor kwam dan werd gezegd: "Die hebben we niet meer, die is niet meer in distributie." En in de volgende catalogus stond 'ie er gewoon niet meer in. Maar de fysieke films hebben we natuurlijk gewoon gehouden. Die lagen gewoon opgeslagen, maar daar deden we verder niks meer mee.

### Dus, om af te sluiten hiermee, het waren alleen films die, gemaakt waren door een regime dat of ideologie die toen nog goed was, maar later...

...die in onze ogen toen nog deugde, maar later...

### ...dus de film zelf had nog iets met de ideologie toen die nog deugde?

In wezen wel ja, want als je nu naar CUBA VA! kijkt, ja, ik vind daar niks mis mee, met die film. Inhoudelijk, op dat moment [van maken] deugde die wel, maar later...wat ik net als zei. At was daar heel principieel in, die zei: "Okee, ik ben het er niet meer mee eens, dus die film gaat gewoon uit de distributie, klaar."

### Zouden jullie jezelf in een traditie zien? Of zagen jullie jezelf in een traditie, of zag hij [At] zich in een traditie? Of Bep? Of jij?

Nou, nee. Er was helemaal geen traditie...zeker als je naar Nederland kijkt, de enige die zeg maar een beetje in die traditie werkte was Ivens, maar die werkte helemaal niet meer in Nederland, al vanaf het begin niet meer. Hij was zelfs zijn paspoort kwijt na Indonesia calling, dus die had helemaal niks meer met Nederland. En voor de rest was er in Nederland natuurlijk alleen maar gezapigheid. In die zin hadden wij geen Nederlandse wortels, laat ik het zo maar zeggen.

### Ook niet buiten film?

In die tijd had je al die revolutionaire partijen en partijtjes, al die splintertjes, die nu gedeeltelijk ook nog bestaan. Je had toen de KEN, en weet ik het allemaal wat, ik ben al die namen een beetje kwijt. Maar dat was allemaal voor mijn tijd dus wat ik vertel is alleen maar wat ik weet. At had dan wel contacten met dat soort mensen maar als er in zijn ogen ideologisch iets niet deugde, dan was hij ook weer heel snel vertrokken. Ik heb later nog wel eens discussies met hem daarover gehad, want ik vind dus als jij als culturele filmorganisatie je niet moet verbinden met een politieke partij. Ik vind dat eigenlijk niet goed. Je moet erboven...nou dat is het verkeerde woord...maar je moet een bepaalde afstand hebben. Zodra zo'n politieke partij in jouw ogen de fout in gaat, zit al meteen met een probleem. Dat heb je ook gezien want wij hebben heel veel clubs gesteund die later of fout zijn gegaan of heel veel kritiek hebben gekregen. Bijvoorbeeld, in Angola had je de UNITA, die in het begin een revolutionaire organisatie was maar al heel snel wist de CIA daarin te infiltreren. Nou daar zit je dus mee, want we hadden toen een film over de UNITA, je zit met die film, je zit met je politieke standpunt "Wij zijn voor de UNITA" en dan ben je dus plotseling voor de verkeerde club. Later hebben we daar heel veel problemen mee gehad. Vooral met die gasten van de KZA en de AABN, Komitee Zuidelijk Afrika en de Anti-Apartheids Beweging Nederland, om de haverklap hadden

we ruzie. “Ja, want jullie waren voor de UNITA!” “Jullie waren een stel...”, weet je. Dus op die manier kan je heel makkelijk weggezet worden als een raar sektarisch clubje. Dat vond ik eigenlijk niet zo verstandig. Maar goed, op dat moment zit je ergens middenin en dan kan ik me ook wel weer voorstellen dat zoiets gebeurt.

Wat was het waar jullie voor stonden? Wat was het ideaal? Of wat waren de idealen?

Nou, laten we het voor het gemak maar noemen: “het werkelijk socialisme”.

“Werkelijk” of “waarlijk”?

Het “waarlijk” of “werkelijk” ...nou ja; iedereen kan zich of iets socialistisch noemen, maar dat wil nog niet zeggen dat het dan ook echt socialistisch is. We vonden natuurlijk dat de Sovjet-Unie natuurlijk helemaal niet – zeker in die tijd – socialistisch was, en later China natuurlijk ook niet, en noem het allemaal maar op. Maar ja, waar dus wel? Cuba...? Wij waren dus voor het “werkelijk” socialisme, het “waarlijk” socialisme.

En jullie zaten erop te wachten, tot het kwam?

Nou ja, te wachten, we hoopten natuurlijk ons klein steentje bij te dragen, want dat was dus het idee achter die films. Mensen voorlichten en laten zien wat er aan de hand is binnen het kapitalisme, het imperialisme, wat ze ons allemaal aandoen, om het zo maar te zeggen. En aan de andere kant een alternatief proberen te bieden, in de zin van “Er zijn ook clubs die iets anders willen”, “Er zijn landen die iets anders willen.” En je kreeg in daar in dit land natuurlijk een heel vertekend beeld van.

Hoe bedoel je?

Nou ja, als je naar dus *het* journaal kijkt, of wat dan ook, dan krijg je natuurlijk een heel vertekend beeld van wat er in bepaalde landen, zeker in die tijd, aan de hand was.

Lag dat aan de Amerikaanse invloed?

Ja, natuurlijk mede door de Amerikaanse invloed, maar dat wil niet zeggen dat die gasten die in Hilversum de scepter zwaaiden het daar niet mee eens waren, toch, want die gaan niet iets doen terwijl ze iets anders vonden.

Dus het was een daadwerkelijk *ideaal*, jullie vonden niet dat het ergens al bestond.

Nee, we vonden niet dat het ergens was al.

En de precieze definitie van het waarlijk socialisme stond ook nergens opgetekend?

Nee, zelfs Marx heeft dat natuurlijk nooit gedaan. Ik denk ook niet dat het een zinnige bezigheid is.

Zouden jullie het herkennen?

Of ik het zou herkennen? Ik denk het wel, ik denk dat je dat zou herkennen. Als dus de materiële voorwaarden gecreëerd zijn waaronder het socialisme zou kunnen ontstaan. Ik denk dat socialisme ook iets is wat in een mens moet zitten, waar de mensheid als het ware aan toe moet zijn. Maar dan moet je eerst de materiële voorwaarden creëren, dat dat mogelijk is. En in sommige landen is dat wel...hebben ze in ieder geval pogingen gedaan om dat te doen. Als je naar Cuba kijkt, daar heb je toch gratis onderwijs, je hebt gratis gezondheidszorg. Nou, dat zijn alvast een aantal van de voorwaarden waaronder de socialistische mens zou kunnen ontstaan. [...]

Kijk, overal waar de NAVO en de *yanken* invallen, kun je jezelf afvragen: “Wat is daar aan de hand?” In ’86 had je natuurlijk Grenada, daar begonnen ze ook met allerlei van die dingen, de *jewel revolution* of hoe dat dan ook heette. In ’86 was dat toch?

### Ik dacht van wel ja.

Eén van de eerste openlijke imperialistische daden van dhr. Reagan? En nu heb je Venezuela. En je had natuurlijk Libië. Wat doen ze daar allemaal? Wat zijn ze van plan? Als je je een beetje in de situatie van Libië verdiept – je hoeft geen fan van Ghadaffi te zijn, daar gaat het helemaal niet om – maar daar heb je ook gratis gezondheidszorg, gratis onderwijs. Mensen die trouwen die krijgen \$50.000. Je kan een gratis huis krijgen. Benzine kost veertien cent per liter. Vrouwen mogen daar van alles, wat ze in andere Arabische landen natuurlijk niet mogen. Dat is natuurlijk heel vervelend allemaal...dat moet weg. Want je moet duur betalen voor je ziekenfonds, en je moet duur betalen voor je huis.

### Waarom kozen jullie voor film?

Film is natuurlijk een heel krachtig medium. Film kan echt een impact hebben. Wij vonden film ook leuk, film als medium is natuurlijk ook leuk, het is gewoon een mooi medium. Ook het hele productieproces is natuurlijk mooi en leuk en interessant, vanaf de eerste opname tot aan de montage, dat je dan ziet hoe in de montage iets ontstaat, dat iets gaat werken en dat soort dingen. Ik zit nu in de schrijverij, maar als ik morgen weer in de film zou kunnen beginnen, zou ik het zo doen. Het is zoveel leuker.

### Hadden jullie theoretische voorbeelden, of deden jullie het meer op instinct?

Nou, we hadden het er wel over, van “dat vind ik nou goed werken”. Parijs, mei '68, dat vind ik nou zelf echt een goede film. Want dat is een film over actie, maar niet alleen over actie. Het geeft een ideologisch beeld...het is gewoon, in mijn ogen, een knappe, goed gemaakte film. En als je er nu nog steeds naar kijkt, dan gaat mijn bloed weer koken, dan heb ik meteen zin om zelf ook weer film te maken.

### En wie vonden jullie nog meer goed? Eisenstein – los van de inhoud...

Eisenstein is natuurlijk...dat kun je zelf nog als ultraconservatief goed vinden. “Dat is prachtig gemonteerd”, en dit en dat zus en zo, ook al interesseert de inhoud je verder niet. Maar bij ons, en daar had ik ook wel een beetje problemen met At mee, stond de boodschap bovenaan. Het ging hem erover iets over te brengen. Vaak hadden we dan een soort conflict van “Ik vind die opname niet goed want hij staat onscherp of die pan vind ik te langzaam, en dat komt niet goed uit, en ik wil ik niet gebruiken”, en dan zei hij van “Ja, maar we hebben niet anders en we moeten dit gebruiken en we kunnen het niet overdoen”, snap je. Hij maakte dus toch een andere keus dan ik zou maken. We hebben nooit grote conflicten gehad, maar het artistieke niveau vond ik dus niet echt [hoog], en dat was ook niet een prioriteit, en dat vond ik wel jammer. Dat zou ik graag anders gezien hebben.

### Sanjines, bijvoorbeeld, die richting zou je meer willen inslaan?

Ja, precies. Maar die maakte toch ook speelfilms en die had toch meer mogelijkheden. Ik weet niet, heb je die film van Kees gezien? Kees Rijken, over de collages van Kees Rijken. ONDERWEG NAAR MORGEN?

### Volgens mij niet.

Nou goed, dan wordt die man geïnterviewd – hij was toen al dik in de 70, en dan hangt hij dus zo op een stoel en het licht ziet er niet uit en dan denk ik “Ja, dit kan ik dus...sorry...als ik dit gemonteerd had, dan had ik dat dus niet gedaan.” Je laat toch iemand toch niet zo op een stoel hangen, en de camera nog zo'n beetje van bovenaf, voor mij kan dat dus niet, snap je? Zet er gewoon een goeie lamp op, licht die man goed uit, want ik vind het niet goed. Het is voor je film niet goed, want iedereen denkt: “Wat zijn dit voor een stelletje klungels en amateurs”, en je neemt die man, wat hij vertelt, neem je ook niet serieus, want zo werkt dat toch gewoon? Dus die artistieke kant, die esthetische kant, als ik een puntje van kritiek mag hebben, die vond ik er toch wel een beetje bekaaid vanaf komen. En het had natuurlijk heel veel te maken met dat we geen geld hadden, dat klopt, maar soms denk je ook wel eens van, ja, ook zonder geld had je toch wel eens iets meer daar op kunnen letten.

Zag At dat niet?

Hij zag het wel, maar hij vond dus het van ondergeschikt belang.

Dus als jij iets opnieuw wilde doen, was er dan geen geld voor of vond hij het verkwiste tijd.

Ja, verkwiste tijd en geld, maar hij dacht "Dit is goed genoeg", nou soms vond ik het dus niet goed genoeg.

Wie vertoonden jullie films, en waar, en hoe ging dat in z'n werk?

Nou we hadden dus onze catalogus die werd dan verspreid naar alle buurt-, clubhuizen, filmhuizen. Daar werden dus films vertoond. Je had ook allerlei actiegroepen, in die tijd had je echt honderden actiegroepen, van landengroepen, de Turkije-groep, Marokkanen-groep; iedereen had z'n eigen groep, Eritreërs hadden hun eigen groep, de Portugezen hadden een groepje. En daar hadden we ook heel goede contacten mee. En die hielpen ons ook aan die films komen. Die groepjes en die clubjes draaiden ook die films en ze hielpen ook met vertalen want wij kenden al die talen niet.

Waren dat mensen die in Nederland woonden of kwamen ze naar Nederland [incidenteel, als groep]?

Dat waren groepjes, die woonden in Nederland, van die groepen vluchtelingen die hadden hier dan zo'n clubje opgericht, je had de APA van de Portugezen, de KMAN van de Marokkanen, je had de HITIP waar we dan weer minder goed contact mee hadden omdat het sociaaldemocraten waren – dat leidde toch altijd meteen weer tot conflicten. Met het Palestina comité hadden we niet zulke goede contacten hoewel Bertus Hendriks natuurlijk ook één van de oprichters van het Palestina comité was.

Hij was ook weggevallen van jullie?

Nou, hij is later natuurlijk gewoon zijn eigen carrière gegaan. Maar hij is natuurlijk één van de oprichters van Cineclub en daar weet hij ook nog wel hele leuke anekdotes over te vertellen hoor.

Dus de distributie ging via dat soort groepen, en die organiseerden avonden en dingen. En via onze eigen mailing en catalogussen...en zo'n filmhuis draaide dan een film van ons, die werd dan besteld.

Alle afnemers van die films bestelden bij jullie, en jullie leverden dat dan aan?

Wij leverden dat dan aan ja. Van Gend & Loos kwam iedere dag langs en die nam dan zoveel mee van die mooie houten kistjes, die At z'n vader nog gemaakt had, en daar ging de film in, met een pakbon, en dan ging dat overall heen. En dan kwam 'ie terug, en dan werd het gecontroleerd, en geplakt, en een perforatie gemaakt en weet ik het allemaal. Zo ging dat. Dat was dus voor mijn tijd, maar in het begin was het écht op en aan. Het was echt veel.

Je zei dat je dacht dat toen jij erbij was dat het weer in opkomst was?

Nou ja, maar film was toen een aflopende zaak en toen werd het video en wij gingen toen echt die video op poten zetten. En het geld stroomde binnen, nou, niet helemaal; maar het ging gewoon beter. We hadden echt in no-time een gigantische schuld weggewerkt. Ik had echt het gevoel van "Dit gaat goed, dit gaat leuk, en we gaan er echt iets van maken." Totdat ik 's morgens, maandagochtend op 29 oktober een telefoontje kreeg van "At van Praag is vannacht overleden". Nou toen stortte dat deel van mijn wereld in. Dat kan ik wel zo zeggen. Dat had voor mij persoonlijk een hele grote impact.

Hoe oud was je toen?

Ik moest dat jaar 36 worden.

En uit welk jaar was At van Praag?

'40. Januari '40.

Tien jaar ouder dan jij.

Ja.

Als het eenmaal uitgeleend was aan zo'n groep of filmhuis, hoe ging dat? Ben je wel eens bij zo'n vertoning geweest of ken je verhalen van vroege vertoningen?

Nou, er is een leuke anekdote van het Azania Komitee. We hadden dus één film over de bevrijdingsstrijd, of de anti-Apartheidsstrijd in Zuid-Afrika, en daar had je natuurlijk ook weer dat sektarische gedoe, zoals dat dan heet, tussen het ANC of de aan ANC gelieerde groepen in Nederland zoals de ABN, KZA; en mensen die iets anders vonden: die waren panafrikanistisch, dat was het Pan Afrikanistisch Congres [PAC], dat was dus het Azania Komitee; 'Azania' was dus de naam die het PAC had gegeven aan het toekomstig bevrijde Zuid-Afrika. [...] En zij gingen dan met zo'n film echt onder de arm overal heen, er werden avonden georganiseerd in het land en zij gingen dus met die film echt onder de arm, en die werd dan vertoond, en die was nog niet ondertiteld op dat moment. Dus zij hadden de vertaling op papier, en dan zat iemand aan de geluidsknop, dus zodra er dus gesproken tekst was, werd het geluid van de film teruggedraaid, en werd er simultaan in het Nederlands de teksten gesproken. Zo gingen zij het hele land door.

Hoe was de sfeer bij die voorstellingen? Kon dat variëren?

Ja, dat kon variëren natuurlijk. Vaak was er dan iemand uit Zuid-Afrika bij [bij een film over Zuid-Afrika], er waren altijd dingen in samenhang met iemand van het land, of er was iets aan de hand, een Sharpeville herdenking, een Soweto herdenking, of 10 december, de dag van de mensenrechten. Het was niet zomaar iets los, want anders komt er geen mens op af. Je moet mensen natuurlijk motiveren om te komen, er moet campagne gevoerd worden. Van: "20 maart is de Sharpevilleherdenking? Nou, dan hebben we die film, en dan komt die en die spreker, enzovoorts enzovoorts." In die tijd kwamen daar mensen op af. Nou, probeer dat nu maar eens, je zit gewoon voor een lege zaal natuurlijk, er komt niemand meer.

Wie kwam er op af?

Allerlei mensen...allerlei mensen. Van studenten tot arbeiders, geïnteresseerde mensen gingen uit huis 's avonds om in een buurt- of een clubhuis naar een film te kijken. Of naar een spreker uit een ander land te luisteren, en achteraf de discussie te hebben. Nou, behalve in De Balie waar een stelletje professionele discussianten komen gebeurt dat toch niet meer? Maar in die tijd was dat heel normaal.

In Utrecht heb je nog de ACU, bijvoorbeeld?

Ja, precies, de ACU, en de Kargadoor –

Nou, de Kargadoor doet inmiddels Italiaanse cinema...

Ja precies, het is allemaal weg, het is allemaal weg. Terwijl in die tijd had je in alle studentensteden en ook andere steden, had je van die clubs. En een fase later, in de krakerstijd, had je allemaal van die kraakcafés, daar heb je nu ook haast niks meer van. Wat heb je nog? De Molly, of weet ik veel wat. Nou in Amsterdam had je er sowieso al tien. Als wij dan een nieuwe band hadden, dan ging die dus van kraakcafé naar kraakcafé. Dan had je sowieso al tien voorstelligen à 50 gulden, dan had je dus 500 gulden. Nou, in die tijd was dat natuurlijk veel geld.

