

Filmen voor een democratischer maatschappij

Diversiteit in de Nederlandse progressieve filmbeweging onderzocht aan de hand van Cineclub Vrijheidsfilms en Stichting filmcollectief De Rode Lantaren, 1966 – 1986

29-06-2012

Naam: Karin Veldwachter

Studentnummer: 3419053

Periode: 2012, blok 4

Begeleider: André van der Velden

BA eindwerkstuk: Nederlandse film- en televisiecultuur

Inhoudsopgave

Inleiding	3
De jaren zestig als voedingsbodem	6
Film als wapen: Cineclub	8
Film als middel: De Rode Lantaren	15
Conclusie	21
Geraadpleegde literatuur	23
Bronnenmateriaal	24

Inleiding

“Onderling mogen ze in aanpak verschillen, doel van alle groepen is die aardige, kostbare speeltjes video en film [...] te gebruiken als gereedschap waarmee je kunt timmeren aan een wat democratischer samenleving”¹

Ach, de jaren zestig. De *roaring sixties* met zijn langharig, werkschuw tuig, rookbommen, Damslapers, witte fietsen en Beatles. Het decennium heeft een belangrijke plek veroverd in ons collectieve geheugen en dit is niet verwonderlijk gezien het feit dat het gekenmerkt werd door radicale breuken en antiautoritair gedrag. Nieuwe jeugdculturen kwamen op, de seksuele moraal werd lossier en het politieke stelsel gestoeld op de verzuilde samenleving brokkelde af. Studentenopstanden zoals die in Parijs in 1968 sloegen in 1969 ook over naar Nederland, met als toppunt de bezetting van het Maagdenhuis. Er ontstond een protestgeneratie waarvan studenten en arbeiders het gezicht waren. Deze generatie streefde naar meer openheid op politiek, seksueel en cultureel gebied. De veranderende samenleving had zijn weerslag op de Nederlandse filmcultuur. Niet alleen op het gebied van fictie, ook de uiterst succesvolle traditie van de Hollandse documentaire school moest eraan geloven. Hoewel er al veel bekend is over de vervanging van deze traditie door Direct Cinema en de VPRO-school is er nog een stroming die tot op de dag van vandaag onderbelicht is gebleven. Deze documentairebeweging wordt gevormd door de maatschappijkritische filmcollectieven die in de roerige jaren zestig en daaropvolgende ‘rode’ jaren zeventig hun ideale voedingsbodem vonden. Aan de hand van twee casussen, de collectieven Cineclub en de Rode Lantaren, tracht dit eindwerkstuk deze lacune in de Nederlandse filmgeschiedenis op te heffen. Daarnaast is het een poging de diversiteit in deze filmbeweging aan te tonen.

Cineclub en de Rode Lantaarn waren niet de enige ideologische filmcollectieven. Collectieven als het Amsterdams Stadsjournaal, de Kritiese filmers uit Breda en het feministische Cinemien zijn echter al object van onderzoek geweest². Wat deze rij aan namen al impliceert, is dat er in de jaren zestig en zeventig een bloeiend alternatief

¹ “Maatschappij in beweging: de kritische golf,” *Stroming* (NOS: 13-06-1973).

² Zie bijvoorbeeld: Manon Tsang “Nederland, een vrouwvriendelijk filmland” (Masterscriptie, Universiteit Utrecht, 2011); Jan Heijs, *Tien jaar Amsterdams Stadsjournaal 1974-1984* (Amsterdam: Stichting Amsterdams Stadsjournaal, 1984).

filmcircuit bestond, dat films produceerde en distribueerde die in de reguliere bioscopen geen kans kregen. Het door de Nederlandse Bioscoopbond (NBB) gemonopoliseerde filmklimaat in die jaren liet “slechts een soort filmgebruik toe, namelijk het commerciële roulement langs de bioscopen van de NBB”³. Het is niet verwonderlijk dat er in de roerige jaren zestig met opkomende jeugdculturen en politiek engagement behoefte was aan andersoortig aanbod, meer gedifferentieerd en artistiek⁴. Bovendien kreeg dit aanbod een politieke kleur. Karel Dibbets stelt in “De ontwikkeling van het vrije circuit” dat doordat vrij ondernemerschap en particuliere eigendom aan de basis van de Nederlandse samenleving stonden “kritiek op het filmbestel van meet af aan verbonden is geweest met de socialistische kritiek op de maatschappij”. Het filmbestel kon alleen door een “werkelijke revolutie” veranderd worden⁵.

Hoewel Dibbets aangeeft dat deze socialistische kritiek op de maatschappij veelal werd geuit door de verschillende filmcollectieven die in die jaren opkwamen, wijdt hij er verder slechts summier over uit. Andere publicaties over de toenmalige filmcultuur laten dezelfde leemte zien. Middels een vergelijkend onderzoek naar de totstandkoming van twee van deze collectieven, hun verschillende doelstellingen, activiteiten en organisatiestructuren tracht dit eindwerkstuk een deel van deze lacune in de filmgeschiedenis op te heffen. Het onderzoek richt zich op de collectieven Cineclub Vrijheidsfilms en De Rode Lantaren en wordt gestructureerd door de onderzoeksvraag:

In hoeverre verschilden de filmcollectieven Cineclub Vrijheidsfilms en De Rode Lantaren van elkaar wat betreft totstandkoming, organisatiestructuur, activiteiten, betrokkenen en doelstellingen, en welke oorzaken zijn er voor deze verschillen aan te wijzen?

Om antwoord te krijgen op deze vraag zal er voornamelijk gebruik gemaakt worden van primaire bronnen. Onderzoek zal gedaan worden in verschillende archieven als het Internationale Instituut voor Sociale Geschiedenis, het EYE filminstituut en het Nederlandse Instituut voor Beeld en Geluid. Daarnaast zal er informatie verzameld worden middels interviews met betrokkenen. De verzamelde informatie zal worden ingebed in de al

³ Karel Dibbets, “De ontwikkeling van het vrije filmcircuit” in *Matheid, hoezo?!* red. C. Van Lakerveld en J. Smiers (Amsterdam: Sjaloom, 1981): 128-136, 130.

⁴ Ibidem, 130.

⁵ Ibidem, 130.

bestaande literatuur over de jaren zestig en zeventig, waarmee de overkoepelende achtergrond wordt geschetst.

De jaren zestig als voedingsbodem

De in 1927 opgestarte Nederlandse Filmliga wordt over het algemeen gezien als voorloper van de kritische filmbeweging in de jaren zestig. De liga kwam tot stand om Russische cinema, films die verboden waren in reguliere bioscopen, toch te kunnen tonen. Het begon met een vertoning van DE MOEDER van Pudovkin en in de korte bloeiperiode daarna werden er naast Amsterdam in verschillende steden Filmliga's opgericht⁶. Hoewel zij zich slechts richtten op vertoning van andersoortige films, niet op de productie ervan, hebben zij wel gezorgd voor een platform voor alternatieve filmstijlen en daarmee de weg vrij gemaakt voor de latere progressieve filmmakers⁷. Deze latere filmmakers waren echter actief in de roerige jaren zestig. Dit betekende een geheel andere samenleving, en daarmee andere doelstellingen en activiteiten.

