

IVENSPOLITIEK

Hans Schoots

Ivenspolitiek

**50 jaar speculeren op
een Nederlands schuldgevoel**

SPP Amsterdam

Opgedragen aan Selma Vos, het enige Nederlandse dodelijke slachtoffer van China's Culturele Revolutie. Selma Vos woonde in Beijing, was getrouwd met de Chinese psycholoog Chang Tsao en had twee kinderen. Bijna twee jaar van vernederingen, gevangenschap en terreur door Rode Gardisten dreven haar in 1968 tot zelfmoord.

(zie Carolijn Visser, Selma: ontsnapt aan Hitler, gevangene van Mao. Amsterdam 2016)

Inhoudsopgave

Voorwoord

1 Het oorlogje rond het Ivensarchief

2 Indonesische schaduwen en Koude Oorlog

3 Joris Ivens, de dichter

4 Regressie en re-politisering

5 De Nieuwe Standaard

Voorwoord

Dit boekwerkje gaat over één onderwerp: Ivenspolitiek. Het is het verhaal van een verdwazing. Met Ivenspolitiek bedoel ik de manier waarop het gigantisch opgeblazen conflict tussen filmmaker Joris Ivens (1898-1989) en de Nederlandse overheid is uitgevochten. Speculeren op een Nederlands schuldgevoel was de manier waarop Ivens en de zijnen deze strijd aangingen. Al moet erbij worden gezegd dat dit niet alléén tactiek was: ze geloofden ook werkelijk dat hij verschrikkelijk was behandeld door Den Haag en sloegen zo hard mogelijk terug. De tweede fase in de Ivenspolitiek volgde na de dood van de filmmaker. Toen vonden zijn supporters vooral dat de Nederlandse overheid, schuldbewust als ze diende te zijn, de Ivenspropaganda moest financieren.

Wie dit boekje een pamflet wil noemen, zal ik niet tegenspreken. Maar het is een pamflet dat is gebaseerd op onderzoek dat ik sinds 1989 heb gedaan, allereerst voor mijn boek *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens*, maar ook daarna tot op de dag van vandaag. Ook mijn nu alweer zevenentwintig jaar durende verblijf in het Ivenswereldje heeft enkele inzichten opgeleverd.

De relatie tussen Joris Ivens en de Nederlandse overheid mogen we rustig uniek noemen. Geen enkele andere Nederlandse filmmaker of kunstenaar heeft zoveel van Den Haag gedaan gekregen door te eisen, te klagen, boos te worden, voorwaarden te stellen of een uitzonderingspositie op te eisen. Dit was alleen maar mogelijk doordat vanaf de jaren zestig zovelen meegingen in de staat van verdwazing die rond Ivens ontstond. In de opstandige atmosfeer van toen werd hij door een groot

deel van de pers, tot en met *De Telegraaf*, en door politici van links en rechts, gezien als een slachtoffer van de autoriteiten, of liever gezegd van de regenten. Nou ja, dat was de tijdgeest. Het woord verdwazing is vooral op zijn plaats omdat het daarna niet ophield.

Wie nu hoopt dat links het wel weer gedaan zal hebben, moet ik teleurstellen. De wantoestanden die in dit boekje worden besproken, vonden plaats onder te goedbedoelende regeringen, ministers en staatssecretarissen van het CDA (en haar voorlopers), D66, PvdA en VVD.

Ik spreek in dit boekje over Joris Ivens' aanhangers, supporters et cetera. Dit zijn weinig gangbare aanduidingen voor de bewonderaars van een filmmaker. Maar daar gaat het nu juist om: de discussies rond Ivens zijn door hemzelf en de zijnen consequent gepolitiseerd, ook wanneer zijn veronderstelde opposenten helemaal geen politieke motieven hadden. Een effectieve vorm van *framing* was hierbij de suggestie dat deze tegenstanders 'rechts' waren.