De mensen die daar kwamen, had jij het gevoel dat er veel mensen bijkwamen die meer jullie gedachtegoed gingen overnemen, of deden ze dat al voor een groot deel?

Ja, mensen die daar kwamen waren toch...het bekende 'preken voor eigen parochie', dat is natuurlijk wel zo.

### Dat is van toepassing?

Dat is wel van toepassing. Maar aan de andere kant kun je zeggen: "Is dat nou zo erg?" Nee, want je zoekt natuurlijk niet alleen iets nieuws, je zoekt ook een soort bevestiging van wat je vindt, bij anderen, bij jouw groep. Ik vind dat eigenlijk helemaal...ik vind het ook niet een soort kritiek waar je... wat kan ik daar nou mee? Maar er waren altijd wel 1 of 2 of 10 of weet ik veel mensen van buitenaf die vonden het wel interessant, en er waren ook wel eens felle discussies, en gedoe – dat was er ook. Maar om nou te zeggen van: "Hoe meet je die impact?", dat weet ik niet. Dat hebben we ook nooit zo gedaan.

### Zijn er dingen die jullie 'bereikt' hebben, denk je?

Nou, één van de dingen die we bereikt hebben is dus de actie voor de Sharpeville Zes. Ik weet niet of je weet wat de Sharpeville Zes zijn...?

Ja.

Omdat ik dat verleden keer verteld heb?

Zeker.

Haha...Maar goed, in die tijd had het PAC net een nieuwe voorzitter, Mlambo, en die was in Nederland, en die vertelde dus over die zes mensen die ter dood veroordeeld waren voor die moord op die locoburgemeester, in Sharpeville. Waar ze dus niet eens bij die demonstraties waren, maar...enzovoort. Dat was dus die Common Purpose-wet: ze waren er wel bij, maar ze hadden er niets mee te maken. Als je hetzelfde doel had als andere mensen in die demonstratie, dan ben je net zo verantwoordelijk voor wat er gebeurt in die demonstratie als al die anderen. Dus toen hebben ze...een groepje is toen...het Zuid-Afrikaanse apartheidsregime werkte toen met locoburgemeesters, dat waren dus zwarte mensen die dus, in dit geval in Sharpeville, als locoburgemeester werden benoemd. Dat was een soort NSB-positie, laat ik het maar even zo zeggen, en die gast werd gewoon uit z'n huis gehaald en die kreeg toen de in die tijd nog heel populaire rubberen band om zijn nek en die is vermoord. En zes van die demonstranten werden willekeurig opgepakt, en die mensen kenden elkaar niet eens, en dat dus de Sharpeville Zes geworden, die zijn alle zes ter dood veroordeeld, voor die moord, waar zij dus in wezen niets mee te maken hadden.

Nou, die Mlambo vertelde dat toen [in een interview met ons], en wij hebben dat toen opgenomen. En ik zat dat te monteren met At en toen zei ik ineens van: "Ja, ik bedoel, we stoppen dit in die film, en wat gaan we er nu mee doen?" Want we waren altijd zo van: "Er is iets aan de hand en dan moet er ook iets gebeuren." Nou, toen hebben we dus de meisjes van het Azania Komitee opgebeld en gezegd: "Hier moeten we iets mee doen." – "Ja, hier moeten we iets mee doen." En toen hebben het Sharpeville Zes Komitee opgericht. En toen zijn we die actie begonnen. Toen hebben we, nou ja, vooral die meisjes van het Sharpeville Zes Komitee hebben daar heel veel werk aan verricht, en die hebben dus de zus van één van die veroordeelden en de moeder van één van die veroordeelden hebben we naar Nederland gehaald. Toen is er begonnen met avonden organiseren in het hele land...in de Havelaar...en ik kende toevallig op dat moment iemand die bij de IKON werkte, bij...hoe heette dat programma wat ze vroeger hadden...*Kenmerk*. Nou, die hebben toen een reportage erover gemaakt, en toen is het echt –

### Allemaal op aangeven van jullie en het Azania Komitee?

Ja, precies.

### Met z'n tweeën?

Ja, die twee Komitees, ja. Ja, want we hebben zelfs nog...kijk, je kunt ons van sektarisme beschuldigen, ik vind alles best en prima. Maar wat hebben wij natuurlijk gedaan, slim als wij waren: wij hebben de KZA en de ABN gebeld en gevraagd: "Willen jullie meedoen?" En toen zeiden zij, letterlijk: "Wij willen niet meedoen, want deze mensen zijn niet van het ANC." Kijk, zo werkte dat dus, over sektarisme gesproken. Zij wilden dus niet meedoen. Maar later, vlak voordat die mensen

ter dood veroordeeld werden, toen hebben wij nog op de avond voordat zij ter dood veroordeeld...of, dat ze geëxecuteerd zouden worden, hadden wij in Den Haag een grote demonstratie georganiseerd en die ochtend hadden het KZA en de ABN zo'n grote advertentie in De Volkskrant gezet van dat die terechtstelling niet door moet gaan. En toen gingen zij er met de publiciteit vandoor. Terwijl wij dus twee jaar die kar hebben getrokken, en zij wilden niet meedoen. Maar op het cruciale moment springen zij toch weer in dat gat en trekken alle credits naar zich toe. Ja, zo werkt dat. Maar goed.

Anyway, wij zijn dus die campagne begonnen, met Joyce en Julia, en zijn een kaartenactie begonnen, en die film is gedistribueerd, nou die is in alle Afrikaanse landen op tv geweest en weet ik het allemaal wat, die is heel veel gedraaid.

Die film hebben jullie ook gefilmd? Of alleen gemonteerd?

Ja, die hebben wij...dat is ...leto – Het land is van ons. Dat ging dus eigenlijk over het PAC, maar een stukje ging over de Sharpeville Zes, en naar aanleiding daarvan hebben we dus al die acties opgezet. Nou, op een gegeven moment zouden die mensen terechtgesteld worden, dat is toen die avond niet doorgegaan. Botha was toen nog aan het regime. Twee jaar later, toen was At al overleden, hebben die mensen dus gratie gekregen.

Hoe is dat besloten?

Nou, omdat het natuurlijk een waanzinnige...de juridische procedures zijn altijd doorgegaan. En die hele Common Purpose-wet is – ik weet niet of 'ie nog bestaat – druist natuurlijk totaal in tegen ieder rechtsprincipe.

Wat is de tussenstap geweest tussen dat jullie die film hebben gepromoot, en er ruchtbaarheid aan hebben gegeven, tot dat Zuid-Afrika heeft gezegd: "We stellen ze niet terecht"?

Nou, omdat die acties wereldwijd...op een gegeven moment hadden alle grote news agencies plotseling reportages daarover. ITN, bijvoorbeeld, bestaat geloof ik niet meer. Ineens was het hot news natuurlijk – of ja, natuurlijk...Op een gegeven moment zijn er in Londen een paar mensen permanent voor de Zuid-Afrikaanse ambassade gaan zitten, dag en nacht, om aandacht te vragen voor die mensen.

Jullie waren daar echt als eerste mee?

Wij zijn daarmee begonnen ja.

Jullie waren ook nog naar [minister van Buitenlandse Zaken] Hans van den Broek gegaan?

Ja, we zijn toen met die twee mensen uit Zuid-Afrika even bij Van den Broek geweest...Nederland was toen voorzitter van de toen nog EEG om te pleiten dat Europa iets zou doen voor die mensen.

Jij bent daar geweest?

Ik ben daar geweest ja, samen met Marjan Boelsma van het Azania Komitee.

Heeft dat ook tot iets geleid?

Ja, we kregen van die stille toezeggingen dat ze het zouden bespreken. Maar de stille diplomatie achter de schermen, daarvan weet je natuurlijk niet.

Jullie hebben je ook beziggehouden met [de Turkse filmmaker] Yilmaz Güney?

Ja, we zijn degenen geweest die Güney in Nederland hebben geïntroduceerd en begonnen zijn om zijn films te vertonen. Je had toen een opkomende Turkse gemeenschap, dus die films trokken wel veel aandacht. En het zijn ook echt mooie films. [...]



### Güney zat in de gevangenis?

Ja, we hebben toen nog kaartenacties gehouden, dat was eigenlijk vlak voor mijn tijd. [...] Hierover moet je Bep vragen. Die was toen 'Hoofd Distributie', dus die moet je dat maar vragen.

### En Vietnam, hebben jullie daar een rol gespeeld in het protest?

Nou ja, in de protesten zelf...we hebben natuurlijk wel die films geïntroduceerd hier...hoe heet 'ie nou, van Year of the pig?

### Antonio?

Ja, Emile de Antonio. En nog een paar, Felix Green heeft een paar van die films gemaakt. Kijk, we hadden toen nog wel redelijke contacten met de VPRO jongens, vooral die van het begin, voordat ze allemaal totaal geïncorporeerd zijn geworden. Het was daar toen toch nog een beetje progressief-achtig. Hoe heet hij nou, die overleden is, die heeft toen een tijd in die molen gewoond aan het Gein. Hoe heet hij nou? Nou goed, dat soort jongens hadden toch wel een beetje...kijk die Jan Donkers en dat soort mensen waren een beetje van die semi-figuren. Wim Noordhoek en zo, allemaal van die nepgasten.

### Salon?

Ja, salonfiguren.

### Dus, waar je echt een claim op durft te leggen, zijn de acties rond de Sharpeville Zes? Verder nog iets?

Nou ja, God, het is zo moeilijk te meten hè...we hebben ook actie gevoerd voor die jongen in Turkije die ter dood veroordeeld was, Erdal Eren? Was een jongen van vijftien, die was ook ter dood veroordeeld. Daar hebben we ook actie voor gevoerd. Ja, in hoeverre heb je daar dan aan bijgedragen? Je vraagt je dat ook niet af. Je doet het gewoon omdat je vindt dat je het moet doen, en als je het niet doet, dat voel je je er zelf onprettig bij. Je vraagt je niet af: "Gaat dit lukken?", en "Oh, je weet van tevoren dat het niet gaat lukken – oh, dan doe je het niet." Zo werkt dat natuurlijk niet, althans, voor ons werkte dat zo niet.

### En jullie waren de filmtak van de hele op mei '68 gebaseerde beweging?

Ja, dat denk ik wel. Kijk, wij waren wel breder dan alleen maar zelf filmpjes maken. Zoals het Stadsjournaal, die hebben wel een paar van die films gemaakt maar zij deden verder ook niet zoveel. Maar voor ons was film en politieke actie in de zin van voorlichtingsavonden en zo, dat ging altijd samen. Er was nooit film op zich, alleen maar als film; dat bestond voor ons niet. Het ging altijd om de achterliggende politiek en om daar ook concreet iets mee te doen. Zoals bijvoorbeeld die MAAGDENHUISFILM. Zo is Derk Sauer bijvoorbeeld bij ons binnengekomen. Die zat toen nog op de middelbare school toen die Maagdenhuisfilm uitkwam

### Een schrijver is dat, toch?

Derk Sauer, van nu NRC Handelsblad. Die later naar Moskou is verhuisd.

### Die nou een hele grote uitgeverij heeft, toch?

Ja precies...die Derk Sauer. Die zat toen op de middelbare school en die zag dus De Maagdenhuisfilm en die is toen naar At gegaan en die is dus met een kopie van de Maagdenhuis langs iedere school, middelbare school en universiteitsgebouw gegaan. Met als gevolg dat vaak na die film de scholen leegliepen. Hij deed dat dus. Hij ging met die film onder de arm op pad. En later hadden wij die film over Attica, wat eigenlijk een hele schitterende film is van hoe heet ze...Cindy...anyway, Firestone, Cinda Firestone. Iemand anders ging toen met die Attica-film alle gevangenen af. En een gezeur om binnen te komen, maar die dramde gewoon door totdat 'ie die film mocht vertonen. Zo ging dat, soms hadden we van die mensen die een soort heilig vuur hadden en dat gewoon deden.

De vertoningen zelf waren altijd politiek? Het ging nooit om de esthetiek?

Nee....

Je ging er altijd heen om het via film verteld te krijgen?

Ja. Het ging ons in wezen altijd om het verhaal. Esthetiek was natuurlijk meegenomen, als je kan kiezen, dan kies je natuurlijk –

Puur vanwege de overtuigingskracht?

Ja, maar je vond het ook mooi. Als je denkt: “Ik heb een mooi shot”, daar ben je natuurlijk blij mee, dan dat je denkt van: “Nou, eh, het is onscherp en het is wazig en het lijkt nergens naar.” Dat wil je natuurlijk eigenlijk niet hebben. Maar vaak hadden we dus ook geen keus. Wat ik net al zei, At was daar minder moeilijk in dan ik eigenlijk had willen zijn. Ik denk ook wel eens dat als we samen hadden blijven werken dat het daar dan wel eens gebotst zou hebben tussen ons. In die tijd heb ik dat nooit gedaan, omdat ik dacht: “Ik ben hier net, wat kom ik als snotaap vertellen”, snap je? Dus ik vond dat het op dat moment ook niet op mijn plaats was. Maar ik denk dat het later wel een probleem zou zijn gaan opleveren. Maar zo ver is het nooit gekomen.

Vind je dat er vergelijkbare groepen waren destijds, en dan bedoel ik van '66 tot '86?

Nou op dat moment had je, wat ik zeg, dus het Stadsjournaal, maar voor de rest had je niks, eigenlijk. Hier en daar wat van die individuele oprispingen. Maar meestal kwamen die mensen allemaal bij ons. Je had Simon Müller, die de Nieuwmarkt-film had gemaakt, die hebben we jarenlang gedistribueerd. Want die mensen hadden verder natuurlijk ook geen kanalen. En we hebben ook nog wat van die 8mm filmpjes als DE VOLKSTUINDER TUINT ERIN en dat soort dingen. Die mensen hadden dan een filmpje gemaakt, en die zochten een distributiekanaal. En dan kwamen ze vaak bij ons terecht en als het dan paste in onze ‘ideologie’ laat ik het zo maar zeggen, dan deden we dat, dan distribueerden we dat.

Jullie waren een soort ‘hub’? Of ‘marktleider’, om even een heel verkeerd woord te gebruiken?

Nou ja, zeker. In die tijd wel ja. Als je ziet hoeveel sommige films gedraaid zijn, het was echt...dat was niet [mis].

En jullie werkten ook met bioscopen samen?

Nou, soms wel. Sommige films, zoals BAAS IN EIGEN FABRIEK, die heeft tijden lang, weken lang in de City gedraaid.

Over die Wonder fabriek?

Nee, dat is over de bezetting van die horlogefabriek, is het toch? [...] Van Karmitz? COUP POUR COUP, BAAS IN EIGEN FABRIEK. Daar werken vooral vrouwen en die bezetten dan de fabriek. Die is van Karmitz, waar die Karmitz groot mee geworden is. Dit was zijn regiedebuut en later is hij dus, hoe heet die gaan produceren, die Pool, die Tien Geboden?

Kieslowski?

Ja precies ja, DECALOG. Maar die COUP POUR COUP heeft wekenlang in City gedraaid. Of zo’n Sanjines of zo, die draaide dan af en toe ergens. D’r was altijd wel weer ergens een filmclub die ook vaak gewoon uit louter cinematografische interesse [aanbelden], daar verhuurden wij natuurlijk ook gewoon aan; het is handel.

En Het Vrije Circuit [HVC], heb je daar een mening over?

Ja, HVC, wat ik van At weet, ik weet er zelf heel weinig van, is dat zij altijd heel goed de publiciteit wisten te bespelen, waardoor zij dus heel veel aandacht kregen, maar inhoudelijk stelde het eigenlijk heel weinig voor.

Jullie waren een 'vrijer circuit', vond je?

In die zin waren wij dus een 'vrijer circuit', ja, ja...

Jullie zijn tijdelijk in onderhandeling geweest om mede-oprichter te worden van HVC, maar jullie hebben je later teruggetrokken.

Ja, daar weet ik echt helemaal niks van.

Zie je nu nog dingen die in dezelfde geest zijn? In Nederland of het buitenland?

Nou, je hebt nu in wezen een soort democratisering van het medium, met YouTube, en zo. Kijk als je, noem eens wat, 3 à 4 duizend euro hebt, dan heb je een HD camera, en een Apple met Final Cut – illegale versie – en dan kun je dus de mooiste films maken die je kunt bedenken. Je zit aan een kwaliteit waar wij, althans, een uiterlijke kwaliteit, een technische kwaliteit, waar wij dus nooit aan toe gekomen zijn. En in die zin is het natuurlijk een democratisering, en aan de andere kant is het een soort verwatering. Want iedereen denkt nu dat 'ie een soort weet ik veel wat, een Polański is, en dat is natuurlijk helemaal niet zo. Maar aan de andere kant is er ook heel veel materiaal waar je vroeger helemaal niets van wist. Als er ergens een demonstratie of een mijnbezetting of Bolivia of zo is, dan staat het binnen een half uur op YouTube.

Vind je dat een goede ontwikkeling?

Aan de ene kant vind ik dat een goede ontwikkeling. Maar een echt inhoudelijke *film* is natuurlijk iets anders. Dat is toch een product waar je dus zoveel tijd aan moet besteden.

Waar je echt een punt in kunt opbouwen?

Ja, precies. Maar dat zie je nu ook aan de bewegingen die nu aan de gang zijn, zoals die Wall Street en zo...

Wat vind je daarvan?

Het heeft natuurlijk geen basis. Het heeft geen fundament. En zodra de mensen moe zijn, spoelt het natuurlijk weg.

En dan gaat alles gewoon weer door.

Ja, dan gaat alles gewoon weer door. Er zal dus nooit een wezenlijke verandering komen omdat er natuurlijk geen ideologische basis is. De ideologische basis is en blijft natuurlijk "Ik voor mezelf, en de rest zoekt het maar uit", hoewel die mensen allemaal van goede wil zijn en positief zijn en weet ik het allemaal wat. Maar je moet daar niet met het woord 'socialisme' aankomen, want dan is het weer...daar hebben ze dus geen zin in.

In Amerika noemt men dingen snel 'socialistisch'.