De jaren zestig hebben een belangrijke plaats ingenomen in ons collectieve geheugen, met name door de grote omwentelingen die er in het decennium plaats hebben gevonden. Hoewel er logischerwijs wordt verondersteld dat de Tweede Wereldoorlog de grootste breuklijnen heeft veroorzaakt in de Nederlandse geschiedenis, stellen historici dat werkelijke veranderingen pas in de jaren zestig werden doorgevoerd⁸. Naast het proces van ontzuiling veranderden in deze jaren de politiek, culturele patronen en de gezagsverhoudingen⁹. Hans Righart stelt in *De eindeloze jaren zestig* dat de vooroorlogse generatie, aan de macht in de jaren zestig, was gevormd door de crisis- en oorlogsjaren en dientengevolge gekenmerkt werd door de collectieve karaktertrekken soberheid, gezagsgetrouwheid en een strenge seksuele moraal¹⁰. Dit collectieve karakter werd aangemoedigd door het overheidsbeleid dat een snelle wederopbouw en een planmatige industrialisatie nastreefde¹¹.

⁶ Ansjé van Beusekom, "Film als kunst: reacties op een nieuw medium in Nederland 1895-1940" (Proefschrift, Vrije Universiteit, Amsterdam, 1998): 183.

⁷ Leonard Henry, "Alternative Cinema in Holland: a chronology and some points for discussion", Tekst en tekstboekje bij een internationaal congres 14 -19 juni (1976): 2. Te vinden in: Archief Kritiese Filmers, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (Hilversum), doos 40: Progressieve Filmbewegingen.

⁸ Friso Wielenga, *Nederland in de twintigste eeuw* (Amsterdam: Boom, 2009): 191-192.

⁹ Ibidem, 192.

¹⁰ Hans Righart, *De eindeloze jaren zestig: geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1995): 25.

¹¹ Ibidem, 25.

In de jaren zestig gooide de jeugd deze benauwende sfeer op politiek, cultureel en seksueel gebied van zich af¹². Het feit dat kritische geluiden verboden werden door burgerlijke autoriteiten werd onhoudbaar in deze 'wilde' jaren¹³. Er kwam een enorm protest op gang en een soort rancune tegenover de vooroorlogse generatie die nergens over wilde praten¹⁴. Dientengevolge kenmerkte het tijdvak zich met haar provo's en studentenprotesten door rellen, seksuele openheid en antiautoritair gedrag¹⁵. Midden jaren zestig kwam het tot gewelddadige botsingen tussen de 'protestgeneratie' en de bestuurlijke macht. Met name de provobeweging zorgde in haar bestaansjaren 1965 en '66 voor een onrustig klimaat. Zo hield de beweging happenings op het Spui waar de politie steevast een kijkje kwam nemen en het niet zelden tot geweldsuitbarstingen kwam. Daarnaast was er het rookbommenincident op de bruiloft van prinses Beatrix in juni 1966¹⁶.

De verantwoordelijke provo's organiseerden een week na de Koninklijke bruiloft samen met het tijdschrift *Propria Cures* en uitgeverij Polak en Van Gennep een fototentoonstelling van het, volgens hen, buitenproportioneel optreden van de politie naar aanleiding van de rookbom. De tentoonstelling werd druk bezocht en de nog buiten wachtende bezoekers werden zonder duidelijke aanleiding door politieagenten belaagd.¹⁷ Cineast Louis van Gasteren was erbij, en legde de afranseling van een jongeman door vier agenten vast¹⁸. Hij bood de beelden 's middags aan de VARA aan en de omroep zond het nog diezelfde avond uit in de actualiteitenrubriek *Achter het Nieuws*. Echter, toen Van Gasteren de beelden monteerde tot de film *OMDAT MIJN FIETS DAAR STOND*, werd deze niet geschikt geacht voor vertoning door de Centrale Commissie voor de Filmkeuring¹⁹. Juist dit soort politieke censuur stuitte filmmaker At van Praag tegen de borst, en maakte dat hij in hetzelfde jaar Cineclub oprichtte, een filmcollectief dat actief bleef tot 1986.

¹² Charles Braam en Arnold Vogel, ongemonteerd beeldmateriaal van het interview met Bertus Hendriks voor de documentaire *Waar anderen zwijgen, spreken wij*, geregisseerd door Charles Braam en Arnold Vogel (Amsterdam: Cineclub Vrijheidsfilms, 2003), DVD, ter beschikking gesteld door Charles Braam, gezien op 4-6-2012.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Interview met Leo Molenaar, Delft, d.d. 31-05-2012.

¹⁵ Righart, 9.

¹⁶ James Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig* (Amsterdam: Boom, 1995): 133-134.

¹⁷ Bert Hogenkamp, *De documentaire film 1945-1965. De bloei van een filmgenre in Nederland* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 2003): 233.

¹⁸ Ibidem, 233.

¹⁹ Ibidem, 234.

Film als wapen: Cineclub

Doordat Cineclub opereerde als een besloten vereniging was zij in december 1966 wel in staat de film van Van Gasteren te vertonen, vergezeld door Joris Ivens' Vietnamfilm *LA CIEL ET LA TERRE*²⁰. Ook omdat de eerdergenoemde filmliga's zich na de oorlog vooral manifesteerden als clubs voor de artistieke fijnproever en daarmee het politieke aspect hadden laten varen was het volgens oprichter At van Praag zaak een club op te richten die zich wel met deze zaken bezighield²¹. Naast het protest tegen politieke censuur wilde hij "sociaal geëngageerde films op een meer inhoudelijke manier, voor een breder publiek [...] draaien"²². Van Praag stelde dat wanneer door de filmkeuring verboden films dan toch in besloten kring werden vertoond dit gebeurde voor "een kunstpubliek die ging bekijken hoe goed de marteling werd opgenomen: wij vinden dat een vrij onesthetische en inhoudelijk onjuiste manier om films uit te brengen"²³. Naast de strijd voor een rechtvaardige en leefbare maatschappij in zowel Nederland als het buitenland streefde Cineclub naar het bevorderen van vriendschap met andere volken²⁴. "Alle macht aan het volk" was het uiteindelijke doel²⁵. Film was echter niet het enige wapen in deze strijd, het was altijd een onderdeel van een scala aan activiteiten. Zo werden er gedurende de bestaansgeschiedenis van de club verschillende actiecomités opgericht als ondersteuning van onderdrukte groepen in zowel het binnen- als buitenland. Ook was er een Vrijheidspers, verantwoordelijk voor catalogi en pamfletten²⁶. Ondanks deze vertakkingen bleef Cineclub een collectief, bestaande uit een vaste kern en een wat grotere groep vrijwilligers, met als onbetwiste leider At van Praag.

Van Praag werd in januari 1940 geboren in een communistisch gezin. De ontberingen die zijn ouders om die reden in de Tweede Wereldoorlog hebben doorstaan zijn

²⁰ "Cineclub Derde Wereld Cinematheek: historische achtergrond van Cineclub" (Amsterdam, 1974): 2. Te vinden in: Archief Kritiese Filmers, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (Hilversum), doos 40: Progressieve Filmbewegingen. Zie ook Hans Keller, "De anti-autoritaire film" *De Gids* 8 (1969): 196-198, 197.

²¹ Keller, 197.

²² "Cineclub Derde Wereld Cinematheek: historische achtergrond van Cineclub", 1.

²³ "Maatschappij in beweging: de kritische golf," *Stroming* (NOS: 13-06-1973).

²⁴ Staat vermeld in iedere editie van *Cineclub Nieuws*. Een selectie bulletins is te vinden in: Cineclub Nieuws: een maandelijks uitgave van Cineclub Vrijheidsfilms, Eye Filminstituut bibliotheek (Amsterdam), TS 034.

²⁵ "Maatschappij in beweging: de kritische golf".

²⁶ Een selectie is te vinden in: Cineclub Archief, Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (Amsterdam), map: "Cineclub 17 1: archief van uitgegeven stencils, mailingen, etc.".

in grote mate verantwoordelijk voor zijn uiterst linkse politieke overtuiging²⁷. Hij was sterk antikapitalistisch, anti-imperialistisch en antifascistisch²⁸. Van Praags maatschappijkritische houding zorgde ervoor dat hij al voor de oprichting van Cineclub politiek geëngageerde films voor televisie maakte. Zo produceerde hij voor rubrieken als *Achter het Nieuws* (VARA) en *Extra* (VPRO) films over respectievelijk fascistische jeugdtrainingen in Portugal en vluchtelingen in Frankrijk²⁹. Hoewel hij vrijwel zijn gehele werkzame leven met film bezig is geweest heeft hij nooit aan de filmacademie gestudeerd. Na een studie economie kwam hij terecht bij een bedrijf in Amsterdam waar opdracht- en bedrijfsfilms werden geproduceerd en hij al doende het vak geleerd heeft³⁰.

Met de oprichting van Cineclub in 1966 verbreedde hij zijn werkzaamheden met het vertonen van zowel Nederlandse als internationale maatschappijkritische films. Bertus Hendriks was toentertijd bestuurslid van de Algemene Studentenvereniging Amsterdam (ASVA) en in die hoedanigheid betrokken bij de eerste vertoningen³¹. De ASVA had in die tijd een vrij groot budget en steunde daarmee Cineclub financieel, aangezien het bestuur ook zeer maatschappelijk betrokken was en het belangrijk vond politieke films te kunnen tonen³². Na de oprichting werden deze vaak gedraaid op studentenfestivals of waren voor een gulden bij te wonen in het Kriterion theater. Hendriks lokaliseert het moment waarop Cineclub echt van de grond kwam in 1967, met de opzet van het tweede filmprogramma.

In dit programma draaide het om de film *RUSH TO JUDGEMENT* van regisseur Emile de Antonio, naar het gelijknamige en kritische boek dat de Amerikaanse jurist Mark Lane schreef over het onderzoek van de Warren-commissie naar de moord op president Kennedy³³. Van Praag had gehoord dat deze documentaire werd gedraaid op het Internationale Filmfestival in Mannheim, in oktober 1966³⁴, en plukte Hendriks uit een

²⁷ *De Zin van Mijn Leven*, geregisseerd door At van Praag (Amsterdam: Cineclub Vrijheidsfilms, 1985), DVD. Zie ook: Cineclub Archief, Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (Amsterdam), map: "Publicaties fascistische organisaties". Deze constatering kwam daarnaast naar boven tijdens vrijwel ieder interview.

²⁸ Ibidem.

²⁹ *Achter het Nieuws* (VARA: 6-7-1965), *Extra* (VPRO: 10-12-1964).

³⁰ Interview Charles Braam, Amsterdam, d.d. 21-05-2012.

³¹ "Cineclub Derde Wereld Cinematheek: historische achtergrond van Cineclub": 1.

³² Braam en Vogel, interview Bertus Hendriks.

³³ "Cineclub Derde Wereld Cinematheek: historische achtergrond van Cineclub": 1.

³⁴ "Film over de moord op Kennedy" (Limburgs Dagblad, 04-10-1966): 11.

bioscoop waar deze op die bewuste zaterdagavond rustig een film zat te kijken³⁵. Volgens Van Praag móesten zij die film naar Nederland halen. Diezelfde avond vertrokken ze in een oude eend naar Duitsland en maakten kennis met de maker en de productie. Het was snel geregeld, de film kon eenmalig draaien in de nieuwe zaal van het RAI-centrum in Amsterdam op 3 februari 1967.³⁶ Dit verhaal illustreert Hendriks' mening over Van Praag dat hij "een enorme pusher [was]. Als hij een idee in zijn kop had dan werd dat ook uitgevoerd ook"³⁷. Dat blijkt, aangezien RUSH TO JUDGEMENT niet alleen werd vertoond in de RAI, maar het er ook afgeladen vol zat door de affiches die vrijwilligers in die paar dagen overal in Amsterdam hadden opgeplakt³⁸.

De vertoning van RUSH TO JUDGEMENT zorgde volgens Hans Keller in zijn artikel "De anti-autoritaire film" voor ontzettend veel publiciteit en aandacht voor Cineclub en haar ambities aangezien de documentaire "gehuld [was] in een wolk van controversiële romantiek"³⁹. Door deze aandacht voor de Amsterdamse Cineclub in de media werden er in meerdere grote steden soortgelijke verenigingen opgericht. Naar aanleiding van deze ontwikkeling werd besloten tot de oprichting van een Cineclub Coördinatiecentrum in 1968, dat samenwerking en coördinatie tussen de verschillende steden bewerkstelligde⁴⁰. Hierbij kreeg At van Praag als coördinator gelijk de eerste betaalde functie binnen de organisatie⁴¹. Het centrum coördineerde de film distributie naar initiatieven in steden als Den Haag, Delft, Utrecht, Arnhem, Haarlem en Groningen⁴². De *Trouw* van 12 maart 1968 stelt dat het niet langer moeilijk is om "verboden films" te zien, men hoefde slechts lid te worden van zo'n club, of wanneer er geen een bestond, zelf een oprichten⁴³.

Het lid worden van een Cineclub was niet zo problematisch. Medewerkers gingen de straat om lidmaatschappen aan de man, of in vele gevallen aan de student, te brengen. "Voor een symbolisch bedrag, een gulden of vijftig cent, was je dan lid en dan kon je naar

³⁵ Braam en Vogel, interview Bertus Hendriks.

³⁶ Ibidem.

³⁷ *Waar anderen zwijgen, spreken wij*, geregisseerd door Charles Braam en Arnold Vogel (Amsterdam: Cineclub Vrijheidsfilms, 2004), DVD.

³⁸ Braam en Vogel, interview Bertus Hendriks

³⁹ Keller, 197.

⁴⁰ Leo Molenaar, "Cineclub Coördinatiecentrum: een nieuw geluid?" *Critisch Filmforum* 7/8 (1968): 150-151: 150.

⁴¹ "Cineclub Derde Wereld Cinematheek: historische achtergrond van Cineclub", 2.

⁴² Ibidem, 150.

⁴³ "Niet moeilijk meer om 'verboden films' te zien" (*Trouw*, 12-3-1968), in Eye Filminstituut bibliotheek (Amsterdam), digitaal knipsel K/H/57403.

een besloten voorstelling, die dan niet verboden kon worden”, aldus Charles Braam, verbonden aan Cineclub vanaf de vroege jaren tachtig en maker van een documentaire over de organisatie⁴⁴. Daarnaast gingen Cineclubmensen met de films en een projector het land in om overal in vormingscentra, jeugthuizen, op scholen en voor arbeiders de maatschappijkritische films te vertonen⁴⁵. Wie de films te zien kregen maakte voor Van Praag en de zijnen niet uit, zij trachtten films te distribueren die te draaien waren voor “breiclubs tot aan politiek georganiseerde studentenbewegingen”⁴⁶. Bij iedere vertoning ging er een flink pak documentatie mee aangezien het na de voorstelling tijd was voor discussie, en het liefst ook actie. “Dus, er gaan vaak als het mogelijk is mensen met de film mee, of mensen in de desbetreffende plaatsen zullen zelf ervoor zorgen dat er een goede discussie is en dat er vaak een bezetting of een actiecomité, of wat dan ook, volgt op de voorstelling”, vat At van Praag samen in een uitzending van *Stroming*⁴⁷. Leo Molenaar, die naast Van Praag zitting had in het bestuur van het coördinatiecentrum maar zelf ook vaak met de projector op stap ging stelt dat het zelfs een vereiste was, hij kon niet vertrekken voordat er een besluit tot actie was gekomen⁴⁸. Naast de reguliere distributie werden er jaarlijks ook themaweken of –maanden georganiseerd, vaak gestoeld op solidariteit met buitenlandse activisten⁴⁹. Er werden films vertoond die met het thema te maken hadden, bijvoorbeeld over en uit Vietnam of Chili, en men kon foto- en affichetentoonstellingen bezoeken⁵⁰.