Ja, daarom. Maar hetzelfde geldt voor Caïro, Tunis, snap je? Het zijn allemaal van die oprispingen die geen ideologische basis hebben en dan niet gesteund worden door zeg maar een culturele bovenbouw die dat dan op de juiste manier – in mijn ogen op de juiste manier – kan verwoorden of verbeelden. Waardoor het dus nooit een impact zal hebben, dat geloof ik dus gewoon niet.

Zijn er films die je recentelijk hebt gezien die nu nog...

Nou mensen als John Pilcher die maken natuurlijk dingen die echt de moeite waard zijn om te zien.

Frederick Wiseman?

Ja precies, dat soort.

### Hoewel hij nu een film heeft gemaakt over het Parijse ballet.

Ja precies, uiteindelijk kiezen ze toch voor hun eigen 'pensioen', of zo...en de tijd zit natuurlijk in die zin ook niet mee. In de jaren '60 was de tijd er ook rijp voor en er was ook een soort 'wij met z'n allen' tegen de toen gevestigde orde. Nou moet je nu eens kijken wat er nu allemaal gebeurt, wat er aan bezuinigingen wordt doorgedrukt in Nederland...aanstaande zaterdag beginnen ze op het Beursplein dan ook zo'n dingetje, nou ja...

### Misschien komt het ook omdat 'de armen' nu naar Afrika zijn 'geëxporteerd'? Wij zien niet direct wat er gebeurt. Iemand die hier in de uitkering zit heeft het nog veel beter dan een warlord in Somalië.

Ja, exact, precies. Zo lang het nog zo ver is dat de gemiddelde uitkeringstrekker in Nederland inderdaad ook nog wel een lcd tv'tje kan kopen en weet ik het allemaal wat, dan zal er dus weinig gebeuren. [...] Zo'n [Occupy] beweging is wat mij betreft een doodgeboren kind. Ze zijn ergens tegen, maar ze zijn niet ergens voor. Als ze slim zijn in de VS, dan doe ze daar niet zoveel aan. Je ziet het ook, zodra je als regering of autoriteit oppositie gaat voeren, dan maak je natuurlijk oppositie wakker. Ze denken: "Laat die gasten maar zitten daar, het wordt binnenkort winter en dan zijn ze zo weer vertrokken." Zo werkt dat toch gewoon?

### Heb je hoop of voorlopig nog niet?

Een van de problemen die mensen hebben, is dat ze ongeduldig zijn. Mensen willen altijd iets hebben, en ze willen het altijd *nu* hebben, meteen. Als ik een idee heb: "Ik wil een auto", dan moet ik hem ook morgen kunnen kopen, bij wijze van spreken. Hetzelfde geldt voor het socialisme, of een ideale maatschappij. Ik wil een ideale maatschappij, dat wil jij ook. Maar wanneer willen we het? Ja, morgen. En willen we er wat voor doen? Nou, liever niet eigenlijk. We willen het allemaal maar gratis krijgen. En ik zeg altijd, als ouwe lul zijnde, dat dan nog minstens tien, twintig, dertig generaties duren, als deze wereld al voort blijft bestaan. En wat kan jij doen? Ja, je kunt je eigen kleine dingetje doen. Maar je moet niet denken dat wij het al gaan meemaken. Ik denk niet dat wij al in een generatie zijn dat wij een wereld gaan meemaken waarin we zeggen van: "Nu zitten we een beetje op de rails." "Nu is het zover gekomen dat 'der Mensch der Mensch ein Helfer ist' [sic], zoals Brecht zei, en niet een vijand. We zien elkaar nog steeds als vijanden. En dat heeft aan de ene kant te maken met de maatschappelijke voorwaarden creëren, maar aan de andere kant met mensen rijp maken voor het socialisme in die zin. Mensen duidelijk maken dat de menselijke soort gewoon een sociale soort is, want anders kun je gewoon niet voortbestaan, dat kan gewoon niet. En het kapitalisme leert ons precies het tegenovergestelde. Zo lang mensen blijven denken: "Je moet voor jezelf zorgen want anders gaat het helemaal fout", als dat idee het belangrijkste is, en niet: "We moeten voor elkaar zorgen want dan gaat het goed", ja dan zal het nog wel heel lang duren. Zolang de kapitalistische ideologie de dominante ideologie is, heb ik geen hoop dat het heel snel zal gaan. Ik denk wel dat het uiteindelijk zal gaan, want mensen hebben uiteindelijk geen keus meer. [...]

Zolang wij er de voordelen nog van plukken en het liefst de andere kant op blijven kijken. Dat is nou precies één van die dingen waar wij als Cineclub nou altijd mee bezig waren. Van het gaat niet alleen om ons. Wij wonen hier toevallig in dit rijke Westen, maar kijk eens om je heen. Waar komen al die spullen vandaan? Waar komt het allemaal vandaan? Van het zweet en het bloed van al die andere mensen op de wereld. Internationalisme was toch altijd iets wat bij ons altijd heel hoog...daar ging het eigenlijk over. Dat was het fundament van Cineclub. We zijn één wereld, met z'n allen, en we moeten het met z'n allen doen. En als we dat niet doen, dan gaan we naar de verdommenis.

### Ik heb nog een praktische vraag: in hoeverre en of jullie ervan konden leven.

Nou, er zijn dus tijden lang mensen in dienst geweest en Bep, Bep was geloof ik een van de laatste. Bep en Rene, Rene Davidsz, toen die ontslagen zijn, zijn er dus nooit meer mensen in dienst geweest. En dat was dus in de tijd van Vrouwen van Suriname, in 1979. 1979-80, in die tijd is de laatste ontslagen. En voor die tijd hebben er ongeveer 10 à 11 jaar mensen hun brood ermee verdiend.

Hoe ging dat?

Nou, het was natuurlijk een minimum inkomen, maar mensen waren gewoon in loondienst. Bep weet daar echt de details van. Alle financiële gegevens heb ik weggegooid, dat werd me echt teveel. Een wand vol met dagafschriften en rekeningen, die heb ik weggegooid.

Om af te sluiten, zijn er misverstanden aangaande Cineclub die je opgehelderd zou zien? Je hebt er al een aantal genoemd, zijn er nog meer?

Nee, ik zou er geen meer weten.

## **BIJLAGE: INTERVIEW MET BEP VAN DE BREMER**

Zou je, om te beginnen, willen vertellen wie jij bent en waar je vandaan komt en hoe je uiteindelijk bij Cineclub terecht bent gekomen?

Nou, ik heet Bep van de Bremer, ik kom uit Boxtel, Brabant; en ik ben via een uitzendbureau bij Cineclub eigenlijk terecht gekomen...begonnen te werken, toen ik [pas] een korte tijd in Amsterdam woonde. Ik heb mijn schooltijd nog in Boxtel gehad en daarna ben ik naar Amsterdam gegaan. En eigenlijk bij vrienden terecht komen en in een buurtcomité daar, waar ik ook allemaal toevallig terecht kwam. En via via ben ik bij een uitzendbureau gekomen en ten slotte ook bij Cineclub gevraagd om te helpen bij administratie, in de voorbereiding voor de Vrijheidsweek, de eerste grote filmmanifestatie die georganiseerd werd toen.

En was je van huis uit al politiek?

Nee, helemaal niet.

Waar raakte je in contact met de politiek?

Nou, mijn familie...of mijn ouders zijn katholiek – niet uit Brabant, maar wel een katholieke familie. We zijn dus ook zo opgegroeid, naar de kerk, en dit en dat. Maar later is dat ook wel weer een stuk minder geworden. Toen wij ouder werden gingen wij ook niet meer naar de kerk en zo, en het is eigenlijk meer daarmee langzaam uitgeslopen eigenlijk, dat idee. En toen ik Amsterdam was en daarvoor al, eigenlijk, heel wat jaartjes; deden wij niks meer aan het geloof.

En je zei dat je via een buurtcomité bij Cineclub terecht was gekomen? Hoe zag dat eruit?

Nou, eigenlijk niet via...wel via dat uitzendbureau. Maar ik zat toen ik in Amsterdam woonde ik in een kraakpand bij kennissen, ook uit Boxtel. En die [zaten] in een buurtcomité wat heel actief was in de Westelijke Eilanden, concreet op 't Bickerseiland. En daar waren buurtbewoners heel actief bezig met het voorkomen van het volbouwen met kantoorgebouwen en het vernietigen van hun woonbuurt. En er was heel veel verzet tegen, die hele cityplanning. Nou ja, dus ik kwam eigenlijk als dorpsmeisje daar gewoon in terecht. Het was heel erg leuk, heel leuke mensen ook. En er werd van alles georganiseerd, ook heel veel culturele dingen en zo, wat de mensen onder mekaar deden, gewoon gezellige dingen. Maar ook wel demonstraties deden we mee, maar dat was met meer buurten eigenlijk dan. Dus ja, ik kwam eigenlijk middenin actie terecht.

En toen je bij Cineclub kwam, hoe werd je daar binnengehaald? Werd je daar door At van Praag binnengehaald, of door andere mensen? En hoe ging...wat deed je daar aan het begin?

Ja, in het begin waren er ook nog wat andere mensen wel, en At ook natuurlijk, en ik deed eigenlijk administratieve dingen omdat...we waren bezig met het organiseren van de Vrijheidsweek, een soort filmfestival, met...ja...wij noemde ons eigenlijk niet 'alternatief', met sociaal gerichte films, zo noemden we het eigenlijk altijd. Nou ja, er was...een heel aantal films werden d'r in één klap uitgebracht in verband met die Vrijheidsweek en ook waren er gasten uit het buitenland, filmmakers ook, uitgenodigd om die film te promoten en voor de pers iets te zeggen of in de voorstelling. Nou dat was enorm veel werk, praktisch werk, publiciteit, mensen benaderen, PR, nou dat was enorm...het was niet bij te houden zo veel werk was er en achter geld aanzitten. Want fundamenteel werden wij nooit gesubsidieerd, Cineclub, altijd hoogstens voor incidentele manifestaties. Eigenlijk probeerden we altijd *self-supporting* dingen te organiseren, ook dit festival, door zoveel mogelijk voorstellingen te organiseren. Dus dat gaf je wel een push om actief te zijn, het was gewoon nodig om geld binnen te halen dus je moest wel veel omzetten, gewoon, dus veel films proberen te verhuren en daarvoor belden we club- en buurthuizen, actiecomités, tentenorganisaties, nou *whatever*, wat actief is: vrouwenorganisaties, plattelandsjongeren, plattelandsvrouwen; alles werd gewoon gebeld van "Willen jullie een film over...bla-bla-bla", wat we hadden draaien, "Goeie film...zo en zo", nou ja, heel veel promotie gedaan.

Die Vrijheidsweek, die was in Arnhem, of waar was die precies?

Ja, die was in Amsterdam dacht ik.

Oh.

Maar Arnhem...wat was Arnhem ook alweer? [...] Er was iets in Arnhem maar ik weet niet meer zo goed wat. We hebben wel daar iets bezet, we zijn daar met heel veel mensen heen gegaan. Ik weet niet meer wat het was, eigenlijk. Toen hebben we onszelf uitgenodigd. Er was een of ander elitair gebeuren aan de hand – wel op cultureel gebied – en wij zijn daar met allerlei mensen heen gegaan gewoon, we waren natuurlijk niet uitgenodigd. Maar er was duur eten, en we hebben gewoon meegedaan. Ik weet eigenlijk niet meer zo goed wat het was, maar het was redelijk...al die keurige mensen waren ernstig gechoqueerd door onze actie in ieder geval.

Was het eten wel lekker?

Ja, ik weet niet, dat hebben we niet eens zo gemerkt, het was meer sensatie. Ja, we hebben daar iets gesa—...op z'n kop gezet in ieder geval. Iets wat langs de gewone mensen heen ging wat wij vonden dat het eigenlijk een elitair iets was. Maar ik weet niet meer zo goed wat het nou was, jammer genoeg, in Arnhem. Maar het was niet ons ding verder.

En deed je dat vaker met Cineclub, dat jullie ergens heen ging en dingen verstoorde, of opleukte?

Nee hoor, eigenlijk niet. Dit lag erg voor de hand...jammer genoeg ben ik een beetje de clou kwijt. En wij werden natuurlijk afgeschilderd in de pers als weet ik veel wat, maar goed, het was toch...wij vonden het wel een prima ding. Maar we hebben in Arnhem geloof ik ook wel voorstellingen gehouden, vast wel, maar dat weet ik niet meer zo precies, eerlijk gezegd.

Hoe was je eerste indruk van At van Praag, wat is jouw band met hem?

Een heel erg gedreven persoon, hij werkte keihard ook, en ja, echt doelgericht ook, allemaal plannings van die tijd en dat moest echt gedaan worden. Hij stelde eigenlijk heel hoge eisen aan degenen die meewerkten, of je nou vrijwilliger was of betaald of whatever. Er werd overal dezelfde eisen aan gesteld, eigenlijk. En dat was best wel zwaar...in het begin natuurlijk niet want hij kende mij natuurlijk niet goed. Maar als je eenmaal een beetje in de running was dan moest je toch wel behoorlijk aanpoten. Behoorlijk presteren om dingen te doen. Het was eigenlijk niet een makkelijk baantje, eerlijk gezegd.

Jullie hebben ook een persoonlijk relatie gehad, een tijd lang?

Ja, een tijdje, ik heb met hem vijf jaar samengewoond, uiteindelijk; kregen wij een relatie. In die tijd zijn we ook van locatie veranderd. Het kantoor is ook verhuisd, twee keer eigenlijk. Nou ja, en ik kende zijn ouders ook goed, ook erg sympathieke mensen. Ze hielpen ook praktisch wel mee met dingen, vooral zijn vader. Hij heeft ook het laatste kantoor, in de Utrechtsedwarsstraat, heeft 'ie heel veel aan vertimmerd nog. Hij was toen al lang gepensioneerd. Heeft heel veel geholpen met dingen, wij hadden natuurlijk nooit geld dus hij deed gewoon wat 'ie kon, ook boekhouding, ook een all-rounder eigenlijk. Hij kon van alles en deed van alles. Hij was nergens te beroerd voor. En wij waren zelf ook nergens te beroerd voor. We deden alles wat gedaan moest worden, of het nou iets opknappen of schoonmaken...we maakten alles zelf schoon natuurlijk, we hadden nooit personeel natuurlijk; dus je deed gewoon alles zelf altijd. Vandaar dat de dagen lang waren, en druk. Intensief.

De hele dag besteedde je dus met je vrienden en medewerkers van Cineclub.

Ja, dat kan je wel zeggen. En als er manifestaties waren, dan was het echt heel druk. Want dan deden we ook publiciteit, posters plakken en rondbrengen, en heel veel regelwerk ook...mensen erbij betrekken om dingen te helpen doen op basis van dat ze er ook achterstonden, wat we deden eigenlijk. Die films verspreiden voor een breed publiek.

En je at ook samen en je ging ook samen naar...

Ja, heel vaak gingen we snel even tussendoor eten bij een Chinees restaurant of gewoon een hapje halen of een broodje halen, of iets. Eten was eigenlijk nooit...daar konden we nooit zoveel tijd aan besteden. Behalve in de weekenden, dat je echt even relaxed even kon eten of weggaan naar familie of zo. De dagen konden snel voorbij gaan.

Weet je uit je hoofd op welke plek jullie vestigingen zaten? Op het laatst op de Utrechtsedwardsstraat, zei je?

Ja, Utrechtsedwardsstraat. Dat was een voormalig fabriekspandje...beneden. En dat was behoorlijk vervallen, en we hebben dus zo goed en zo kwaad ruimtes gemaakt. We hebben een montagekamer gemaakt, later voor video maar eerst nog voor 16mm; we hadden ook een montagetafel eindelijk in eigen beheer. En een geluidsstudio hadden we daarin gemaakt, een distributieruimte, schoonmaken van films, opslag, administratieve opslag...al die orders, vroeger was er echt veel papier bij. En nog allerlei ruimtes hadden we. Twee kleine kantoorjes waar vanuit je kon bellen zonder gestoord worden. Dat was wel belangrijk, dat je rustig kon zitten als je ging bellen voor allerlei dingen, om films uit te brengen en zo.

Dat was op de Utrechtsedwardsstraat?

Ja. En daarvoor zaten we in de Spuistraat. Dat was een heel klein pandje. Was ook heel oud, en vreselijk, ja eigenlijk heel erg slecht. Maar we hebben wel veel gedaan daar. Maar de Utrechtsedwards was eigenlijk de lekkerste ruimte eigenlijk. Ruim, grote centrale plek waar je met heel veel mensen kon zitten en goed kon veranderen en zo.

Je zei dat At's ouders hielpen bij Cineclub. Zou je wat kunnen vertellen over de jeugd van At, voor zover je daar iets van weet, en in hoeverre zijn ouders altijd al betrokken waren bij dit soort dingen?

Hij is zelf in de oorlog geboren, '40, en daar weet ik eigenlijk niet zo veel van, die jeugd, hoe dat is gegaan. Z'n vader en z'n ouders hadden een kamphuis in Laren. Daar werden wel bijeenkomsten gehouden, en dat was eigenlijk gewoon een vakantiehuis voor socialistische arbeiders eigenlijk of mensen die trok dat dan aan, weet je, dat hun dat organiseerden. Dus hij heeft eigenlijk van jongs af aan al zo'n invloed van huis uit gehad denk ik, zo'n impuls. Zijn moeder is in Friesland geboren en opgegroeid, in heel moeilijke omstandigheden. Ze ging als meisje al als dienstmeisje werken bij familie en ja, die hadden niks. Dus die komt echt uit de tijd van de veengebieden, weet je wel, de plaggenhutten in Groningen en Friesland, heel grote armoede en ook veel drankproblemen was daar toen door de armoede was daar ook. Daar wist ze ook wel veel over te vertellen. Zijn ouders hebben toch wel lang geleefd, de oorlog overleefd en ook nog daarna. Ik weet verder niet zo goed wat ze allemaal nog gedaan hebben, dat ben ik een beetje kwijt. Zijn vader hielp in ieder geval altijd praktisch, en met de boekhouding deed ie veel helpen. Want op het laatst hadden we echt een boekhouding ook, een beetje echt. En z'n moeder eigenlijk wat minder. Ze kon slecht zien, dus z'n vader eigenlijk vooral. Soms kwam 'ie echt een paar keer per week helemaal met de trein en bus om daar te komen werken op kantoor.