Met de film over de Maagdenhuisbezetting in 1969, de MAAGDENHUISFILM, zette Cineclub de eerste stappen op het gebied van productie, ook al is binnen het collectief deze tak van sport nooit structureel geworden⁵¹. In vrijwel alle bronnen klinkt door dat ze enorm trots waren op deze “eerste grote Nederlandse politieke film”.⁵² Na deze “meest vertoonde

⁴⁴ Interview met Charles Braam.

⁴⁵ “Maatschappij in beweging: de kritische golf”.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ “Maatschappij in beweging: de kritische golf”.

⁴⁸ Interview met Leo Molenaar.

⁴⁹ Cineclub Archief, Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (Amsterdam), map: “Cineclub 17 1: archief van uitgegeven stencils, mailingen, etc.”.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ “Cineclub Derde Wereld Cinematheek: historische achtergrond Cineclub”: 2.

⁵² “Cineclub Derde Wereld Cinematheek: historische achtergrond”: 2. Er bestaat echter nog steeds een conflict tussen enerzijds Cineclub en anderzijds filmacademiestudenten over verschillende sequenties die in de film zijn opgenomen. De voormalige filmstudenten Edgar Burcksen, Carel Donck, Annette Apon en Ruud Bishoff stellen dat zij verantwoordelijk waren voor de beelden die binnen zijn

dokumentaire in Nederland”⁵³ werden er nog verschillende producties gemaakt over wat er op dat moment belangrijk werd gevonden. Zo werden er films over de Jordaan en Suriname gemaakt, later een productie tegen kernenergie⁵⁴. Bij het produceren ging het nooit om cinematografie, alleen om de boodschap. “Als At moest kiezen tussen een onscherp shot wat meer over de boodschap zei en een scherp shot dat dan misschien minder relevant was, dan zou hij het onscherpe shot kiezen,” vertelt Charles Braam hierover⁵⁵. De productieactiviteit van de organisatie is echter nooit structureel geweest, vooral omdat subsidie erg moeilijk te verkrijgen was. Het Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappij wist niet goed wat ze met deze films aan moest: vielen zij onder kunst of maatschappij?⁵⁶

Gedurende haar bestaan onthield Cineclub zich van samenwerking met andere progressieve filmers en distributeurs⁵⁷. Waar de in de jaren zeventig opgekomen collectieven overleg voerden in bijvoorbeeld de vakgroep film binnen Algemene Nederlandse Organisatie van Uitvoerende Kunstenaars (A.N.O.U.K.) van het Nederlands verbond van vakverenigingen (NVV), heeft Cineclub zich altijd afwezig gehouden⁵⁸. Bovendien was er vaak sprake van onenigheid met deze andere filmers, actiecomités en bijvoorbeeld het filmblad *Skrien*⁵⁹. Ook binnen het landelijke netwerk van Cineclub zelf begon het te rommelen⁶⁰. Hoewel de afdeling Amsterdam in de jaren zeventig ijverig doorproduceerde en –distribueerde bloedde het landelijke afzetgebied dood door, zoals eerdere Delftse leden in 1976 aan *Skrien* vertellen, “de strakke, dogmatische houding van Cineclub Amsterdam”⁶¹. “Zij alleen zouden wel bepalen wat voor films er zouden komen en

opgenomen maar hiervoor nooit erkenning hebben gekregen. Bron: ongepubliceerde autobiografie van Edgar Burcksen.

⁵³ “Tien jaar maagdenhuisfilm” *Cineclub Nieuws* 1 (1979): 4.

⁵⁴ Informatie te vinden op de DVD-box “Cineclub Vrijheidsfilms: film- en videocollectie” (Amsterdam: Cineclub Vrijheidsfilms, 2004), DVD-box.

⁵⁵ Interview met Charles Braam.

⁵⁶ Cineclub Archief, Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (Amsterdam), map: “Productie correspondentie (voorgaande jaren)”.

⁵⁷ Rob Langestraat en Daf van Proosdij, “Niet-commerciële 16mm distributie: Fugitive Cinema Holland”, *Skrien* 56 (1976) :14-20, 16. Zie ook: Redactie *Skrien*, “Redactioneel” *Skrien* 50 (1975): 2-3, 3.

⁵⁸ Archief Kunstenbond FNV, Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (Amsterdam), map: “Vakgroep 12: Film”.

⁵⁹ Redactie *Skrien*, “Redactioneel” *Skrien* 50 (1975): 2-3, 3.

⁶⁰ Langestraat en van Proosdij, 3.

⁶¹ *Ibidem*, 3.

wat de juiste politieke stellingname was, enig overleg hierover was vrijwel onmogelijk”⁶².

Het gevolg was dat de publieke belangstelling terugliep en veel Cinecluborganisatoren buiten Amsterdam zich weer met ander politiek werk gingen bezighouden, bijvoorbeeld in actiegroepen⁶³.

Die dogmatische houding is inherent aan Cineclub en voornamelijk te danken aan haar leider At van Praag⁶⁴. In de door voormalige Cineclubleden Charles Braam en Arnold Vogel gemaakte documentaire, *WAAR ANDEREN ZWIJGEN, SPREKEN WIJ* (2003) schetsen betrokkenen een beeld van Van Praag als een enorm gedreven man, extreem links, die zich, in het nastreven van zijn idealen, dood heeft gewerkt. Zo stelt Braam: “de strijd tegen de gevestigde orde, tegen het kapitalisme, dat was wat hem dreef. En daarin ging hij heel ver. Eigenlijk alles, zijn hele leven, stelde hij daarvan in dienst”⁶⁵. Juist die gedrevenheid noemt Braam als iets wat hem enorm aansprak⁶⁶, hoewel door anderen ook wordt gezegd dat hij om dezelfde reden ook een niet altijd even gemakkelijk iemand was⁶⁷. Hendriks trekt de lijn van zijn communistische afkomst door naar de manier waarop Van Praag leiding gaf aan de Cineclub. “Hij kwam zelf uit een communistisch milieu, hij had bij de CPN gezeten, daar had hij mee gebroken, hij had sympathieën voor marxistisch-leninistische groeperingen, pro-China, pro-Albanië bewegingen uit die tijd. En dat waren toch [...] tamelijk dogmatische clubs waarbij je dag en nacht voor de partij, of nu voor zo’n Cineclub, klaar moet staan. Dat was At van Praag”⁶⁸. Hendriks denkt dat doordat Van Praag totale overgave eiste veel mensen na verloop van tijd opstapten⁶⁹.