En de richting die At koos, of het politieke gevoel dat hij had, in hoeverre was dat ingegeven door zijn vader? Zijn vader was socialist zei je?

Ja, in ieder geval progressief, en socialistisch in het algemeen, ingesteld. Hij was heel weinig van dogma, daar had 'ie ook een hekel aan. Ik had de indruk dat hij wel een brede interesse had en open stond voor alle dingen. Qua weinig dogmatische dingen, eigenlijk. Cultureel ook een brede interesse. Maar wel altijd vanuit een socialistische achtergrond, denk ik wel, ja dat kun je wel zeggen.

En had At dan van hem overgenomen, denk je, een brede interesse? Voor mensen ook?

Ja, voor mensen, hun leven, hun gevoelens, van de arbeidersbeweging, zal ik maar zeggen. Want als cineast is altijd wat in je hoofd zit, dat wil je naar buiten brengen. Dat wil je uitbrengen. Ja, dat was dan wel z'n bron van inspiratie, z'n bron van ideeën, wat in die arbeidersklasse zich afspeelde. De



problemen die daar waren en zo. Of het nu was of het vroeger. Zonder eigenlijk partijpolitiek te worden. Hij was niet bij partijpolitieke dingen betrokken.

At was dus niet partijpolitiek. Was hij ook niet theoretisch politiek, was hij geen trotskist, of leninist, of marxist-leninist?

Nou, absoluut geen trotskist. Hij had ook een hekel aan trotskisten. Hij wist gelijk wie iemand...heel typisch trotskistische ideeën had...daar had hij echt helemaal niks mee.

Teveel intellectueel vond hij dat?

Nou, gewoon, hij vond niet alleen intellectueel...hij was ook niet echt tegen intellectueel...maar wel, ja, als mensen zich elitair opstelden, ik weet niet. Trotskisten vond hij toch gewoon geen mensen die echt de belangen van arbeidersbewegingen zouden vertegenwoordigen, ik weet niet. Hij had daar niets mee. Qua marxisme, leninisme, dat was dan nog de dichtstbijzijnde stroming waarvan ik dan denk...dat vond hij wel een logisch iets, of iets waar 'ie wel...

...sympathie voor had?

Zeker weten.

Maar hij was niet...hij had dus niet...als je zou zeggen dat zijn idee, zijn lijn, was echt zijn eigen lijn of was dat geënt op een bepaalde denker of een filosoof of een politiek filosoof of een politieke partij.

Meer zijn eigen denken, geloof ik. Hij had wel dingen, die had 'ie wel als inspiratie, of als idee. Het marxisme vond ie goed, en dingen van leninisme ook. En theoriën ook, in het begin, van Mao. Je weet wel, al die theoriën...hij had toen heel veel theorieën. Op zich ook goeie dingen, alleen later met die toestand in China is dat theoretische natuurlijk ook niet meer...dat was eigenlijk later pas duidelijk dat het zo daar is gegaan. Daar kun je dan nooit meer iets op bouwen. Maar in 't algemeen, marxist-leninist kan je zeggen...maar niet verbonden met CPN of MLCN, of KEN, ook niet. Niks. SP niet, niks.

Dus hij voerde zijn eigen lijn en als hij iets interessant vond, pakte hij stukjes van bepaalde denkers?

Ja, waar hij achter kon staan gewoon, of waar hij iets aan had in verband met wat hij aan het doen was, eigenlijk.

In hoeverre denk je of zou je kunnen durven zeggen of willen zeggen dat het feit dat hij in de oorlog is opgegroeid nog invloed...indruk op hem heeft gemaakt, of sporen heeft achtergelaten.

Ja, heel erg wel. Hij heeft ook een film gemaakt, ook daarom denk ik, over de psychosomatische gevolgen van oorlogstress, dus van mensen die in een kamp gezeten hebben in Duitsland en die terug hebben kunnen komen. Die hun hele leven daar gevolgen van hebben gehad.

De film over de LSD-psychiater, Bastiaans?

Ja, met Bastiaans, professor Bastiaans, die deed toen die LSD-therapieën. Hij heeft in samenwerking met hem een film gemaakt, met subsidie trouwens van het ministerie van CRM toen, die was voor een deel gesubsidieerd, maar later stonden ze er weer niet achter. Maar goed, dat was toen een *try* van die Bastiaans om die mensen uit hun toestand te halen en een stap verder te brengen. Verder weet ik het ook niet zo goed. Heel erg vreselijk, ik heb wel het boek gelezen van die Bastiaans. Een heel dik boek waarin hij over zijn ervaringen schrijft, wel heel interessant.

Zijn vader heeft ook opgesloten gezeten?

Ja, die heeft in Amersfoort en in Vught gezeten. Hij is ook ter dood veroordeeld geweest maar dat is toch weer omgezet. En op een gegeven moment hebben ze 'm toch vrij moeten laten, z'n vrouw heeft er heel erg achteraan gezeten en op een gegeven moment is hij toch vrijgelaten. Want hij was half-joods of zoiets, ik weet het niet precies. Hele rare draai is er aan gegeven toen, toen is ie toch vrijgekomen weer. Maar zijn moeder zei altijd: "Hij zat onder de uitslag", van de stress weet je wel.

Hij zou eigenlijk doodgeschoten worden. En vlak daarvoor is hij vrijgekomen, hij was al heel erg zwaar daardoor geaffecteerd, door die dreigende executie. Dat was heel naar allemaal om dat te horen, eigenlijk. Je kunt je dat eigenlijk niet voorstellen, ik ben ook naorlogs natuurlijk...

...ik ook.

Jij ook ja. Ik vond het altijd heel interessant die mensen. Ik heb ook een boek gemaakt met At, met een kampslachtoffer, een joodse man die had twee benen niet meer, die heeft ook een jaar in het water gestaan in een kamp, dus die benen waren gangrineus [sic] en die zijn later geamputeerd. Dus met die man hebben we heel veel interviews gemaakt. Dat was een voormalige bokser, dus heel sterk van geest en ook van lichaam, vandaar dat hij het kon overleven zo'n kamp. Die heeft in Buchenwald gezeten. Maar met heel veel humor heeft hij toch heel veel interviews gegeven. Dat hou je niet voor mogelijk, wat daar allemaal verteld wordt, dus dat was voor mij ook heel interessant om die interviews te doen. In het ziekenhuis met die man, dat deden we ook uit het idee van een film eigenlijk.

Weet je in hoeverre At cultureel geïnteresseerd was? Wat waren zijn culturele voorkeuren, als hij die had?

Nou, heel veel, heel breed. Eigenlijk van alles en nog wat. Filmdingen, natuurlijk, hij was helemaal een filmfreak zeg maar. Dus ook ouwe films, documentaires, hij keek graag films. Muziek ook, heel breed scala van muziek was hij in geïnteresseerd. Dat draaiden we ook thuis. Langspeelplaten toen, maar ook modern, of popmuziek, ook wel. Wat toen populair was. Eigenlijk best wel veel dingen.

Van welke films of regisseurs hield hij dan? Of waar keek hij naar?

Die ouwe natuurlijk...die ouwe Eisenstein dingen, de ouwe Russische films, dat vond ik zelf ook mooi...echt van die meesterwerken zeg maar. En verder wat er zoal op tv was, wat er toen was, of in de bioscoop. We gingen daar niet zo vaak naartoe, maar als er wat was...ik weet eigenlijk ook niet zo goed meer welke films 'ie dan mooi vond of speciaal goed vond.

Hield hij bijvoorbeeld ook van fictiefilms? Of voornamelijk van geëngageerde films?

Met fictiefilms bedoel je gewoon speelfilms?

Ja, niet uitgesproken politiek bijvoorbeeld.

Ja, hoor, jawel. Maar hij was toch altijd veel bezig met Cineclub, daar was hij eigenlijk altijd mee bezig. Dus vanuit dat perspectief heel veel dingen ook bekeken en gedaan. Muziek luisteren, of je er iets mee kon. Als we zo'n Vrijheidsweek organiseerden wilden we ook in de voorstelling vooraf muziek draaien als de mensen binnenkwamen in de zaal. Er was dan altijd muziek van Chilenen of Palestina, we maakten een hele mix van die muziek. Dan kreeg je al een leuke sfeer in zo'n zaal. Dat was allemaal vanuit dat idee verzameld.

Dus dat is een manier waarop hij zo'n voorstelling aankleedde?

Ja, ja.

Hoe ging zo'n voorstelling, en hoe werd die aangekleed, en wat voor een publiek was er?

Nou, als we in Amsterdam voorstellingen deden, dan deden we 't natuurlijk zelf. Wat de mensen in 't land deden, daar konden we niet zoveel mee doen. Maar we probeerden altijd wel ook dingen die wij ervaren als leuk ook door te geven. Dan maakten we een cassette of een samenstelling met allemaal liedjes, dat we die ook meegaven van "Bij het binnenkomen kan je die muziek draaien, dat past goed bij die film." En als we er zelf waren maakten we altijd informatiestands met boeken of we nodigden groepen uit, bijvoorbeeld bij een film van Güney dat we ook die Turkse arbeidersbeweging – daar kenden we wat mensen van – vroegen of ze ook wat dingen wilden verkopen, boekjes over de arbeidersbeweging of vrouwenbeweging wat toch te maken had, een beetje, met die [specifieke] film. Zodat er toch een wat breder kader ontstond dan puur alleen een film komen kijken. Het was

nooit alleen maar dat. Of we nodigden een spreker uit die...iemand van bijvoorbeeld zo'n groep, waarom Güney nou zo belangrijk is of wat de achtergrond is van die filmmaker. Zodat het toch meer een programma had zo'n avond.

De mensen, kwamen die voor filmmakers kijken of kwamen die voor het onderwerp?

Voor de film, voor het onderwerp, ja, ik denk het wel. We accentueerden in de publiciteit altijd ook wel de film; de inhoud, maar ook de artistieke waarde vonden wij altijd wel belangrijk bij de beoordeling van een film of de aanschaf. Daar hing het wel vanaf. At zei altijd dat het niet zo erg was als de moord op Kennedy onscherp was, daar gaat iedereen toch wel zien. Maar een film bijvoorbeeld van Güney, dat moet gewoon...technisch en artistiek moet dat er in ieder geval goed uit zien. Dus dat was dan de keus van alle films, ook van Sanjines, dat zijn toch films van een behoorlijk niveau voor de situatie waarin zo'n film is gemaakt. Er waren nog veel meer films geweest die we hadden kunnen uitbrengen maar je hebt maar beperkte middelen om iets te doen.

Welk publiek kwam daar kijken? Heb je daar een idee over?

Ja, allerlei. We richtten onze publiciteit altijd op een breed publiek. We probeerden altijd in huis-aan-huisblaadjes artikeltjes te krijgen over de manifestaties en dingen die we deden, maar ook in de gewone pers. Ook de keuze van de films, het moesten altijd films zijn die een breed publiek konden aanspreken, die [men] kon begrijpen, die kon interesseren. Niet, ja, geen artistiek hoogstandje per se of een intellectueel erg moeilijk verhaal, dat kon gewoon niet. Dan zou je toch je doel voorbij schieten. [...]

Dus het ging niet bijvoorbeeld om...de voorkeur lag niet bij een artistieke, intellectuele, metaforische filmmaker zoals Godard bijvoorbeeld.

Nee helemaal niet. Nee, het tegendeel. Godard zou helemaal nooit gekocht zijn door ons.

Het was zo duidelijk mogelijk? Of zo simpel mogelijk?

Ja, een aansprekend iets over een actueel iets of over het verleden, waar je iets aan kon hebben of wat zo goed gemaakt was dat het ook nog altijd waarde op de lange termijn had. Heel veel dingen bleven gewoon altijd actueel. Zo'n film als...heb je wel eens bijvoorbeeld die film over Palestina KAFFR KASSEM, dat was een speelfilm die best moeilijk was om te promoten in zo'n land als Nederland, een Palestijnse speelfilm. Het Israëliëse leger werd toch wel heel duidelijk neergezet. Tot op de dag van vandaag zou die film nog actueel zijn. Die film is misschien wel twintig jaar geleden gemaakt. Het gaat helemaal niet om 'actueel', het is altijd nog actueel.

Dus de films hoefden niet per se de vorige maand gemaakt te zijn om aan te sluiten op de meest recente ontwikkelingen?

Nee hoor, dat speelde helemaal geen rol en dan loop je toch altijd achter de feiten aan. Dat kun je helemaal niet bijbenen. Meer reportages, dat wilde hij later wel met die Vrijheidsjournals proberen, meer actuele dingen, op een snelle manier. Toen de video kwam kon je dat wel doen op een eenvoudige manier, een beetje goedkoper. Maar met film was daar toch geen mogelijkheid voor dus dat wilden we niet eens proberen.

Weet je misschien wat At's inspiratiebron of redenen waren voor het oprichten van een filmclub om politiek bezig te zijn? Keek hij naar andere filmgroepen of vond 'ie film leuk, of...?

Nou, het bestond al toen ik kwam. Maar ik denk misschien wel de États Généraux, van de Parijs revolte dat die mensen die films maakten, dat dat hem wel heeft aangesproken. Hij heeft zelf natuurlijk die Maagdenhuisfilm meegemaakt. En *Newsreel* in Californië, vonden wij ook altijd heel erg goed. Maar dat was er allemaal al, dus toen ik kwam was het allemaal al opgericht. Maar hij was echt een hele grote liefhebber van het medium film, wat je daar mee kon. Dat zag je eigenlijk toen pas, hoe goed hij dingen kon maken. Ik denk wel dat het heel veel perspectief voor hem gaf, om daarmee bezig te zijn.

### Daar voelde hij zich echt prettig bij?

Ja, kan je enorm veel mee doen ja, deed 'ie ook. Ook direct ter ondersteuning van politieke bewegingen in Nederland. Zoals toen met die Molukkers hebben we toch een klein item gemaakt, ter ondersteuning, ondanks dat er toen nog geen video was. En die Jordaanfilm is ook direct ter ondersteuning van die buurtstrijd gemaakt. Die heeft toch ontzettend veel gedraaid, dat kan je je misschien niet voorstellen, maar die sloeg toch heel goed aan.

### Toch nog even een keer terug naar die voorstellingen, hoe die gingen. Die films kwamen uit Latijns Amerika of uit Vietnam of uit Turkije. Hoe werd duidelijk wat er gezegd werd? Werd er altijd ondertiteld of werd er bij gepraat met een microfoon en een blaadje?

Nou, in het begin hadden we geen ondertiteling. Als er een buitenlandse film was werd die hele tekst vertaald en uitgetypt. Dan moesten de mensen die een film van ons huurden en vertoonden die tekst live inspreken, staande naast de projector eigenlijk. Dus het was eigenlijk best wel behelpen, maar het ging toch wel. Je draaide het geluid zacht op de achtergrond en dan las je die teksten met de microfoon voor. Eigenlijk net als een commentator doet.

### Vertaalden jullie dat zelf?

Ja, we vertaalden het gewoon zelf, of met behulp van vrijwilligers. Het uittypen deden we ook zelf, en het stencilen. We hadden hele stapels van die teksten want die raakten altijd kwijt bij de film. We hadden echt heel veel kopieën. Je stuurt er een mee en dan komt die film terug met niks. Dus we hadden een flinke stapel ervan. Je had toen ook geen computer dus het was allemaal uittypen. Als het originele stencil kapot ging, moest je het helemaal opnieuw typen. Dat was echt heel omslachtig allemaal, maar goed, zo deden we dat. Later, als we geld hadden, deden we wel ondertitelen, zoals bijvoorbeeld ATTICA. Dat zijn best wel films die we echt te moeilijk vonden om zo te verspreiden, vooral als ze wat langer duurden. Dus zijn we gaan proberen om geld te vinden om films te ondertitelen. Dat kostte altijd 3, 4, 5000 gulden, om een film te titelen. Dat was echt gewoon duur, dat ging naar een lab.

### ATTICA ging over de gevangenisstaking neem ik aan?

Ja, de gevangenisopstand in Amerika.

### Waar hebben jullie die film laten zien? In gevangenissen zelf ook?

Ja, overal. Ja, misschien ook nog wel in gevangenissen ja. We hebben het wel geprobeerd, die gevangenisorganisaties. Maar in het hele land draaide die film, in buurt- en clubhuizen, voor studentenverenigingen. Jongvolwassenen, alle soorten groepen wat er bestond toen. Scholieren, actiecomités, alles, buurtcomités, alles wat actief was daar hadden we dan bestanden van en die schreven we aan of die belden we op, of ze interesse hadden om die film te draaien. Dan hadden wij ook inkomsten. En het doel was eigenlijk om die film zoveel mogelijk te verspreiden.

### Er waren heel veel onderwerpen om mee bezig te zijn. Hoe werd bepaald wat jullie of At wilden maken?

We maakten niet zo veel. En wat we aankochten was wat zich aandienende, waarvan we dachten dat het ons aansprak. Dan gingen we kijken of het ook meer mensen zou aanspreken en dan gingen we bespreken hoe we die film zouden kunnen uitbrengen. Iets maken, zelf, dat was eigenlijk veel minder omdat het bakken geld kostte en het was heel moeilijk. VROUWEN VAN SURINAME heeft bijvoorbeeld ook jaren lang voorbereiding gekost, zowel inhoudelijk, het idee vormen, ook het geld zoeken en bij elkaar halen. We zouden ook naar Suriname moeten gaan met een team. Nou dat kost echt een boel geld. We hebben niet zo veel gemaakt volgens mij in die tijd. Maar enkele films, documentairetjes.

### Hoe ging zo'n vergadering bijvoorbeeld?

Nou, er was een idee, meestal had At wel een idee. Met ook meteen extra hoe je het kon doen en zo. En als hij iedereen kon porren of enthousiast kon maken ervoor, dan kwam de volgende stap.

Hoe ging je het doen, hoe ging je het realiseren eigenlijk. Meestal had hij het idee want hij was echt dag en nacht bezig met dat hele Cineclub.

En hoe ontwikkelde zo'n idee zich? Jullie schreven een script of jullie verzamelden informatie?

Hij begon meestal zelf met het allemaal uit te werken. Zo'n script was eigenlijk pas later. We begonnen eerst met wie ga je het doen en waar baseer je je op. Dan ging hij dingen lezen en mensen bespreken, mensen erbij betrekken. Ja, het was per project weer verschillend hoe het eigenlijk tot stand kwam. VROUWEN VAN SURINAME, we hebben toen wel veel samengewerkt met LOSON, de landelijke organisatie toen. [...] Daar werkten we wel veel mee samen. D'r waren ook een aantal mensen in Amsterdam die makkelijk konden langskomen, en veel ideeën hadden en zo. Om maar iets te noemen. We gingen ook wel naar filmfestivals in het buitenland. In Italië ben ik geweest, en ook in Canada ben ik geweest, voor Cineclub. Op Berlijnse festivals draaiden ook af en toe dit soort films. Er waren festivals waar films die wij interessant vonden werden gedraaid. Als we konden stuurde we iemand, of gingen we er zelf naartoe, meestal zelf. Dan zagen we ook de cineast, de filmmaker erbij.

Zou je denken dat internationale filmmakers zoals Sanjines of Güney of Solanas wisten dat jullie er waren? Dat jullie de Nederlandse...

Nou, het ging meestal zo: er was een festival en daardoor kwamen we in contact met hun. Kijk, van Solanas hebben we maar één film. Daarna is er eigenlijk niets meer van hem genomen. Van Sanjines wel meer dingen. Maar dat ging later ook weer via vertegenwoordiging van hem, niet rechtstreeks met hem.

Waren er filmmakers waar jullie persoonlijke banden mee hadden, of goede contacten? Joris Ivens, las ik?

Ja, Joris Ivens hadden we wel goed contact mee, maar niet veel. We zagen die man ook nooit, die woonde in Parijs. Ik geloof dat we een keer daar geweest zijn bij hem. Dat was ok, maar hij is natuurlijk wel een stuk ouder dan wij en met andere dingen bezig. Maar hij vond wel ok dat wij die films, BORINAGE en nog iets van Laos, hadden van hem. Hij vroeg er verder ook niet extra geld voor later, godzijdank. Ja, met wie hadden we een band? Met Marin Karmitz van COUP POUR COUP hadden we wel beter contact. Daar gingen we ook wel vaak in Parijs langs op het kantoor van hem. We waren heel veel in Parijs vroeger, ook om mensen te zien. Daar waren veel buitenlandse cineasten toch altijd, in Parijs. Uit Zuid-Amerika, Chilenen en zo.

Het idee heerste en ik denk dat het ook wel klopt, dat At van Praag het boegbeeld was van Cineclub?

Ja, dat kan je wel zeggen, ja.

En was jij...hoe belangrijk was jij binnen die organisatie, of hoe veel deed je, of hoe ervaren was jij?

Ja, het was een beetje een wisselwerking tussen ons tweeën hoe dingen gingen. Zonder mij was het eigenlijk ook moeilijk, ik deed heel erg veel. We bespraken heel veel, zonder dat kan iemand ook eigenlijk niet functioneren. At had wel veel meer ideeën [dan ik] maar we deden toch uiteindelijk veel samen. Ik was op kantoor, ik deed die belcampagnes, de administratieve dingen, de financiën, de correspondentie, fotografie, doka-werk, At z'n vader had een doka in die nieuwe ruimte gemaakt voor ons. Daar konden wij zelf foto's afdrukken. Ik maakte soms reportages ook. Ik deed eigenlijk van alles en nog wat. Mensen bellen, sponsors bellen. Acties, we hebben ook wel acties gedaan. En dan belden we ook Bekende Nederlanders of ze hun naam daar achter wilden zetten, weet je wel. Bijvoorbeeld, ja, wie ken jij nog...die mensen zijn vaak overleden al, maar die waren toen bekende tv-mensen.

Deden die dat wel eens?

Jan Wolkers, of Ton van Duinhoven, weet je wel, mensen die we vroegen of ze hun naam erachter wilden zetten, want we gingen dat en dat en dat doen, en dat vonden ze dan ok. En zo had je een hele lijst van mensen die je kon bellen, ook voor geld. Het moeilijkste was vaak...we hadden dus

nooit geld gewoon, niks. Dus als we een actie of een film wilden uitbrengen dan moest je echt op alle fronten gaan leuren over geld. Dat was eigenlijk een hele grote bezigheid. Het was allemaal heel basic wat we deden, zo achter geld aanzitten.

Waren er vaste werknemers en zo ja, kregen die een salaris?

Nee hoor, we hadden nooit salaris. Wij hadden gewoon...toen ik aankwam had ik nog salaris omdat we veel films verhuurden toen. Maar later was het echt wel moeilijk. Maar omdat we ook allemaal inhoudelijk betrokken waren, zagen we ook af van salaris. We werkten echt gewoon voor bijna niks. Ik woonde toen ook in een gekraakt iets dus ik had bijna helemaal geen vaste lasten, gelukkig. En wie vaste lasten had aan huur of zo...we waren toch maar met z'n drieën of vieren, we waren maar met weinig mensen. Je nam zo weinig mogelijk geld uit de kas, voor onszelf.

Jullie konden wel eten, bijvoorbeeld?

Ja, we hadden wel een inkomentje waarvan we onze boodschappen deden en ons eten konden kopen. Het lijkt eigenlijk net op een soort actiegroep af en toe, hoe we werkten. Het was vooral een filmorganisatie, met veel pretentie naar buiten, maar in wezen was ook heel armoedig eigenlijk, en simpel. We hadden ook geen subsidie. Voor manifestaties wel...

Hoe ging zo'n subsidieaanvraag? Waar diende je die in en waarop werd 'ie wel of niet aangenomen?

Nou, dat hing er vanaf wat het was. Soms bij de Gemeente Amsterdam. Dat ging ook heel moeilijk, want er waren altijd subsidies voor kunst en cultuur maar die gingen altijd naar die grote jongens, zeg maar. Die elk jaar al tig geld kregen...

Zoals het Rijksmuseum?

Ja, bijvoorbeeld, of iets wat al jaren bestond, cultureel. Wij waren dan iets nieuws en bovendien alternatief. Wat ze dan noemden, 'links', en wat er allemaal niet over ons gezegd werd. Ze waren niet erg happig dus je moest behoorlijk leuren om daar poten aan de grond te krijgen want ze zezen het heel vaak gewoon af. We hadden wel een paar contacten...je moest wel die contacten hebben binnen de kunstraad die daar ons project konden verkopen, of warm presenteren, zal ik maar zeggen. Maar we zijn toch vaak afgewezen.

Welke redenen gaven ze?

Nou, het geld was op. Of het was al op...of de inhoud paste niet in het beleid van de stad. Het was niet Amsterdams genoeg. We moesten natuurlijk heel Amsterdams dan ook zijn. Ja, er was altijd wel wat. Het was heel vaak wel weer een lullige reden, op het laatst. En dan calculeerde je alles wel in...maar het was echt heel moeilijk hoor. Later kwamen Fugitive en Stadsjournaal, en die kregen van meet af aan gewoon subsidie, dus dat viel bij ons ook niet zo lekker, in de goede aarde.

Waar denk je dat... waar dat aan lag?

Nou, gewoon meer overheidsgezind gewoon. Weinig protestachtig, helemaal niet eigenlijk. Ik denk omdat wij gewoon heel wat tamtam maakten en altijd met groepen samenwerkten, of het nou de kraakbeweging of de Chileense vluchtelingen waren, of Spaanse, of whatever. We waren altijd toch met deze mensen betrokken. Ook ongesubsidieerde groepen vaak. Dus we zochten gewoon [naar subsidie]. Kerkelijke organisaties hebben ons ook wel gesteund. IKV, Solidaridad had je toen, die steunde ook wel. Vooral dingen over Zuid-Amerika want daar hadden zij dan projecten. Dus dan paste het wel in hun beleid om zo'n film uit Zuid-Amerika, van Sanjines en zo, om dat te helpen betalen.

Weet je hoe vaak er subsidie is toegekend, in hoeveel gevallen?

Nee, dat weet ik niet meer.

### Niet veel?

Nee, het was een paar duizend gulden en dan vroeg je voor kopieën of voor een hele film dat je de rechten, de kopieën en de ondertiteling, eigenlijk drie simpele posten, plus nog publiciteit, dus eigenlijk heel eenvoudig: die posten probeer je dan bij elkaar te krijgen. Dan had je de aanschaf, dat was eigenlijk de grootste post om een film uit te brengen. Ja, ik weet het allemaal niet, maar we probeerden echt voor elk dingetje een subsidie te krijgen, en altijd voor concrete doelen. Nooit voor de organisatie, of voor salaris, of voor overhead, of huur van het pand ook niet; altijd gewoon voor kopieën, rechten, ondertitelen. Hele overzichtelijke, controleerbare bedragen.

### En als je geen subsidie kreeg, of te weinig, waar kwam de rest dan vandaan?

Ja, dan kwam de film niet. Of we hadden schuld bij die filmmaker, of dat we toch verder zochten. Meestal dat we die distributie al organiseerden, dat we geld lieten betalen [alvast]. Heel veel mensen die onze films draaiden waren wel gesubsidieerd; buurthuizen, filmclubs in het hele land, die dan ook onze films draaiden. Dus die hadden daar geld voor en die konden ons dat dan betalen. En als je 30 voorstellingen van fl. 200,- hadden, hadden we toch geld om iets te doen.

### Bedoel je ook dat mensen of organisaties die vast van jullie afnamen, dat jullie alvast de film verkochten voordat jullie hem hadden aangekocht?

Ja, niet alleen de vaste maar ook mensen die ons niet zo veel draaiden maar af en toe, en we maakten gewoon een hele lijst van potentiële instanties die onze film wel zouden kunnen draaien. Nou, die gingen we dan gewoon bellen. En nog eens bellen, en nog eens bellen. Dat was best wel een hele klus. En als ze het wilden draaien dan sprak je de prijs af. Dan had je toch wel een idee al van we krijgen het geld wel rond, of niet rond. We kregen het bijna altijd wel rond als we zoiets deden, want we gingen toch wel reëel te werk. Als een film echt zo goed was dat het erin zat om dat te doen, dat moet je wel goed kunnen inschatten.

### Dus jullie zeiden bijvoorbeeld: "Wij verhuren jullie die en die film, maak het geld alvast over en met dat geld, dan pas, kochten jullie de film?"

Ja, dat hebben we ook wel gedaan. Bijvoorbeeld ATTICA, die was echt bijzonder voor die tijd en mensen waren heel erg geïnteresseerd in die film, en denk dat we die ook een beetje op die toer...dat heeft ook heel veel gedraaid, dan organiseerden we gewoon een hele toer. Dus elke dag ergens anders zowat, of om de dag. En dan kreeg je inkomsten. En dan had je toch een idee van "dat gaat lukken". We hebben nooit echt grote floppen gehad, het is eigenlijk altijd wel aardig gelukt, hoor.

### Waren er misschien nog particulieren die jullie af en toe steunden, of nooit?

Ja, ook wel. We hadden een donateursbestand, dat was ook wel een slimme zet. We hadden geen leden maar toen hadden we bedacht om donateurs te vragen. Mensen die ons elke maand fl. 5 stortten automatisch. Nou, dus altijd van "Word donateur, word donateur", ook bij voorstellingen. Dan hadden we toch een aantal honderden donateurs dus dat was ook wel weer mooi meegenomen. Het was maar een klein bedrag maar dat was toch iets. En ook kregen die mensen informatie van ons omdat ze donateur waren. Dat was toch wel leuk. Maar we kregen ook wel eens geld gewoon, dat mensen ons meer gaven.

### Hoe bedoel je?

Nou, een paar honderd gulden of zo omdat ze iets goed vonden.

### Een gift?

Ja.

### En dat was wel het scala aan inkomsten?

Ja, er is helemaal geen mysterie over onze inkomsten, het is simpelweg dat.

Nou, ik bedoel, zijn we er nog een vergeten? Particulier, subsidie en verhuur?

Ja, verhuur was de belangrijkste bron van inkomsten bij Cineclub Vrijheidsfilms. Distributie, daar dreef alles op.

Jullie waren in eerste instantie een hub?

Ja, dat was eigenlijk de belangrijkste bron van inkomsten. En als je iets wilde produceren moest je echt een hele klap centen hebben. Een rol film kostte al ik weet niet wat. Dat waren allemaal enorme bedragen dus dat was eigenlijk uit de distributie niet te bekostigen.

Zou je zeggen dat jullie heel groot waren in Nederland, of de grootste?

Nou, een tijdje waren wij de enige die dit deden, eigenlijk, voordat er iets anders kwam. Er was verder geen enkele film distributieorganisatie zoals wij.

De zaken gingen altijd bijna altijd goed?

Ja, het was keihard werken. Als wij niks deden, dan gebeurde er niks gewoon, dan zou het zo ophouden. We deden veel, dus daar liep het op.

Was er altijd veel vraag?

Ja, er was veel vraag. Mensen waren toch enthousiast, dus die bestelden dan weer andere films omdat ze dus wisten dat wij goede films hadden.

Waren er ook pieken, of dalen?

Ja, weet ik niet meer zo goed. Bijvoorbeeld die COUP POUR COUP, als je die uitbracht, dat werd ook een rage. Dat is wel lekker, weet je, goeie pers, veel wat we zelf eraan deden en dan ging het wel lopen. Dat was in ieder geval goed.

Maar waren er bijvoorbeeld periodes in de geschiedenis...ik kan me voorstellen dat er rond '68 een piek was?

Nou toen was ik er nog niet bij. Maar ik denk het wel, ja. Met de MAAGDENHUISFILM, daar was ik ook niet bij maar daar gingen ook mensen van ons elke dag mee op stap met die film. [...] Dat was eigenlijk de enige film over zoiets dus die is enorm veel gedraaid in het land. Toen ik er was draaide die ook nog veel eigenlijk, uit zichzelf.

Zou je zeggen dat jullie echt een bijdrage hebben geleverd aan de sociaal geëngageerde subcultuur in Nederland, via jullie films?

Ja, dacht het wel ja. De distributie van die sociaal gerichte films, dat was toen helemaal niet. Er was geen tv die dat liet zien, er was niks. Bioscopen ook niet. Wij probeerden die films gewoon voor een breed publiek te draaien. En de enige toen was Cineclub.

Charles Braam vertelde over jullie actie voor de Sharpeville Zes. Zou je kunnen vertellen wat jullie rol daarbinnen was en of jullie meer van dat soort dingen deden en zo ja, of die net zo geslaagd waren als deze?

At vond het altijd belangrijk, de zaak van de politieke gevangenen, om daar aandacht aan te besteden. Acties voor vrijlatingen was voor hem echt heel belangrijk. Dus als we ergens toevallig bij betrokken raakten...op een gegeven moment hadden we twee jongens, twee Spaanse mannen, die werkten bij ons als klussies. Die waren vluchteling en daar konden we werk aan geven. Die ene was ook een hele goede zanger, we hebben ook nog een voorstelling met een film gegeven. Hij trad dan op, dat was ook heel erg goed. Die waren ook betrokken bij een actie voor het tegenhouden van een doodstraf van twee mensen in Spanje van ETA en drie van [...]. Dat had ook heel wat voeten in de aarde. We hebben met van die borden gelopen bij de markt en stencils uitgedeeld, en een bijeenkomst georganiseerd, noem maar op, om zoveel mogelijk brede bekendheid te krijgen.



Handtekeningen opgehaald. Dat heeft het niet kunnen stoppen, het is helaas toch doorgegaan. Erdal Eren, dat was een Turkse jongen die was ook ter dood veroordeeld. En samen met Turkse organisaties probeer je dat tegen te houden. Dat is ook niet gelukt, hij is ook opgehangen toen, helaas. En bij de Sharpeville Zes raakten we ook betrokken, hebben we ook meegedaan. We hebben die kaartenactie concreet kunnen doen; als wij films verstuurden, stuurden we die kaarten mee en vroegen we aan de mensen die een film draaiden of ze iets wilden zeggen over de Sharpeville Zes in die voorstelling, en of ze dan die kaarten wilden verkopen. We vroegen aan die mensen of ze die wilden versturen naar de Zuid-Afrikaanse regering, die handtekeningen.

Jullie deden dat samen met het Azania Komitee en Komitee Zuid Afrika?

Nee, Azania. Komitee Zuid Afrika deed dat niet.

En is er iemand van jullie mee geweest naar de minister ook?

Ik geloof het wel maar daar was ik in ieder geval niet bij zelf. Misschien Marjan Boelsma, die was van het Azania Komitee. Maar misschien is At of weet ik veel wie gegaan. We zijn wel in Den Haag nog...hebben we ook een soort protest bij de Zuid-Afrikaanse ambassade gedaan. We gingen naar de ambassade, protesteren. Dat was nog een hele rel geweest met politieoptredens en zo. Maar we stonden daar maar gewoon. De gekste dingen maak je mee. Maar goed, dat was gelukkig wel goed gegaan; die mensen zijn gelukkig niet geëxecuteerd, vrijgelaten zelfs, later.

Waren jullie daar trots op?

Nou, we waren in ieder geval heel blij dat het zo was en ja...trots...je bent blij dat het zo'n goed resultaat was en dat je je steentje kon bijdragen aan dit. Over de hele wereld waren mensen bezig ermee natuurlijk, niet alleen wij. Maar je had toch wel het gevoel dat je ertoe bijgedragen hebt. Dat was gewoon leuk.

Charles vertelde bijvoorbeeld over het NOS journaal die jullie makkelijk konden afserven als een redelijk radicale of linkse of wat dan ook beweging, en jij zei dat subsidie vaak niet toegekend werd omdat jullie makkelijk weggezet konden worden. In hoeverre is het beeld dat mensen van jullie en van At hebben correct als het gaat om sektarisme, of vijandigheid, of moeilijk te benaderen, hoe zou jij dat zelf zien?