Cineclub kende om deze reden veel verloop wat leden betreft. Mensen die zich inzetten voor de organisatie, veelal studenten, kwamen vaak via een van de opgezette steuncomités binnen⁷⁰. Zo waren er normaliter, naast de vaste kern van ongeveer zes mensen, zo’n twintig vrijwilligers voor Cineclub aan het werk. “Die dachten nou dat vinden we wel leuk, ik wil ook bij die club horen, en zo kwamen er altijd nieuwe mensen bij”, vertelt

⁶² Langestraat en van Proosdij, 3.

⁶³ Ibidem, 3.

⁶⁴ Blijkt uit verschillende interviews met betrokkenen.

⁶⁵ *Waar anderen zwijgen, spreken wij*, geregisseerd door Charles Braam en Arnold Vogel (Amsterdam: Cineclub Vrijheidsfilms, 2004), DVD.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Braam en Vogel, interview Bertus Hendriks.

⁷⁰ Interview met Charles Braam.

Braam⁷¹. "En dan op een gegeven moment willen veel wat anders, of inspraak, en dan was het of scheiden of meegaan"⁷². Leo Molenaar beaamt dit door te stellen dat je als Cineclublid "niet gelijkwaardig moest willen worden, dat was niet de bedoeling, At was de leider"⁷³. Er was dus altijd sprake van verloop binnen Cineclub omdat men het te druk kreeg met de studie, tengevolge van een conflict of omdat leden aan de veeleisendheid van Van Praag niet meer tegemoet konden komen⁷⁴. De vaste kern was daarentegen wel vrij constant en bestond uit mensen als Bep van de Bremer, Theo van der Giessen en later Charles Braam. Zij moesten wel even politiek geëngageerd zijn als Van Praag, volgens Braam. "Want de Cineclublijn dat was gewoon de Cineclublijn en daar viel niet aan te tornen. Dus in die zin was er geen democratie. Ik geloof daar ook niet in. Het was gewoon een organisatie met een bepaalde structuur waarin At gewoon bovenaan de hiërarchie stond, dat was gewoon zo"⁷⁵.

Hoewel de productieactiviteit van Cineclub met de komst van goedkopere videosystemen begin jaren tachtig een nieuwe impuls kreeg, mocht deze ervaring maar kort duren⁷⁶. Met het overlijden van de oprichter en inspirator⁷⁷ At van Praag in 1986 viel ook de organisatie uiteen⁷⁸. Deze ontwikkeling ondersteunt de concluderende constatering dat Cineclub werd gedragen door haar onbetwiste leider At van Praag en daarmee gestructureerd was door een strenge hiërarchie. Deze organisatiestructuur werd gevormd door Van Praags achtergrond in en banden met communistische, marxistisch-leninistische en maoïstische groeperingen⁷⁹. De extreem linkse, dogmatische houding van Van Praag lijkt ook verantwoordelijk te zijn voor de doelstellingen van Cineclub die met name bestonden uit het aanzetten tot actie en solidariteit tussen activisten op internationaal niveau. Film moest in deze strijd tegen de kapitalistische, gevestigde orde als wapen fungeren, ongeacht de inhoud.

⁷¹Interview met Charles Braam.

⁷²Ibidem.

⁷³Interview met Leo Molenaar.

⁷⁴Interview met Charles Braam. Zie ook: Braam en Vogel, interview Bertus Hendriks.

⁷⁵Interview met Charles Braam.

⁷⁶Ibidem.

⁷⁷Cineclub Vrijheidsfilms, "Cineclub Vrijheidsfilms: over ons" laatst geraadpleegd op 28-06-2012, <http://www.cineclubvrijheidsfilms.nl/overons.htm>

⁷⁸Interview met Charles Braam.

⁷⁹Braam en Vogel, interview Bertus Hendriks.

Film als middel: De Rode Lantaren

Friso Wielenga spreekt in zijn studie *Nederland in de twintigste eeuw* van de 'lange jaren zestig'⁸⁰. Deze aanduiding is gestoeld op het feit dat veel bewegingen die met de opstandige jaren zestig worden geassocieerd vaak pas opkwamen in de jaren zeventig, het 'rode decennium' dat gekarakteriseerd werd door een "linkse, progressieve consensus"⁸¹. Dit geldt ook voor veel progressieve kunstvormen. Politiek geëngageerde filmcollectieven vinden daarmee veelal hun oorsprong in de tweede helft van 'de lange jaren zestig'. Alleen Cineclub startte al in 1966 en daarmee veel eerder dan bijvoorbeeld het Amsterdams Stadsjournaal, de Kritiese Filmers en Polkin. Ook stichting filmcollectief De Rode Lantaren is pas in 1974 gevormd. De filmmakers in dit collectief kwamen niet van de filmacademie, maar van het Sociologisch Instituut aan de, toen nog, Rijksuniversiteit Utrecht en de afdeling Bouwkunde van de Technische Hogeschool in Eindhoven.

Tijdens hun studie hielden de latere leden van de Rode Lantaarn zich voornamelijk bezig met de praktijk en theorie van het vormingswerk⁸². Bij het praktische gedeelte kwamen ze in aanraking met films zoals die van Cineclub, bedoeld om mensen bewust te laten worden van hun positie in de maatschappij. Met hun wetenschappelijk sociologische achtergrond waren de studenten niet erg te spreken over deze "vormingsfilms", en stelden dat zij vaak averechts werkten⁸³. Vanaf 1972 kregen de kritische studenten de kans om het anders te doen. Het net ingevoerde projectonderwijs maakte het mogelijk de vrij theoretische cursus 'Sociologische Film', aangeboden door socioloog en filmmaker Leonard Henny, te veranderen in een project waarbij men zelf een sociologische film ging produceren⁸⁴. De kleine groep studenten kreeg een week lang cursus aan het Onderwijs Media Instituut van de universiteit en ging vervolgens aan de slag⁸⁵. En dat betekende in het geval van de aankomend sociologen je onderdompelen in de doelgroep, kijken welke

⁸⁰ Wielenga, 235- 236.

⁸¹ Wielenga, 236. Zie ook: Antoine Verbij, *Tien Rode Jaren: links radicalisme in Nederland 1970-1980* (Amsterdam: Ambo, 2005): 12.

⁸² Edgar Burcksen en Paulien Terreehorst, "Wetenschappers doen in film" *Skrien* 61 (1976): 3-8, 3.

⁸³ "De Rode Lantaren" *Skrien* 50 (1976): 4-10, 4.

⁸⁴ Interview met Ad Blijlevens, Deventer, d.d 12-06-2012.

⁸⁵ Ibidem.

filmvorm het meest aansprak en vervolgens de film in samenwerking met de groep te maken⁸⁶.

Tijdens de jaren 1972 tot en met 1974 werden achtereenvolgens drie films op deze wijze geproduceerd. LEVE HET GELD, WEG MET DE MENSEN, over stadssanering, IK GELOOFDE HET OOK NOG, over de problematiek van werkende jongeren en BOUWEN VOOR WIE, die wederom stadssanering behandelde⁸⁷. De meest uitgesproken sociologiestudenten uit deze groepen namen in 1974 het initiatief tot oprichting van stichting filmcollectief De Rode Lantaarn, mede doordat deze films bij de doelgroepen⁸⁸ erg succesvol bleken⁸⁹. Anders dan Cineclub had De Rode Lantaren daarmee een kleine, vaste groep. Han Kooiman, Kaie Klaassen, Ad Blijlevens, Paul Stouten en Ton Koole hebben tot in de jaren tachtig in een vrij vaste samenstelling samengewerkt. Paul Stouten en Ad Blijlevens zijn op een gegeven moment gestopt en Arry Voorsmit en Margie Monfils het collectief komen versterken. Daarnaast was er een algemeen bestuur, aangezien het een stichting betrof.⁹⁰

De Rode Lantaren was een democratisch geheel, zowel wat betreft de werkwijze als de dagelijkse gang van zaken. Zo nam men het woord 'collectief' qua productiewijze nog heel serieus in de beginjaren. Alles werd samen gedaan in 'Lantaren-verband'⁹¹. "Ik heb met LEVE 'T GELD WEG MET DE MENSEN nog wel meegemaakt dat iemand zei van 'vandaag doe ik de camera want ik heb het nog nooit gedaan'", vertelt Han Kooiman hierover⁹². Wel bestond er in de vroege jaren, hoewel er nooit echt sprake was van een vaststaande hiërarchie, een soort van "pikorde van haantjes", gestoeld op wie er de meeste radicale politieke standpunten innam en wie minder. Later ging het meer om wie er het meest actief was binnen het collectief. "En als iemand actiever is heeft die wat meer in te brengen, maar verder dan dat ging het niet"⁹³. De groep zat min of meer als familie in elkaar zeggen de collectiefleden nu, het was zeker geen groep vrienden. "Zoals je vast kan zitten binnen je

⁸⁶ Interview met Kaie Klaassen en Han Kooiman, Utrecht, d.d. 01-06-2012; interview met Ad Blijlevens.

⁸⁷ "De Rode Lantaren," *Skrien* 50 (1975): 4-10, 4.

⁸⁸ Bij LEVE HET GELD, WEG MET DE MENSEN waren dit bijvoorbeeld buurtcomités, bij IK GELOOFDE HET OOK NOG werkende jongeren.

⁸⁹ Burcksen en Terreehorst, 3.

⁹⁰ Interview met Kaie Klaassen en Han Kooiman; interview met Ad Blijlevens.

⁹¹ Informatiepamflet over IN DE KRACHT VAN JE LEVEN van Fugitive Cinema Holland (1981), te vinden in: eigen archief Kaie Klaassen.

⁹² Interview met Kaie Klaassen en Han Kooiman.

⁹³ Ibidem.

familie en je niet van je familie af kan komen, maar ook je familie door dik en dun verdedigt tegenover de buitenwereld, in die zin was het wel een familie, ja,” vertelt Kaie Klaassen⁹⁴.

Voor de leden geldt dat zij zichzelf zagen als een onderdeel van de vrij brede, progressieve, politieke beweging in de jaren zeventig⁹⁵. “Je moet onze films heel erg in die tijd plaatsen,” aldus Ad Blijlevens, “in die schitterende tijd van de jeugd, de studentenbeweging, pop en gewoon maatschappelijke veranderingen”⁹⁶. Samen met andere filmcollectieven, theatergroepen en de studentenbeweging nam de Rode Lantaren een socialistische stellingname in⁹⁷. Individueel gezien was dit ook het geval. Ad Blijlevens was actief in de studentenbeweging, Kaie Klaassen was aanvankelijk lid van de CPN en Han Kooiman had afgezien van de filmacademie door de directeur, Anton Koolhaas, die “ontzettende rechtse bal, waar de honden geen brood van lustten”⁹⁸. Kooiman stelt dat die politieke insteek er dus altijd al was, al denkt hij ook dat zij als sociologen wel extra gevoelig waren voor problemen van de onderdrukten in de samenleving. “Want er is een probleem, dan ga je uitzoeken wat er aan de hand is, en dan kom je ideeën tegen van mensen die in die situatie zitten [waar] de media eigenlijk weinig belangstelling voor hebben, de mensen zelf die kwamen absoluut niet aan het woord. Dan is het logisch dat je zo’n probleem vanuit de sociologische hoek gaat bekijken”⁹⁹. Het emanciperen van deze onderdrukte groepen was het doel van De Rode Lantaren¹⁰⁰.

Door hun sociologische expertise hadden zij een vrij specifiek idee over hoe een film de doelgroep het beste kon bereiken. En doelgroepen waren van groot belang voor de Utrechtse filmers. “De Rode Lantaren is een filmcollectief dat met zijn producten de strijd van verschillende onderdrukte groepen in onze maatschappij wil ondersteunen,” aldus Koole en Stouten in een informatieboekje bij de saneringsfilm over de Benedenstad in Nijmegen¹⁰¹. “We proberen, uitgaande van de concrete positie van die groepen, bij te dragen tot de ontwikkeling van het bewustzijn van die groepen. Om dat te bereiken werken

⁹⁴ Interview met Kaie Klaassen en Han Kooiman.

⁹⁵ Interview met Kaie Klaassen en Han Kooiman; interview met Ad Blijlevens.

⁹⁶ Interview met Ad Blijlevens.

⁹⁷ Interview met Kaie Klaassen en Han Kooiman.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Interview met Ad Blijlevens.

¹⁰¹ Filmkollektief De Rode Lantaren en Buurtkomitee Benedenstad, “Benedenstad: opknappen of inpakken?” (Nijmegen, 1980), in: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (Amsterdam), Bro 3063/8 fol.

we nauw samen met leden van onze doelgroepen en hun organisaties. Daarom zijn onze producten geschikt om te gebruiken in het vormingswerk en voor verbreding van deelname aan acties [...] die vanuit onze doelgroepen gevoerd worden ter verbetering van hun maatschappelijke positie”¹⁰².

De Rode Lantaren stelde kortom dat het belangrijk was “een film mét de betrokkenen te maken, in plaats van een film óver de betrokkenen”¹⁰³. De films werden middels uitgebreide onderzoeken en interviews veelal in samenwerking met de doelgroep gemaakt¹⁰⁴. Dit resulteerde in de jaren zeventig onder anderen in IK GELOOFDE HET OOK NOG, over werkende jongeren, INPAKKEN EN WEGWEZEN, over en met winkelmeisjes, en in coproductie met de Boerengroep uit Wageningen de films DE SAMENWERKING en DE PRIJS VAN ONS VOEDSEL¹⁰⁵. Daarnaast werden er soms korte opdrachtfilms voor televisie gemaakt¹⁰⁶. Dit ging echter niet van harte, aangezien het heel belangrijk was dat de films die het collectief maakte ook met de doelgroep besproken werden¹⁰⁷. De vertoningen vonden meestal plaats in vormingscentra waarbij de filmers mee gingen om informatie te geven, discussies te leiden en te zorgen dat men daadwerkelijk tot de beoogde bewustwording kwam¹⁰⁸.

Door moeilijkheden met het verkrijgen van subsidie is de productie echter nooit structureel geweest. Evenals bij Cineclub en andere progressieve filmers kreeg De Rode Lantaren vrijwel geen subsidie, het ministerie van CRM wist niet wat het met de Utrechtse groep aan moest¹⁰⁹. Al in 1975 leidden deze financiële moeilijkheden tot contactlegging met de filmgroepen waarmee De Rode Lantaren het meest verwant was¹¹⁰. Dit contact resulteerde in een tweewekelijks overleg en uiteindelijk, in 1976, tot de Vakgroep Film binnen het Anouk-NVV¹¹¹, waarbij het Utrechtse collectief, de Kritiese Filmers uit Breda,

¹⁰² Filmcollectief De Rode Lantaren en Buurtcomitee Benedenstad, “Benedenstad: opknappen of inpakken?” (Nijmegen, 1980), in: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (Amsterdam), Bro 3063/8 fol.