Die woorden komen vaak uit de hoek van CPN, of aan CPN gelieerde groepen zoals Komitee Zuidelijk Afrika, dat was ook geen onafhankelijk iets, dat was toen ook gelieerd aan dat. Chili Komitee was heel duidelijk CPN. Dus die vonden ons natuurlijk...want we deden niet met hun mee dus...we waren eigenlijk los van alles. Dat werd wel vaak gezegd, "sektarisch", dat werd af en toe gezegd, uit die intellectuele hoek. Maar van mensen normaal heb ik niet zo veel gehoord, al die buurtcomités; Actiegroep Nieuwmarkt, daar werkten we ook mee samen. We werkten met zo veel groepen samen. Maar per se niet met die CPN dingen omdat je voelde dat daar misschien meer andere belangen bij zaten, dat werkt gewoon niet. Als ze gewoon meedoen, ok, met een grote brede actie voor iets; maar zo gauw je merkt dat die mensen gewoon iets anders willen...Je wil iets doen, en dan willen ze dat weer veranderen. Nee, je wil gewoon per se *dat* doen en we willen niet iets anders doen. En wij zeiden altijd "Wie mee wil doen, doet mee; en wie niet mee wil doen, die doet gewoon wat anders." Dat maakt ons helemaal niks uit. We gaan niet alles helemaal veranderen, weet je wel. Een bepaalde actie die we willen doen, dat doen we dat.

En kon dat wel eens uitlopen op woordenwisselingen?

Ja, tuurlijk, hij had wel z'n confrontaties hoor. Dat kon er wel pittig aan toe gaan. Nou ja, jammer dan.

En kon At daar hard in zijn?

Ja, die kon daar ook wel hard in zijn. Het was nou eenmaal zo. En dan was het ook in een keer duidelijk, eigenlijk was het ook niet zo slecht. Maar toch is het af en toe wel moeilijk natuurlijk. Beetje lullig soms, sommige mensen zijn niet zo slecht en voelden zich vast zwaar aangevallen, maar

ja. Hij heeft natuurlijk wel een hele achtergrond met politieke ervaring die wij misschien ook niet zo hadden. Iemand die te maken heeft gehad met verraad en met de oorlog, via z'n ouders, dus heel anders sta je in dingen.

Hij was iets achterdochtiger?

Meer alert. Hij was heel gevoelig. Hij voelde gelijk van...hij zei altijd "Ik voel aan mijn water: dat zit niet goed", of hij had gelijk gauw dingen door die hij beter niet erbij kon hebben. Dat gaf af en toe wel z'n confrontaties ja, met mensen.

Ik las een anekdote over dat At ooit een bandrecorder onder z'n bed had staan voor het geval iemand van de BVD zou kunnen zijn...

...binnen kon komen in huis?

...in een gesprek dat hij had met Nico Schrevel met het MCLN, nadat Nico die kamer uit ging, bleek At van Praag een bandrecorder onder zijn bed te hebben staan. In hoeverre speelde dat een rol, dat jullie bang waren voor infiltratie, wat wel degelijk gebeurde toen?

Dat weet ik eigenlijk niet eens, die bandrecorder. Hoe weet die Nico nou dat daar een bandrecorder heeft gestaan eigenlijk.

Het verhaal kwam niet van Nico, maar het kwam van een derde persoon in de kamer.

Wie was dat dan?

Ik kan het wel even voor je opzoeken.

Dat vind ik wel iets voor hem ja, om te doen. Hij neemt dan zo'n gesprek op, nou ja, so what.

Het gebeurde ook echt hoort, dat er in al die groepen geïnfiltrerd werd door undercover agenten.

Ja, want ik weet nog...toen INSIDE NORTH VIETNAM werd uitgebracht in Amsterdam, toen moesten nog mensen lid worden, want het was toen nog niet toegestaan om zo'n film zo maar te draaien. Censuur, toch? Mensen moesten lid worden en allemaal van die ingewikkelde dingen. Dus ja, er kwam ook BVD in de zaal om te kijken wat het nou voor een film was. Want hij was niet door de censuur gegaan dus ze wilden wel weten wat het was. Vietnam en zo, dat was voor hun allemaal heel erg spannend. Nee het kon wel degelijk, ook omdat wij met Black Panthers solidair waren, met Zuid-Molukkers, met Palestina, nou dan weet je het wel. Vandaag de dag als je luid en duidelijk voor Palestina bent, je kunt het wel zijn, maar dan kun je ook wel dingen verwachten als je daar heel ver in gaat. Je was er altijd wel op bedacht maar we hadden het er weinig over. Zo af en toe...je ging natuurlijk affiches plakken 's nachts en je wil dan natuurlijk liever niet verraden worden. Dat je dat gewoon rustig kan doen en niet dat alles in beslag genomen worden, zo simpel is het. Wat wij deden was eigenlijk nooit zo spectaculair, gewoon films verspreiden. We hadden wel actievergaderingen met bijvoorbeeld comités van andere nationaliteiten...van Eritreërs, Portugezen, noem maar op. Maar dat was allemaal heel erg onschuldig eigenlijk. We waren niet eens zo interessant, maar At had er wel een fijne neus voor, om daar alert op te zijn, zonder veel te zeggen.

[...]

Ben je blij dat je je tijd hebt besteed aan Cineclub?

Ja, ik heb toch wel heel veel...af en toe was het echt heel moeilijk, maar over het algemeen heb ik er toch heel veel aan gehad vind ik zelf. Heel veel geleerd, heel veel dingen meegemaakt die de moeite waard waren om mee te maken. Leuke mensen ontmoet ook, waar ik ook veel van geleerd heb zelf. Ik ben eigenlijk wel blij dat ik toch die kans had om dat allemaal mee te maken. Ik heb tien jaar daar gewerkt ongeveer, dat is toch wel een aardige poos. En in die tien jaar heb je ook heel veel dingen niet meegekregen, wat andere mensen bijvoorbeeld toen qua muziek naar luisterden, wat toen populair was, allemaal nog nooit van gehoord. En na tien jaar hoor je dat...je had helemaal nergens voor. Maar ik heb heel veel geleerd, heb fotowerk gedaan, geluidswerk gedaan, heel veel

administratief. Heel veel politieke opvoedingen eigenlijk, veel geleerd van mensen om me heen. Dus ja, ik heb er absoluut geen spijt van. Ik heb er altijd wat aan gehad, voor in m'n verdere leven.

En naast nuttige herinneringen heb je ook leuke herinneringen?

Ja heel veel leuke herinneringen ook wel. Vooral aan de ouders van At, dat waren leuke mensen eigenlijk. En ook aan At natuurlijk, dat we veel dingen deden, en veel lol, je hebt ook wel veel lol, je lacht ook wel veel want je maakt de gekste dingen mee. Maar alle uitersten ook wel. We hebben ook wel leuke dingen gedaan in het kader van Cineclub. We zijn een keer naar Spanje geweest, naar zo'n jongerenfestival, ook van linkse jongerengroepen, dat was ook leuk eigenlijk.

Dat was puur voor de lol?

Ja, maar het had toch altijd wel weer een inhoud, maar het was toch wel gezellig. Dan gingen we in een busje naar Valencia en daar hadden we Spaanse jongeren erbij. Het was leuk en ook inhoudelijk eigenlijk. En we hadden verder ook nog andere dingen.

Je woont nu ook in Spanje? Wat doe je nu?

Ik ben in de verpleging in Nederland gaan werken, heel lang gedaan, en nu doe ik hier thuiszorg, wat het hier ook voor mag stellen, dat doe ik nou. Dat is een beetje vrije...ik doe gewoon een uurtje hier, een uurtje daar. Het is ergens ook wel weer moeilijk...ik ben een soort zzp'er nu hier, dan weet iedereen meestal gelijk waar je 't over hebt. Dus dat is heel wat anders, maar Spanje vind ik op zich een heel mooi lang. Veel interessanter ook qua historie en taal en cultuur, ook Zuid-Amerika trouwens. Dat heeft me altijd al getrokken.

Waarom ben je weggegaan uit Nederland, omdat Spanje je meer trok?

Nou, ik kon hier werken eindelijk. Ik wilde graag gaan en de taal kon ik al een beetje dus toen dacht ik: "Oh, ik ga het gewoon proberen." Ik was op Nederland een beetje uitgekeken met werk en zo, ik kon toch niks vinden binnen mijn lijn. Dus toen ben ik het hier gaan proberen. Daarom ben ik tot nu toe hier blijven hangen, ik kan nog rondkomen, dus.

Als je in Spanje zit, maak je waarschijnlijk iets mee van de huidige economische onrust?

Ja, hele grote puinhoop hier. Crisis natuurlijk, veel werkloze gezinnen, veel winkelsluiting, je merkt het toch wel. Zelf kan ik nog redelijk uit de voeten komen omdat ik ook Nederlandse klanten heb die meer geld hebben om te betalen, maar de Spaanse families hebben heel weinig geld en vaak van de hele familie kan er niemand werken, dus dan snap je wel dat het heel moeilijk is.

Zie je parallellen tussen toen en nu?

Toen?

De late jaren zestig, die protestgevoelens en de ontluikende...wat vind je bijvoorbeeld van Occupy?

Nou, dat vind ik wel goed ja. Heel erg goed, dat dat begint nou. Die Democratie Nu en bezettingen in Malaga ben ik ook geweest, naar dat plein, allemaal mensen met actie bezig, die jongeren ook. Ik vind het heel erg goed dat ze dat doen want er moet toch wat gebeuren tegen die banken en die *greed* allemaal, dat inhalen. Er is ook veel corruptie geweest. Die bouwwereld, het is alleen maar binnenhalen, binnenhalen, en de rest kan doodvallen. Dus dat protest vind ik wel heel goed ja, het is gewoon vreselijk.

Als allerlaatste nog het overlijden van At...hoe ging dat? Hoe kwam dat?

Nou, toen was ik eigenlijk al lang uit elkaar met hem en hij was toen getrouwd ook en toen had 'ie een kleintje. Het ging heel plotseling, van de ene op de andere dag, want hij had helemaal geen...ja misschien had hij wel klachten maar niet dat ik weet. Maar heel vroeger had ik wel gemerkt dat hij toch wel iets had maar we sloegen daar weinig acht op, hij ook niet.

### Waarom?

Hij had een hartstilstand waarschijnlijk, een heel groot hartinfarct. Een dodelijk hartinfarct, in één klap was het gebeurd. Hij was niet lekker geworden en toen was 'ie op de bank gaan liggen thuis en toen is 'ie overleden in z'n slaap, eigenlijk, wat ik hoorde. Ja, het was echt een ramp, ik vond het echt heel erg. Hij was nog midden in van alles. En voor Charles vond ik het ook heel erg want die werkte veel met hem. Hoe moest het nou verder? Dat was allemaal heel moeilijk. Heel jammer, het is echt de drijvende kracht altijd geweest en als die wegvalt, dan wordt toch alles heel anders, hoe je het ook bekijkt.

### Tussen neus en lippen door zei je dat hij hertrouwd is en een kind heeft. Dat wist ik nog niet.

Nou wij waren niet getrouwd, maar hij is getrouwd een paar jaar voordat hij overleed nog maar, met een Colombiaanse vrouw. Toen hadden ze ook een zoontje, Piet heet hij geloof ik. Die moet nu toch al een behoorlijke leeftijd hebben. Die is ik geloof een of twee jaar voor z'n overlijden geboren, dus dat was nog maar een kleintje. Hij had al een dochter hoor, een volwassen dochter.

### Ook bij dezelfde vrouw?

Nee, bij een andere vrouw, hij was een keer of twee keer getrouwd geweest. Hij had een dochter die was ook al getrouwd, die had al kinderen. En toen hij weer trouwde met deze vrouw waar hij nu een zoontje mee had, die was natuurlijk jonger dan hij, maar het ging goed. Hij kwam daar een beetje tot rust en het ging goed. Maar helaas werd hij toen zelf ziek, hij overleed ineens. Heel sneu.

### Hij was dus opa al?

Ja, hij was al opa. Mária, zijn dochter, ik heb helemaal geen contact meer met haar. Ik had al niet zoveel contact met haar. Ik weet helemaal niet hoe het met haar kinderen gaat of hoe het met haar zoon gaat, dat kleine jochie van toen. Eens kijken, '86, '87, die is ook al dik in de twintig.

### Hoe oud was Mária?

[...] Die was ook al twaalf...die zal misschien in '60 geboren zijn of zoiets dus wat is die nou...die is ook al in de vijftig dan, toch, welgeteld? Ja, dus hij was al opa.

### Zijn we nog iets vergeten, denk je?

Nee, ik denk het niet, ik denk het niet. Het leven ging altijd verder weet je, hij keek nooit achterom. Hij was altijd vol energie en interesses en als iets goed ging, ging het goed, zo zat 'ie gewoon in elkaar. Hij zat niet bij de pakken neer. En zo is het ook in één klap afgelopen, helaas, dat was heel jammer. Heel jammer.

### Dus hij zat niet bij de pakken neer, hij had veel, ondanks dat hij zich om heel veel dingen druk maakte, bezorgd was; kon hij dat toch wel relativeren?

Hij ging er gewoon tegenaan, hij was nooit van "O jee, o jee", nee hoor. Altijd van "We moeten verder" of "Dat moeten we voor elkaar krijgen", hij was echt een vechter, hij stopte al zijn energie in wat hij deed. Je hebt van die personen, van die mensen die altijd in volle vaart...zoiets was hij wel. En hij had weinig interesse voor zijn eigen gezondheid, dat was niet zo belangrijk. Jammer genoeg.

### Hij at niet zo gezond als hij zou kunnen?

Haha nee, zeker niet in onze drukke tijd, nee. We aten wel lekker, maar op een gegeven moment moet je toch eens een keer aan je gezondheid gaan denken en aan je eten. Als je jong bent kan dat wat makkelijker maar op een gegeven moment ga je toch een beetje denken: "Laten we eens een beetje gezond leven." Hij kon wel goed koken op zich, als hij er de tijd voor nam, maar dat kwam niet zo vaak voor natuurlijk.

## **BIJLAGE: INTERVIEW MET BERTUS HENDRIKS**

Ik hoorde dat u iets kon vertellen over een lelijke Eend waarin Cineclub opgericht zou zijn?

Nou, dat verhaal van die lelijke Eend is iets anders...maar je zou kunnen zeggen dat dat klopt, maar het is opgericht...en ik weet niet meer of dat eind '66 was of begin '67, het was in het jaar dat ik ASVA-voorzitter was, voorzitter van de Algemene Studenten Vereniging Amsterdam. En de Algemene Studenten Vereniging Amsterdam die was zeer betrokken bij protesten tegen de oorlog in Vietnam, tegen de Griekse kolonels, en Franco-Spanje; kortom...Angola...het waren de hoogtijdagen van het Derde Wereld-isme, of het tierremondisme zoals ze in het Frans zeggen, de solidariteit met de Derde Wereld. En At van Praag die was een geëngageerd filmer en die wilde iets doen aan het probleem dat je toentertijd soms toestemming moest hebben...ook om te demonstreren, maar ook om films te vertonen. Kritische films. En er waren nogal wat kritische films over de Amerikaanse oorlog in Vietnam, maar omdat Nederland zeer Atlantisch was en een nauwe bondgenoot van de Verenigde Staten, was het de regering onwelgevallig als dit soort films vertoond werden. Dus het gebeurde nog wel eens dat als je een film van Joris Ivens of een andere geëngageerde filmer wilde draaien, dat dan de politie dat verbood. Er was een omweg mogelijk, volgens de wet. Als het een besloten voorstelling was, dan was het niet verboden. En hier kwam At van Praag met het even simpele als doeltreffende idee: "Nou, dan richten gewoon een Cineclub op." En dan werd, als de mensen zich presenteerden aan de zaal, dan maken we ze lid en dan betalen ze lidmaatschap, en op die manier noem je het normale kaartje gewoon het eerste bewijs van lidmaatschap, en de tweede keer, ik weet niet, moest je denk ik ook betalen maar misschien was dat dan een donatie, dat weet ik niet meer. Dus daarvan is het idee geboren dat er een Cineclub moest zijn waar dat soort kritische films, kritisch jegens de bestaande orde, getoond konden worden. Maar die Cineclub moest natuurlijk nog wel worden opgericht. Dat kostte geld en dat vereiste enige inspanningen. Nou, die inspanningen had At van Praag meer dan een gewoon mens in huis, dat was een zeer gedreven, ook zeer dwingende persoonlijkheid die mensen ook heel erg onder druk kon zetten: "Nee, dit moeten we doen." En hij was filmer, hij wist dus van cinema het een en ander af. Maar hij had geen geld. En de ASVA, de Algemene Studenten Vereniging Amsterdam, die organiseerde in die tijd nog ongeveer zo'n negentig procent van alle studenten in Amsterdam, en wij hadden wel geld, want dat leverde toch een heleboel contributie op. En wij waren ook zeer geëngageerd, als ASVA, in die Vietnam-beweging. En mijn rol is vooral geweest dat ik als voorzitter toen heb gezegd: "Wij gaan dat steunen." En daar was hij uiteraard blij mee. Vervolgens moest er natuurlijk wel een spectaculair, de aandacht trekkend begin gemaakt worden met die Cineclub. En hier is waar het lelijke Eendje komt. Want At van Praag die had begrepen – hoe hij dat wist, dat weet ik niet precies, maar goed – dat er een gerucht makende film in première zou gaan op een festival in Mannheim, in Duitsland. Een film van...ehmm...Antonioni...je hebt de beroemde Italiaanse filmer Antonioni, maar je hebt ook een Amerikaanse filmmaker, ik dacht dat die ook Antonioni heette. Maar dat weet ik niet uit mijn hoofd, maar dat moet je in je documentatie vast zijn tegengekomen. Maar het is een film over de moord op Kennedy. [...] En die draaide in Mannheim op een filmfestival van dit soort films. En om een idee te geven van de daadkracht en de overredingskracht, om niet te zeggen dwingelandij, van At van Praag: ik zat met mijn toenmalige vriendin in de bioscoop in Amsterdam. [...] Hoe heet ook alweer dat nieuwe theater van Joop van den Ende?

Delamar?