¹⁰³ “De Rode Lantaren” *Skrien* 50 (1975): 4-10, 5.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Filmcatalogus van stichting filmcollectief De Rode Lantaren, in: eigen archief Kaie Klaassen.

¹⁰⁶ Stichting filmcollectief De Rode Lantaren “Jaarverslag 1981/1982” (Utrecht, 1982): 2, en “Jaarverslag 1983/1984” (Utrecht, 1984): 2, in: eigen archief Kaie Klaassen. Zie ook: interview met Kaie Klaassen en Han Kooiman.

¹⁰⁷ Interview met Kaie Klaassen en Han Kooiman.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Stichting filmcollectief De Rode Lantaren, “Jaarverslag 1975” (Utrecht, 1976): 16-17.

¹¹¹ Algemene Nederlandse Organisatie van Uitvoerende Kunstenaars – Nederlands Verbond voor Vakverenigingen.

Polkin en het Amsterdams Stadsjournaal zich aansloten. Behalve aan overleg over de films, distributie en begeleiding werd er veel aandacht besteed aan een de gezamenlijke opstelling naar het CRM toe¹¹². Hoewel dit vruchtbaar bleek wat betreft samenwerking, zoals de filmtournee van de progressieve filmbeweging in 1977, bleef het moeilijk subsidie te verkrijgen¹¹³. De Rode Lantaren moest voor ieder project blijven scharrelen bij verschillende instanties, met wisselend succes¹¹⁴. Het gebrek aan continuïteit in de productie had ook uitwerking op de ontwikkeling van het filmcollectief, bijvoorbeeld wat betreft het werken met de camera, of geluid. Er was geen mogelijkheid tot het opbouwen van routine. “Dat heeft ons echt parten gespeeld,” vertelt Klaassen hierover, “dat je dus eigenlijk ook inhoudelijk en cinematografisch niets opbouwde”¹¹⁵.

En deze ontwikkeling was hard nodig. Zeker in de beginjaren werd er nog niet al te enthousiast gereageerd op de cinematografie van de films. Zo noemt filmcriticus B.J. Bertina INPAKKEN EN WEGWEZEN (1976) een film die “nog van amateurisme aan elkaar [hangt]”¹¹⁶. Om als collectief voort te blijven bestaan stelde Bertina voor dat de “experimenteer-groep” naast haar sociale engagement ook enige betrokkenheid met het medium film moest ontwikkelen, en eventueel samen zou moeten werken met een groep als het Amsterdams Stadsjournaal¹¹⁷.

Aan beide aspecten hebben de leden tijdens het bestaan van het collectief gewerkt. Zo is er een cursus scenarioschrijven bij Digna Sinke gevolgd en schoolden Ton Koole en Han Kooiman zichzelf bij op het technische vlak door zelf cursussen te geven in montage, geluid en camera aan het Audiovisueel Centrum (AVS) te Utrecht¹¹⁸. Daarnaast werden er, wanneer dat financieel mogelijk was, voor bepaalde projecten ook professionals ingehuurd. Zo heeft Edgar Burcksen de montage voor LEVE 'T GELD gedaan, en was Albert van der Wildt als cameraman betrokken bij de in Afrika opgenomen film DE PRIJS VAN ONS VOEDSEL¹¹⁹. De aanvankelijk collectieve aanpak, met roulerende taken, evolueerde al vrij snel in een situatie

¹¹² Stichting filmcollectief De Rode Lantaren, “Jaarverslag 1975”(Utrecht, 1976): 16-17.

¹¹³ “Film-tournee progressieve filmbeweging” (april 1977). Poster te vinden in eigen archief Kaie Klaassen.

¹¹⁴ Interview met Kaie Klaassen en Han Kooiman.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ B.J. Bertina, “Waarom Hetty van Maren zo sikkeneurig wordt” (De Volkskrant, 26-3-1976).

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Interview Kaie Klaassen en Han Kooiman.

¹¹⁹ Ibidem.

waarbij de taken per project vast lagen¹²⁰. Begin jaren tachtig bleek dat alle leden, behalve Klaassen, eigenlijk toch meer ambities hadden richting schrijven en regisseren en ontstond er een situatie waarbij De Rode Lantaren een soort paraplu werd waar soms iemand onderging staan om een project te doen. Deze projecten werden dan niet meer door het hele collectief geproduceerd, maar door een of twee personen, waarbij er voor het technische aspect vakspecialisten werden aangehaald¹²¹.

Het feit dat De Rode Lantaren op een gegeven moment slechts als ‘paraplu’ functioneerde begon verschillende collectiefleden begin jaren tachtig tegen te staan. Er werd nog wel overleg gepleegd over de projecten die een ieder op eigen houtje of in samenwerking met een ander lid ondernam, maar deze werden als weinig creatief ervaren. Er werd vooral kritiek geuit. Toch waren de jaren tachtig productief voor De Rode Lantaren, zij het niet in collectiefverband. Met de teloorgang van het vormingswerk verloren de filmers echter hun afzetmarkt. Al deze zaken bij elkaar opgeteld maakte dat stichting Filmcollectief De Rode Lantaren in 1986 ophield te bestaan. Ondanks de teloorgang van het collectief zijn vrijwel alle voormalige leden in de media werkzaam gebleven, zij het als geluidsman, producent of regisseur.¹²²

Samenvattend valt te stellen dat De Rode Lantaren door sociologiestudenten werd gevormd aan een net gedemocratiseerde universiteit en zichzelf zagen als onderdeel van de brede, politieke, progressieve beweging in de ‘rode’ jaren zeventig. Hierdoor was er sprake van samenwerking met andere filmcollectieven, studentenbewegingen en verschillende doelgroepen. Het doel van De Rode Lantaren was film te gebruiken om deze doelgroepen bewust te maken van het feit dat zij onderdrukt werden in een kapitalistische samenleving. Hun sociologische achtergrond zorgde ervoor dat zij de films maakte naar aanleiding van onderzoek naar en samenwerking met de doelgroepen. De film werd dientengevolge volledig aangepast aan een specifieke groep en zou zo het meest effectief zijn.

¹²⁰ Stichting filmcollectief De Rode Lantaren, “Jaarverslag 1979/1980” (Utrecht, 1981): 4-5.

¹²¹ Interview met Kaie Klaassen en Han Kooiman. Zie ook: “Jaarverslag 1979/1980”, 5.

¹²² Interview Kaie Klaassen en Han Kooiman; interview Ad Blijlevens.

Conclusie

Cineclub en stichting filmcollectief De Rode Lantaren waren beiden onderdeel van de progressieve filmbeweging. Het waren collectieven die probeerden middels film de samenleving in meer of mindere mate te veranderen. De leden trachtten met hun films de onderdrukte groepen in de kapitalistische maatschappij te emanciperen, bewust te laten worden van hun situatie en tot actie aan te zetten. Daartoe togen zij met filmprojector het land in om de films te tonen en discussies te leiden, bijvoorbeeld in vormingscentra voor werkende jongeren. Hoewel zij dus in principe hetzelfde doel nastreefden, waren er wat betreft samenstelling, hiërarchie en activiteiten toch veel duidelijke verschillen.