Ja, ik dacht dat het in Delamar was. [...] En in de pauze van de film, ik weet ook niet meer welke film dat was, hoorde ik over het luidsprekersysteem een oproep dat er telefoon was voor Meneer Hendriks. Ik denk: "Nou, wat kan dit in godsnaam wezen, dat moet wel heel erg zijn." Dus ik schrok eigenlijk nog een beetje. En dat bleek dus At van Praag te zijn en die zei: "Waar ben je?" "Ja, in de bioscoop met mijn vriendin." "Nou, dan ga je nu die tweede zitting [na de pauze] maar laten zitten, want nu, zo snel mogelijk, vertrekken wij naar Mannheim." Dus ik zei: "Ben je helemaal gek." Nee, hij had net ontdekt: "Er is daar een film, die moeten we hebben, en er is maar één manier om die producent, want die is er ook bij...en als het dan via de telefoon moet met Amerika" – kijk, toen bestond er nog geen Internet en allemaal andere dingen – "...dat duurt allemaal eindelijk, en dat is dé film waarmee we Cineclub kunnen lanceren. En wij moeten daar gewoon naartoe." En ik zei: "Ja, kom op, hee. Het is krankzinnig, ik bedoel, het is tien uur en...wanneer is die film dan...?" "Ja, morgenochtend, dus we moeten er voor morgenochtend zijn." Nou ja, hij heeft net zo lang

geluld...en hij zei: "Mijn vriendin gaat mee, jouw vriendin gaat mee." Ja maar, het is qua autorijden ook krankzinnig en ik zei: "Ik ga alleen mee als wij in Mannheim..." , wat op het laatste toen was ik helemaal murw geluld, "als we gewoon daar ook blijven slapen, want ik ga niet op en neer...dit is echt krankzinnig." En inderdaad, ik ben toen met mijn vriendin naar huis gegaan en even later stond 'ie met zijn vriendin en zijn 2CV, dat lelijke Eendje, voor de deur, en wij zijn naar Mannheim getuft. Maar ja, in een lelijk Eendje, je kunt je voorstellen, dat is een afschuwelijk eind. Dat duurde zo uren. En we zijn daar, ik denk, ja, een paar uur voor het begin van die film, of misschien maar één uur, waar die film was – dat had 'ie ook nog moeten uitzoeken, of uitgezocht, dat weet ik niet meer precies, zijn we daar aangekomen. De projectie van die film die vond plaats om 9 uur. Ik heb zelf de openingsbeelden gezien van die film en daarna niks meer, want ik ben gewoon in slaap gevallen. En af en toe heb ik misschien in het midden of op het laatst nog iets ervan gezien. En hij heeft toen, At van Praag, die heeft, neem ik aan, die film dan wel gezien. Misschien had 'ie speed gebruikt, dat weet ik niet, dat heb ik me eigenlijk nooit afgevraagd. Maar hij heeft toen de producent van die film daar getroffen, of de regisseur, of alle twee; of dat het één en dezelfde persoon was, dat weet ik niet. Oh ja, en hij wilde die film ook meteen in Amsterdam, want dat was het punt, want meteen in Amsterdam moest 'ie draaien. En ik geloof zelfs, in zijn plannen, de maandag daarop. Als ik dat zo nu terugdenk, dan kan dat haast niet...of hij had 'm geloof ik bij zich. Ja, ik geloof dat 'ie die film...ja, hij heeft die filmrollen bij zich...daar ging 't om geloof ik. Dus hij had die rollen...dus die kopie, daar ging het om, ja. Hij moest die kopieën geloof ik ook hebben. Honderd procent zeker durf ik dat nu niet te zeggen maar volgens mij was het wel...maar die moest natuurlijk ook heel snel weer terug. Dus die film moest zo snel mogelijk worden gedraaid. Dus in dat opzicht was de missie dus geslaagd, dat hij die film had. En toen was ik van: "En nu gaan we dus een hotelletje zoeken en dan gaan we dus slapen. Want het is krankzinnig en het is volstrekt onverantwoord om met zo'n 2CV'tje weer terug te rijden." Nou ja, daar begon hij al terug te krabbelen, van: "Nee, maar het zou ontzettend goed zijn als we..." – "Nee, dat doen we dus niet! Ik bedoel, dit hebben we afgesproken...wij gaan een hotel zoeken." Nou ja, toen hebben we dus bijna ruzie gehad. Toen zei 'ie: "Nee, joh, dat kost ons ontzettend veel tijd, en dan ben ik...Dan stel ik voor dat we een hotel zoeken op de autobaan, dan zijn we alvast in de goeie richting. Dan slapen we een aantal uur en dan kunnen we daarna, kunnen we weer verder." Nou ja, goed, dat werd uiteindelijk het compromis. Dus wij zijn onmiddellijk nadat hij die films...we hadden een afspraak met de producent...zijn we weer – nog steeds onder protest van mij, maar ja, hij had de auto en hij had een enorme, enorme *pushing power*, en ik vond dat ook wel weer...dat was ook zijn kracht. Ik bedoel, ja, ik vond het ook wel goed dat hij zo doortastend optrad om maar die Cineclub van de grond te krijgen. Dus dat verzwakte ook een beetje mijn positie, want dan zei 'ie "Ja, maar je bent er toch ook voor? We moeten nu echt handelen." Nou ja, en vervolgens uiteraard, toen we eenmaal op weg waren, bij het eerste zei hij "Nee, nee, ik kan nu nog hartstikke goed rijden, laat ik nog eventjes...dan kunnen we beter iets later, tot ik echt heel moe ben..." Nou ja, uiteindelijk hebben we dus nergens geslapen, behalve af en toe op een parkeerplaats, dat 'ie even voorover ging hangen op het stuur van die 2CV. Nou ja, het was levensgevaarlijk, ik moest hem voortdurend...ik dommelde zelf steeds vaker weg, de dames op de achterbank die waren al lang weggedommeld. Maar ik dacht: "Ik moet wakker blijven, want dit is gewoon volstrekt onverantwoord." En ik weet nog goed, hij was een ouwe [voormalige] communist, een ouwe CPN'er. Ik was dat niet, ik ben dat ook nooit geweest, ook nooit geworden. Maar hij had dus ruzie met de CPN vanwege het Rusland, de Sovjet-Unie toen nog, [Rusland –] China conflict, en hij koos de kant van China in dat conflict want hij dacht dat er in China een betere toekomst gloorde dan in het stalinistische...Rusland van Stalin en z'n opvolgers. En hij was ook een soort MLCN-achtige – een marxistisch-leninistische club – daar zat 'ie dus bij, als ik me het goed herinner. En hij had geloof ik ook een film over Albanië gemaakt. Want Albanië was een bondgenoot van China, dus wat Albanië deed was wel [goed] of verdiende ten minste een film...hij heeft daar een film van gemaakt die ik me niet meer kan herinneren. Maar waarom ik dat even vertel...dat was omdat hij aan zijn communistische opvoeding en het lid[maatschap] van de Communistische Partij een grondige hekel had overgehouden aan Trotsky en trotskisten. En Trotsky, dat is ongeveer, in de klassieke stalinistische, communistische partij, dat is vloeken in de kerk. Want Trotsky die was in ongenade gevallen en die bestreed Stalin vanuit het buitenland en is uiteindelijk ook in '42 in Mexico door handlangers van Stalin vermoord. De trotskistische beweging bestaat nog steeds...is een klein links clubje. Maar goed, waar het even om gaat is dat Trotsky...dat werkte als een rode lap op een stier en ik dacht: "Ik moet onderwerpen die hem interesseren, die hem wakker houden." En ik ben dus uitvoerig gaan praten over Trotsky, en heb Trotsky verdedigd, en dat werkte heel veel uur, kan ik

zeggen. Maar op een gegeven moment was zelfs Trotsky niet meer voldoende om zijn aandacht gaande te houden. En ik zag, als ik zelf al niet was weggedommeld, dat hij dus ook elke keer van die hele zware oogleden kreeg. Dus ik denk: "Dit gaat helemaal verkeerd aflopen", en het is ook bijna verkeerd afgelopen. Want hij heeft elke keer...had 'ie gezegd: "Nu gaan we echt een ding zoeken dan...maar we zijn al zo'n eind op weg! En ik kan echt nog heel goed rijden." Nou, dan ging hij dus weer eventjes een kwartiertje op een parkeerplaats dommelen. Maar ik weet dat, vlak voor Arnhem, toen zijn we van de weg afgeraakt. Nou ja, achteraf is het een wonder dat het niets ergs is geweest, want het had ook heel anders kunnen aflopen. Want ja, hij viel in slaap en ik was kennelijk ook weg maar ik schrok een beetje wakker want toen schoten we de berm in. Nou ja, dat is allemaal goed afgelopen, maar toen zei ik: "En nu is het godverdomme afgelopen. En nu gaan we..." – dit was vlak voor Arnhem – "...in Arnhem wat zoeken." En toen zei hij: "Nee we gaan eerst eten, we gaan eerst...laten we dan gaan eten...dan rust ik ook uit." Nou ja, omdat hij die auto had en hij uiteindelijk...hij dreigde gewoon door te rijden, in zijn eentje. Dan moest ik maar uitstappen, want hij moest en hij zou terug naar Amsterdam. Afijn, wij hebben bij de Chinees in Arnhem gegeten en we zijn uiteindelijk toch nog heelhuids teruggekomen, in de loop van die zondag, in Amsterdam. En vervolgens is hij ongelooflijk hard bezig geweest om een zaal te vinden. Dat moest een grote zaal zijn. En toen was net het congrescentrum van de RAI, dat was net open. Daar was net een...in het RAI-complex, de nieuwe RAI – je had de oude RAI vroeger, daar zit tegenwoordig een bejaardentehuis, op die plek – en toen kwam die nieuwe RAI, een onderdeel van die nieuwe RAI was een heel groot, grote zaal, het congrescentrum. Hartstikke duur. Ik geloof dat hij die zaal...1.500 gulden, wat toen gigantisch veel geld, een kapitaal was; die heeft 'ie gehuurd. Dat hebben wij betaald, als ASVA, en dat was dan vooral dan mijn rol in dezen. En ik weet niet hoe...ik denk dat hij affiches door de hele stad...hij had een aantal mensen om zich heen die hem hielpen en die zeer toegewijd waren en die hij ook ontzettend onder druk wist te zetten – dat deed ik niet; ik had het nu wel gezien hoe hij af en toe werkte, nou...dat ga ik in ieder geval niet meedoen. Maar goed, wij hebben wel onze faciliteiten als ASVA, ons kantoor en onze financiële ruimte die we toen nog hadden ingezet om die Cineclub toen dat geld te geven. Dat kwam...en die avond, dat is een doorslaand succes geweest. Die zaal was afgeladen vol, in mijn herinnering. En dat was het spectaculaire begin van Cineclub, want die moord op Kennedy, dat was natuurlijk een grote zaak. En het was nog maar een paar jaar geleden...ik geloof dat de moord op Kennedy in '62 was...

... '63...

Nee... '62 of...

...najaar '63 volgens mij.

Najaar '63, ok. Nou, in ieder geval, begin jaren zestig...ik weet nog waar ik toen was...! Ook in de buurt van een buurt van bioscoop op het Leidseplein. Maar ja, goed, dit was dus in 1966 of '67, dus twee of drie jaar daarna, en toen werden dus die complottheorieën steeds sterker en het was een indrukwekkend epos waarin niet kon worden bewezen wie het had gedaan, maar waarbij wel heel veel vraagtekens konden worden gezet bij de officiële lezing van de Commissie Warren, en met name om het feit dat het maar één...één dader was, en verder niemand. Ik bedoel dat was...de conclusie van die film...heel onwaarschijnlijk. Maar goed, dat was de lancering van Cineclub. En verder zijn zij toen succesvol geweest op een heleboel terreinen. Ik weet dat een van de belangrijkste thema's die de Cineclub aan de orde heeft gesteld, dat was onder andere de strijd van de Black Panthers in Amerika. En ik geloof zelfs dat een van die Black Panther-leiders nog door de Cineclub naar...Carmichael of zoiets...naar Nederland is gehaald. Helemaal zeker weet ik dat niet. Ze hebben later ook in het Maagdenhuis gefilmd, maar toen waren ze al in een veel radicalere fase beland.

Wat bedoel je daarmee?

Nou, kijk, je had dus...bij wijzen van spreken...ook die Maagdenhuisbezetting was allemaal reformistisch, slap gedoe, haha. En ik weet nog, toen was 'ie ook heel kritisch geworden over mijn rol, dat was alweer een aantal jaren later. Want ik was voorzitter van die bezettingsraad, en ik geloof dat ze een film hebben gemaakt waarin ik een van de kwaaiere pieren ben die tegen de democratie van de basis...als voorzitter van die bezettingsraad en al die vergaderingen...een grote manipulator

zou zijn. Afijn, dat kon ik allemaal niet zo serieus nemen. Maar toen hadden wij al steeds minder contact. Want ja, zo ging dat ook met At van Praag. Je was het met hem eens, en als je het niet met hem eens was, of niet helemaal met hem eens, dan verwaterde dat contact. Dus ik ben hem ook later een beetje uit het oog verloren. Maar ik moet zeggen, ik heb altijd...ik was het met ontzettend veel dingen, met zijn politiek en met die Albaniëdingen, ja, dat kon ik niet zo serieus nemen...dus politiek was ik het lang niet altijd met hem eens; maar ik had altijd wel bewondering voor zijn enorme doorzettingsvermogen – op het dwingelanderijige af, wat ik zelf aan den lijve heb ondervonden. Wanneer we...bij die gelegenheid waren in een soort situatie...in de eerste plaats...ja, hij was de enige die die auto had, ik had ook natuurlijk geen zin om als arme student in één keer langs de kant te staan in Duitsland en zie maar dat je thuiskomt terwijl je hartstikke moe bent van de slaap. Maar goed, dat was At van Praag. Hij had altijd een toegewijd aantal mensen om zich heen die héél hard...heel hard werkte voor de politieke agenda van dat moment. En met name in het begin was die Cineclub erg succesvol, en je kon dus allerlei politiek...voor de overheid politiek onwenselijke films, die kon je dus op die manier draaien. Maar ja, dat was natuurlijk een tijd van enorme radicale activiteiten, ik bedoel, het jaar erop had je 1968 in Parijs, het jaar daarop '69, had je dus de Maagdenhuisbezetting en die democratisering die ook door Nederland ging, in navolging van Frankrijk en in Duitsland en de Verenigde Staten met Berkeley en de Students For A Democratic Society, dat soort dingen. Dus in die periode was de Cineclub een belangrijk platform om al dit soort militante films die politiek 'incorrecte' films te laten zien. En daar heb ik dus met die ASVA...de ASVA ingezet om dat mogelijk te maken; maar de ASVA was daar...laten we zeggen de tweede factor. Je had At van Praag zelf en zijn mensen om hem heen die die Cineclub hebben grootgemaakt. Dus ik wil die rol van de ASVA absoluut niet groter maken dan die is. Het is een faciliterende rol geweest, in het begin.

Zou je willen zeggen dat iedereen die destijds actief was en geëngageerd...dat het [bij hen] algemeen bekend was wat Cineclub was?

Ja, dat denk ik wel, ja. Zeker in het begin. Later is dat natuurlijk ook allemaal...na de Maagdenhuisbezetting kreeg je een zekere, hoe moet ik het zeggen, fragmentatie van die hele studentenbeweging. Voor die tijd was het echt een hele brede beweging...je had de Studentenvakbeweging...het was een alles...zeer omvattende beweging van, laten we zeggen, heden ten dage zou je zeggen van d'66 tot en met de SP, dus eigenlijk het hele linkse en liberale spectrum. En ook gewoon wat meer conservatieve studenten die waren wel lid van de ASVA, zij het niet dat ze behoorden tot, laten we zeggen, de linkse Studentenvakbeweging die de meerderheid had in de ASVA in de ledenraad. Maar alle studenten van alle gezindten, politiek gezien, die waren zo'n beetje lid van de ASVA. Want het bracht ook allemaal concrete voordelen met zich mee. Huisvestingsbemiddeling, juridische bijstand als je problemen had en zo. Dus die ASVA was in de eerste plaats een belangenbehartigingsorganisatie voor studenten. En die was ook gepolitiseerd onder invloed van de Studentenvakbeweging. En ik was dus namens de Studentenvakbeweging voorzitter van die ASVA. En dat is uiteindelijk ook...wat die Studentenvakbeweging deed, dat heeft allemaal bijgedragen tot die politieke bewustwording die ook heeft geleid tot het Maagdenhuis. Maar na het Maagdenhuis heeft een enorme fragmentatie plaatsgevonden van die brede studentenbeweging in allemaal sektarische clubjes, zou ik willen zeggen. Dus dan had je dus de marxisten-leninisten en je had weer de vrijgemaakte communisten, bij wijze van spreken, en de CPN kreeg een grote invloed op de studentenbeweging omdat de CPN, anders dan andere grote communistische partijen in Europa, de kant van de demonstrerende studenten had gekozen. Nou ja, toen kreeg je de vrouwenbeweging in reactie op het feit dat de meisjes in de MAAGDENHUISFILM broodjes moesten smeren, om het even karikaturaal samen te vatten. Dus in dat verspreide landschap werd de Cineclub ook meer één van de verschillende kerkjes, zal ik maar zeggen. Zij werden ook meer radicalistisch [sic] en ik denk dat dat toen ook wel, laten we zeggen, het aantal bezoekers, zal ik maar zeggen, naar manifestaties van de Cineclub heeft verminderd. Bovendien, als gevolg van die hele democratisering, die hele protestbeweging, die Derde Wereld-beweging, werden al die beperkende maatregelen als demonstratieverbod, dat werd gewoon genegeerd. We gingen gewoon demonstreren wanneer ons dat uitkwam. We gingen dat niet aan de politie vragen. En "Johnson, moordenaar!" roepen, daar kon je voor veroordeeld worden; nou, daar trok niemand zich iets van aan. Dus dat hele demonstratieverbod, dat ging ook weg. En ook dat verbod dat je geen films meer mocht draaien anders dan in clubverband, dat is ook gesneuveld in die periode, dus, laten we zeggen, het aantal



publieke vrijheden is in de jaren '60, eind jaren '60, ook toegenomen. Dus de noodzaak om een aparte Cineclub te hebben, die was daardoor ook minder. En het feit dat die hele Derde Wereldgolf, die verflauwde op een gegeven moment na een aantal jaren ook. Op het laatst is die Cineclub gewoon één van de vele clubjes geworden die je had. En niet meer die, ja, hoe zal ik het zeggen, smaakmakende en veel ophef barendende club die met films kwam die je anders...aan het publiek werden onthouden door het officiële beleid van de overheid.