De eerste verschillen zijn op te merken ten aanzien van de oprichting en organisatiestructuur. Deze zijn gelijk in grote mate verantwoordelijk voor de verschillende manieren van aanpak. Het feit dat At van Praag van jongs af aan gevormd was door het communistisch gedachtegoed dat in zijn jeugd nog gestoeld was op marxistische en leninistische tradities, waarbij een volledige individuele overgave aan het communistische collectief genoodzaakt was, ligt waarschijnlijk ten grondslag aan hoe hij leiding gaf aan Cineclub. Leden moesten het voor de volle honderd procent eens zijn met Van Praag, en wat hij op dat moment belangrijk vond, daar moest alles voor wijken. Onder zijn absolute leiderschap zette een grote groep mensen zich in voor Cineclub. De strikt hiërarchische organisatiestructuur en de veeleisendheid van de leider zorgde er echter voor dat de club wat betreft leden veel verloop kende. Van Praags sympathieën met maoïstische groeperingen, die via uitdijende protestbewegingen het wereldwijd socialisme nastreefden, lijken te verklaren waarom Cineclub zo internationaal georiënteerd was en het aanzetten tot actie als primair doel werd gezien. Het feit dat Cineclub werd opgericht in de activistische jaren zestig hielp hier ook aan mee.

De Rode Lantaren werd daarentegen opgericht aan een net gedemocratiseerde universiteit. Het radicaal linkse gedachtegoed binnen bepaalde groeperingen waarmee Van Praag was opgevoed had plaats gemaakt voor progressieve politieke consensus onder vrijwel de gehele Nederlandse bevolking. Het Nederlandse links was daarom een stuk breder en veelvormiger dan het in de jaren zestig was geweest. Dientengevolge zag De Rode Lantaren zichzelf als onderdeel van een brede progressieve, culturele beweging samen met andere filmcollectieven en actiegroepen. Het collectief was, anders dan Cineclub, een democratisch

geheel bestaande uit voornamelijk sociologiestudenten die al gewend waren aan samenwerken in projectgroepen. Zij waren daarom een overtuigd collectief waarbinnen taken rouleerden en iedereen evenveel inspraak had. Op die manier hebben de leden gedurende de bestaansgeschiedenis in een vrij vaste samenstelling samengewerkt. Hierbij was er geen sprake van een hiërarchie maar werd ieder initiatief of idee samen besproken en uitgevoerd.

De verschillende wijzen van productie en vertoning vloeien voort uit de verschillen op het niveau van de organisatiestructuur. Cineclub richtte zich met haar films op alle onderdrukte mensen die zij zag als een grote homogene groep. Daardoor was men onverschillig over de inhoud van de films zolang deze maar een linkse, maatschappijkritische insteek had en aan zou zetten tot actie. Bij De Rode Lantaren waren de leden, door hun sociologische achtergrond, juist heel geïnteresseerd in de doelgroep en haar diversiteit. De films werden hier volledig op aangepast. Het uiteindelijke doel was bewustwording van de Nederlandse maatschappijstructuur en de plek die leden van die doelgroep daarin hadden, niet zozeer het bewegen tot actie.

Door behandeling van twee filmcollectieven heb ik getracht de diversiteit in de progressieve filmbeweging van de jaren zestig tot en met de jaren tachtig aan te tonen. Groepen die vrijwel hetzelfde doel nastreefden met hetzelfde middel, zij het op verschillende niveaus, blijken meer verschillen dan overeenkomsten te kennen. Ieder filmcollectief binnen deze beweging is op zijn eigen manier bijzonder, of deze nou geleid werd door een bijzonder linkse maatschappijvernieuwer of bestond uit filmende sociologen.

Geraadpleegde literatuur

Bertina, B.J. "Waarom Hetty van Maren zo sikkeneurig wordt" *De Volkskrant* (26-03-1976).

Burcksen E. en P. Terreehorst. "Wetenschappers doen in film" *Skrien* 61 (1976): 3-8.

Beusekom, A.C.N. van. "Film als kunst: reacties op een nieuw medium in Nederland 1895-1940". Proefschrift, Vrije Universiteit, Amsterdam, 1998.

Cineclub Vrijheidsfilms. "Cineclub Vrijheidsfilms: over ons" Laatst geraadpleegd op 28-06-2012. <http://www.cineclubvrijheidsfilms.nl/overons.htm>

"De Rode Lantaren" *Skrien* 50 (1975): 4-10.

Dibbets, K. "De ontwikkeling van het vrije filmcircuit" In *Matheid, hoezo?! Geredigeerd door C. Van Lakerveld en J. Smiers* (Amsterdam: Sjaloom, 1981): 128-136.

"Film over de moord op Kennedy" *Trouw* (04-10-1966): 11.

Hogenkamp, B. *De documentaire film 1945 – 1965. De bloei van een filmgenre in Nederland.* Rotterdam: Uitgeverij 010, 2003.

Keller, H. "Niet moeilijk meer verboden films te zien" *De Gids* 8 (1969): 196-198.

Kennedy, J. *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig.* Amsterdam: Boom, 1995.

Lakerveld, C. Van en J. Smiers, red. *Matheid, hoezo?! Tweeëntwintig teksten over kunst en politiek '70 – '80.* Amsterdam: Sjaloom, 1981.

Molenaar, L. "Cineclub Coördinatiecentrum: een nieuw geluid?" *Critisch Filmforum* 7/8 (1968): 150-151.

"Niet moeilijk meer om 'verboden films' te zien" *Trouw* (12-3-1968). In Eye Filminstituut bibliotheek (Amsterdam), Digitaal knipsel K/H/57403.

Righart, H. *De eindeloze jaren zestig: geschiedenis van een generatieconflict.* Amsterdam: De Arbeiderspers, 1995.

Verbij, A. *Tien rode jaren: links radicalisme in Nederland 1970-1980.* Amsterdam, Ambo, 2005.

Wielenga, F. *Nederland in de twintigste eeuw.* Amsterdam: Boom, 2009.

Bronnenmateriaal

Archief Cineclub Vrijheidsfilms. Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (Amsterdam).

Archief Kritiese Filmers. Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (Hilversum), doos 40: Progressieve Filmbewegingen.

Archief Kaie Klaassen (Utrecht).

Cineclub Nieuws: een maandelijks uitgave van Cineclub Vrijheidsfilms. Eye Filminstituut bibliotheek (Amsterdam), TS 034. Daarnaast een aantal exemplaren uit de collectie van Bert Hogenkamp.

Cineclub Vrijheidsfilms: film- en videocollectie. Amsterdam: Cineclub Vrijheidsfilms, 2004. DVD-box. Uit collectie Bert Hogenkamp.

De zin van mijn leven. Reg. At van Praag. Amsterdam: Cineclub Vrijheidsfilms, 1985.

Maatschappij in beweging: de kritische golf. *Stroming* (NOS: 13-06-1973): 00:09:26-00:17:39. Te vinden in het digitaal archief van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (Hilversum). Taak ID: 28777.

Waar anderen zwijgen, spreken wij. Reg. Charles Braam en Arnold Vogel. Amsterdam: Cineclub Vrijheidsfilms, 2003.

Interviews

Blijlevens, A. Voormalig lid stichting filmcollectief De Rode Lantaren (1974 – 1986). 12-06-2012.

Braam, C. Voormalig lid Cineclub Vrijheidsfilms (1983 – 1984). 21-05-2012.

Hendriks B. Medeoprichter Cineclub Vrijheidsfilms (1966 - ?). Door C. Braam. Beeldmateriaal ter beschikking gesteld door C. Braam. Bekeken op 04-06-2012.

Klaassen, K. en H. Kooiman. Voormalige leden stichting filmcollectief De Rode Lantaren (1974 – 1983/'84). 01-06-2012.

Molenaar L. Voormalig bestuurslid Cineclub coördinatiecentrum (1968 – 1970). 31-05-2012.