Dus toen het klimaat vrijer werd, en Cineclub niet meer de enige manier was om die films te zien...weet jij toevallig of er toen andere organisaties opkwamen die het overnamen? Dus het Stadsjournaal bijvoorbeeld, maakte zelf Stadsjournaals; maar Fugitive misschien, of andere organisaties die Zuid-Amerikaanse films of Vietnamese films ooit gingen laten zien?

Nou ja, God, het Stadsjournaal herinner ik me vaag...er was natuurlijk ontzettend veel activiteit. En film was natuurlijk een belangrijke activiteit, zoals nu video...nu heb je YouTube en video's, dat had je toen allemaal niet. Er waren toen meer mensen actief, maar daar had ik niet zo'n zicht op, moet ik zeggen. Ik heb me daar toen ook niet meer mee bemoeid. Kijk, je bent maar één jaar ASVA-voorzitter, daarna draai je nog een jaartje...of een aantal jaren mee, en ik had nog een soort verlengd studentenactivisme-'schap' door die hele Maagdenhuis-toestand. Maar ik ben na '69, toen ben ik betrokken geraakt bij het Israëliisch-Arabisch conflict. Ik ben een van de oprichters geworden toen van het Palestina Komitee en dat was...in dat opzicht...voor mij zo tijdrovend. En dat was ook zo omstreken, dat je daar je handen aan vol had. Dus ik heb toen daar niet veel meer aan gedaan. Ik weet wel dat wij nog eens een keer een film hebben gedraaid bij manifestaties van het Palestina Komitee, over de Palestijnse kwestie, over de slag bij Karameh in 1968, wat de eerste keer was dat Palestijnen zelf, en niet het Arabische leger, voor hun belangen opkwamen en een gevecht hebben geleverd met een Israëliische troepenmacht die de Jordaan was overgetrokken. [Hendriks (later): In 1968, de slag bij Karameh, dat was hun [de Palestijnse bewegingen] eerste 'heroïsche strijd' zoals zij dat zelf hebben ervaren en altijd geportretteerd in hun geschiedschrijving. Er was een film die...die Derde Wereld-golf, zal ik maar zeggen...de Palestijnse Fatah en andere clubs een gezicht gaf als...op hetzelfde niveau als de vrijheidsstrijd in Angola, Mozambique en Zuid-Afrika. Dat was de boodschap van de film.] Maar ik weet niet eens meer of wij die film zelf hebben...naar die zaal hebben gehaald...aan de Rozengracht was dat volgens mij, het Roothaanhuis; of dat Cineclub dat toen nog voor ons gedaan heeft. Kijk, At van Praag die was in dat opzicht wel iemand die mij nog beïnvloed heeft, behalve met Cineclub. Want hij is van joodse origine, en hij wist iets af van Israël en Palestina toen de oorlog van '67 uitbrak, en ik niet. En hij heeft toen erg op me ingepraat: "Doe niet mee met die kritiekloze [...]...ga je documenteren...anders..."; hij was dus heel kritisch ten aanzien van Israël. Van hem, met zijn joodse achtergrond, dacht ik...het was me sowieso al duidelijk dat dat geen antisemit was, dus dat gaf toch ook iets meer... En bovendien, hij wist van dit probleem. Want ja, in joodse kringen was Israël natuurlijk een issue, en hij was dus heel kritisch ten aanzien van de bestaande Israëliische politiek. En dat heeft hij ook dan wel aan mij toen, in mijn tijd als ASVA-voorzitter, overgedragen, waardoor de ASVA een wat genuanceerder standpunt heeft ingenomen inzake de reactie op de Zesdaagse Oorlog van 1967 dan anders, denk ik, het geval zou zijn geweest. Maar goed, dat is even een zijpaadje, maar om uit te leggen dat...ik ben daar op eigen gelegenheid verder mee doorgedaan omdat voor de ASVA in '69 nog in het Maagdenhuis werd gevraagd om deel te nemen aan een *fact finding mission* naar de Arabische landen waar Palestijnse vluchtelingen waren. Ik ben daarna ook nog naar Israël zelf gegaan, maar goed, dat is een totaal ander verhaal. Maar in het begin heeft At van Praag daar dus ook een rol gespeeld, daarom vertel ik het even. Omdat ik daar zo in geïnvesteerd heb, had ik ook niet meer zo'n tijd om al die andere dingen te volgen, [en] waren wij ook een beetje uit elkaar gegroeid.

[...]

Je zei dat Cineclub van beginjaren als een soort overkoepelende organisatie waar elk clubje in principe affiniteit...zich bij kon aansluiten; ontwikkelde naar een eigen soort clubje. Weet jij toevallig of hij theoretische grondslagen aanhield? Dus marxist-leninist, of [iets anders]?

Nou, hij was zeker...hij zag zichzelf als een revolutionair communist. Wat niet te verwarren is met trotskisten. Maar in die tijd was dat vooral veel inspiratie halen bij maoïstisch China...

... 'maoïst', zou je dat willen zeggen?

Ja, dat durf ik niet helemaal te zeggen omdat...kijk hij zat...ik weet niet of hij nu in het MLCN zat, het Marxistisch-Leninistisch Centrum Nederland...

...ja, hij werkte er wel mee samen, met Nico Schrevel.

...oh ja, dat was Nico Schrevel, ja, en Daan Monjé. Maar of hij...hij was sowieso een sterke persoonlijkheid die...ik bedoel, wat 'ie in zijn kop had, had 'ie niet in zijn kont zitten; en ik denk niet dat hij heel erg makkelijk zich weer in de discipline van andere voer. Hij eiste zelf wel heel veel discipline van zijn mensen, maar goed, dat is niet meer dan psychologiseren van mijn kant, ik weet dat niet, en mijn herinneringen die vervagen, op dat terrein, dus dat zal je zelf moeten uitzoeken. Ik weet dat niet meer. Ik weet bijvoorbeeld nu even niet of hij ook bij de *Rode Tribune* actief was, als redacteur. [...] Ik weet dat 'ie op het laatst...want ik ben op zijn begrafenis geweest, want ik had hem al jaren niet meer gezien en hij is ook vroeg gestorven. Op het laatst was hij heel erg bezig met Latijns-Amerika...hij had geloof ik ook een Latijns-Amerikaanse vrouw, op het laatst [...]. Zijn vriendin Bep heb ik ook nooit gekend. De vriendin die ik kende, dat was Willy...[...] Willy van Haalen. Willy van Haalen was zijn toenmalige vriendin. [...] Maar die is overleden, op een beetje tragische manier, want die heeft, als ik het me goed herinner, heeft die zelfmoord gepleegd. Maar ik weet niet wat de achtergrond is, ik heb dat ooit van haar broer Rens, die inmiddels ook, volgens mij, is overleden. Kijk, dat weet ik allemaal niet. Ik weet nog wel dat het tragisch was dat ze zo vroeg was overleden. Of zij toen nog bij At was...ik geloof het niet hoor, ik geloof dat ze toen al weg was bij At van Praag. Of zij nog enige relatie daarmee had, weet ik ook niet, en daar gaat het ook niet over. Maar ik weet dat iemand die...twee mensen die veel met hun hebben gewerkt...was een meisje dat heette Wolf...[...]...van achteren heette ze [Joke] Wolf. [...] Ze had ook nog een broer die in het begin ook bij Cineclub zat. Ze is nog een studente van mij geweest, later, vele jaren later, bij Antropologie. [...] Die zou je nog wel het een en ander moeten kunnen vertellen. [...] Haar broer heette volgens mij Ben de Wolf. [...] Volgens mij is zij ook een aantal jaren de vriendin geweest van At van Praag. Maar hou me er niet aan. Zij werkte in ieder geval *keihard* voor At, en heel vaak liepen het persoonlijke en het politieke ook in elkaar over. Vaag staat met het bij dat zij ook een aantal jaren de vriendin is geweest van At, ik geloof de vriendin nadat Willy van Haalen bij hem was vertrokken. Maar dat weet ik niet, en daar wil ik ook niet op geciteerd worden, want ik kan dat soort dingen niet zeggen zonder dat ik dat gecheckt heb. [...] Ik ben weliswaar in die oprichting even cruciaal geweest in mijn rol als ASVA-voorzitter, met de zakelijke en financiële en, hoe noem je dat, de faciliterende ondersteuning. [...] Wij hadden een kantoor, dat hadden zij allemaal niet. Maar dat is alleen maar in het begin geweest en toen is de Cineclub wel op eigen vleugels gaan vliegen. En ook omdat wij als ASVA niet...ik bedoel, dan zouden we alles moeten hebben afstemmen, politiek, of wij dat voor onze rekening wilden nemen. Dat wilde hij niet en dat wilden wij niet. Dus dat is verder...het grootste gedeelte, na die cruciale beginperiode, heel even in het begin; dat is op eigen kracht gegaan. En dat kon ook dankzij die goede start, want zij konden zichzelf mede door die opbrengsten van die toegangsgelden – lidmaatschapsgelden moet ik formeel zeggen – konden ze zich bedruipen.

Ben je ooit met At naar de bioscoop geweest, of weet je of hij ook, naast zijn 'dwingende' kant, een humoristische of culturele of gevoelige...aspecten liet zien?

Nou, nee, ik heb eigenlijk altijd alleen maar politiek met hem gewerkt. Maar hij zeker wel gevoel voor humor, ook al was dat niet altijd op de eerste plaats. Maar ik heb wel met hem gelachen. Maar het was gewoon een slimme, maar vooral *gedreven* figuur. Die sommige mensen...die beschuldigden hem ervan dat hij mensen gewoon gebruikte. Je moest je echt...hij eiste echt totale inzet van al zijn medewerkers. Die klacht die heb ik wel eens gehoord, maar dat is alleen maar van horen zeggen. Maar ik kan me er iets bij voorstellen gezien die reis naar Mannheim, die ik niet gauw zal vergeten.

En als je bijvoorbeeld anderen als dwingend bekend staande personen uit die tijd, als je die er naast zou leggen? Zoals Daan Monjé, of Kees de Boer, nog extremer. Hoe zie je hem in verhouding...?

Nou, dat kan ik niet zeggen. Daan Monjé, die kende ik wel, want ik heb wel eens een interview met [Noam] Chomsky gedaan, een beroemde anti-Vietnam-activist, dan maakte ik een reis naar de Verenigde Staten. Ik geloof toch dat At bij de *Rode Tribune* heeft gewerkt want ik meen dat ik op zijn

verzoek dat interview heb gemaakt...of...nee...ik wilde zelf een interview met Chomsky, en ik kwam terug met een interview met Chomsky en ik heb hem toen gesproken... "Maar dat willen wij hebben!" En dat heeft toen in de *Rode Tribune* gestaan. Ik was verder geen lid van dat...ze hebben het nog wel geprobeerd mij lid te maken maar dat heb ik niet gedaan, dat wilde ik niet. Want ik had weinig op met het democratisch centralisme, noch van de CPN, noch van maoïstische groeperingen. Maar via dat contact met die *Rode Tribune* kende ik wel...heb ik Daan Monjé wel leren kennen, maar dat was volstrekt...en via een China-congres wat ik heb georganiseerd, waar zij natuurlijk ook in geïnteresseerd waren, voor de ASVA, en daar kwam ik die jongens van de *Rode Tribune* zoals Daan Monjé en Nico Schrijver [Schrevel] ook wel tegen. Maar ik had verder...ik was geen lid, dus mij viel niks te dwingen. Zij hadden mij net zo hard nodig als ze iets wilden als omgekeerd. Dus ik kan die vergelijking niet maken.

Zou je tot slot nog kunnen vertellen...denk je dat er nog iets interessants was aan zijn begrafenis, of waar dat was, waar hij begraven ligt, weet je dat toevallig?

Ja, ik ben na...nadat ik hem *jaren* niet meer gezien heb...maar ja, ik vond het toch een apart figuur en we hadden sommige dingen samen gedaan en ik kon altijd goed met hem opschieten. Ook in de tijd dat hij zijn film over het Maagdenhuis maakte waar ik werkelijk als de grootste manipulator werd 'aangevallen'...ja, ik nam het allemaal niet zo persoonlijk omdat het volgens mij ook nergens op sloeg. Maar ik wilde toch wel...toen ik las dat hij was overleden, ben ik naar zijn begrafenis geweest en dat was geheel in stijl. Alleen nu lag het accent op de revolutionaire bewegingen en ontwikkelingen in Latijns-Amerika. Nou ja, die begrafenis die was, laten we zeggen, een militante begrafenis, alleen ik kende de mensen die daar waren, die kende ik niet. Daaruit kon ik ook afleiden dat hij een heel ander, heel nieuw aantal mensen, nieuwe mensen, om zich heen had. En ik geloof dat dat ook wel...dat 'ie er elke keer weer in slaagde om mensen aan te trekken die heel toegewijd te laten werken voor de zaak die hij op dat moment heel belangrijk vond. Het was dus een begrafenis, dat was op de Oosterbegraafplaats, geheel in stijl. Ik denk dat 'ie...ik kan me niet meer herinneren of hij...dat we naar een graf zijn geweest. Ik denk dat hij zich...dat past ook bij hem...dat hij zou laten cremieren. Dus ik denk dat hij gecremeerd is. [...]

Die MAAGDENHUISFILM, daar kom ik niet goed vanaf. Hij had toen een figuur, een heel lange vent, ik weet niet meer wie dat was. En die ...daar heb ik nog bijna slaande ruzie mee gehad, dat vond ik wel een ongelooflijke...die meende mij geloof ik op een gegeven moment voor 'fascist' te mogen uitmaken...nou ja... "Als je dat nog één keer zegt, krijg je een klap voor je harses." Die heb ik allemaal niet zo serieus genomen. Ik weet wel dat de these van de film was: "Het is één grote manipulatie van zelfbenoemde, of hoe noem je dat, bobo's, of 'bonzen', van de studentenvakbond, die de fantastische opkomende democratie probeerde in de knop te breken, zoiets, dat was het geloof ik.

Dus, terwijl de ASVA opkwam voor studentenbelangen, waren jullie niet democratisch centralistisch genoeg, of zoiets?

Nee, toen was het juist...toen was hij denk ik in zijn anarchistische...in ieder geval, de strekking van die film was veel meer anarchistisch, als ik me het goed herinner. Maar het is heel lang geleden dat ik die film gezien heb, hoor.

Maar ze hadden een probleem met de ASVA?

Nou, ze hadden een probleem met de Maagdenhuisbezitters. De ASVA was een van de...formeel was de ASVA niet eens de bezetter, maar goed, de ASVA was daar natuurlijk krachtig in vertegenwoordigd. Want...de actiegroep De Loze Kreet, onder leiding van Wietske Miedema, dat kwam allemaal rechtstreeks voort uit de ASVA, maar om allerlei juridische redenen de ASVA een beetje buiten schot te houden, was het formeel niet de ASVA. Maar in de praktijk...elke ASVA-bestuurder, zoals Johan Middendorp, die was toen ASVA-bestuurder...-voorzitter, inzake het Maagdenhuis...maar...hij vond dat de directe democratie van de massavergadering, die werd gedwarsboomd, als ik me goed herinner, door de bezettingsraad. Ik was de voorzitter van bijna al die massavergaderingen, en ik zat dus ook in die bezettingsraad, waar we af en toe de dag bespraken, en welke dreigingen op ons afkwamen. Wij waren van mening dat de politie...die waren allemaal goed georganiseerd en dat wij dan wat minder georganiseerd waren, dat is niet zo erg, maar dat we helemaal niet georganiseerd

waren, dat was niet zo'n goed idee. En dat het dus zin had om enige structuur aan te brengen en dus hadden wij een bezettingsraad. Daar werden natuurlijk dingen besproken die dan vervolgens op de vergadering werden gebracht waar iedereen zich over kon uitspreken maar hij vond dat, althans in die film, een ontoelaatbare vorm van beknotting van de directe democratie. En tegenwerpingen...dat iedereen tijdens de vergadering, die ik voorzat, zijn tegenwerpingen kon maken en voorstellen kon indienen; dat vond geen genade in zijn film. Ik was de grote boosdoener. Maar goed, dat was allemaal...

Als ik het goed begrijp, leidde de MAAGDENHUISFILM, ik denk met name door wat er getoond werd, meer dan hoe het getoond werd; tot opstanden in schoolbanken en dat soort dingen.

Ja...ik weet niet welke invloed die MAAGDENHUISFILM gehad heeft. Kijk, het is duidelijk dat het Maagdenhuis op alle niveau's heeft doorgewerkt, los van die film. Maar die film zal een onderdeel geweest zijn...als die getoond werd, zal dat ongetwijfeld ook hebben meegespeeld. Maar ik heb geen idee hoe de receptie van die film op scholen heel concreet heeft uitgewerkt. Maar je zag dat na het Maagdenhuis dat in de vakbonden...ik kwam later bij de Wereldomroep te werken, maar dat was pas in '89...maar als ik dan hoorde van de geschiedenis, dat daarvoor het Maagdenhuis ook nog een ongelooflijke, ja, hoe moet ik zeggen, keurige club was met heel hiërarchisch...en een directeur die, bij wijze van spreken, daar moest iedereen voor opstand als hij binnenkwam, en iedereen moest een pak en een das, en daar is het Maagdenhuis ook doorheen gegaan. Dat is allemaal omver geworpen. Daar zijn journalisten in opstand gekomen, zo is dat in de hele maatschappij gegaan. Het Maagdenhuis is een soort omslagpunt geweest voor democratisering, ook op scholen. Nou ja, daar waren heel veel activisten bij betrokken, inclusief de Cineclub, en die film zal ongetwijfeld ook een rol hebben gespeeld. Maar hoe precies, dat weet ik niet, daar ben ik nooit bij geweest.

Nog heel even snel terug naar de begrafenis, wat bedoel je precies met "militante begrafenis"?  
Werden er nog 'zaken' aangesneden?

Nou ja, er werd gewoon belichaamd hoe hij zijn hele leven lang had gestreden. Ik bedoel, het was...de toespraken waren eminent politiek en de muziek en beelden, dat was allemaal...dat ging over de strijd van de onderdrukten op deze aarde. En in mijn herinnering een stevige nadruk op Latijns Amerika, want ik begreep dat...maar dat begreep ik meer een beetje uit de sprekers en de toespraken waar heel veel dingen verteld werden die ik niet meer van dichtbij had meegemaakt. Dus in dat opzicht was het een hommage aan de militant, en de niet versagende activist At van Praag.