Voor Ivens zelf waren er twee rechtvaardigingen voor het opeisen van een permanente uitzonderingspositie. Ten eerste die ongehoord slechte behandeling die hem van de Nederlandse regering ten deel zou zijn gevallen, hoewel niemand daar het fijne van wist en er alleen maar beweringen en vage geruchten over rondgingen. Ten tweede heette hij onze internationaal grootste filmman en diende de regering hem ook daarom bevoorrecht te behandelen.

Joris Ivens is zeker niet netjes bejegend nadat hij in Australië de korte film *Indonesia Calling!* had gemaakt ter ondersteuning van de Indonesische onafhankelijkheid. Maar de mate waarin zijn leven en werk hierdoor negatief zijn beïnvloed, was vanaf dag één vrijwel nul. Reken je de latere nasleep erbij, dan was het gedoe erover voor Ivens zelfs een éclatant succes.

Omdat Ivens de Indonesische onafhankelijkheidsverklaring steunde, nam hij najaar 1945 in Australië ontslag bij het Nederlands-Indische gouvernement, waar hij een leidende filmbaan had. Toen hij vervolgens in 1947 in Nederland aankwam, kreeg hij op het ministerie van Kunsten en

Wetenschappen opnieuw een prestigieuze filmbetrekking aangeboden. In 1948 – hij werkte inmiddels in Oost-Europa en in Praag had net de communistische coup plaatsgevonden – begon een periode van Haagse pesterijen die tot 1957 duurde. Hij moest elke drie of vier maanden zijn pas laten verlengen op een ambassade, terwijl elke twee jaar regel was. Tijdens een verblijf in Parijs werd zijn paspoort zelfs een half jaar ingenomen. Kwalijk, maar anders dan Ivens pas later beweerde, leidde dit gedoe, uiteraard afgezien van dat halve jaar, niet tot reisbeperkingen.

Bovendien heeft hij van de communistische overheden waarvoor hij werkte jaar in jaar uit inmenging in zijn werk, controle, geboden, verboden en censuur geaccepteerd – en reisbeperkingen voor zijn Poolse echtgenote Ewa Fiszer, met wie hij van 1951 tot 1967 getrouwd was. Tegenover alles wat Ivens van de regeringen van zulke landen accepteerde, komt zijn verontwaardiging over het gedrag van de Nederlandse nogal schril over. Het neemt allemaal niet weg dat er midden jaren zestig een tijdperk van een halve eeuw begon waarin Nederland het Ivens van alle kanten naar de zin probeerde te maken en vervolgens na diens overlijden royale mogelijkheden schiep om zijn imago op te poetsen.

In zeker opzicht is dit tijdperk van verdwazing geëindigd in 2013. Toen stopte de structurele overheidssubsidie voor de Europese Stichting Joris Ivens die liep sinds 1993. Maar dit gebeurde zonder het pijnlijke omzien in verwondering dat hier zeker bij op zijn plaats was geweest. En terwijl Den Haag in stilte opgelucht ademhaalde, ging de verdwazing over een ander spoor verder. Het Ivenswereldje begon in de afgelopen jaren te lijden aan een ernstige mate van regressie. Allerlei onweerlegbare feiten over Ivens' filmloopbaan die eerder morrend waren erkend en vervolgens als bijzaak terzijde geschoven, verdwenen weer uit beeld. Oude verzinsels krijgen nieuwe werkelijkheidswaarde en Ivens wordt nu zelfs weer een politieke heldhaftigheid toegeschreven waar hijzelf al in de jaren tachtig nadrukkelijk van verlost wilde worden.

Joris Ivens was een belangrijk Nederlands filmmaker, maar beslist niet de enige van internationale betekenis. Dit soort vergelijkingen zijn normaal gesproken ergerlijk en misplaatst, maar omdat Ivens zelf vond dat hij recht had op een uitzonderlijke behandeling vanwege zijn internationale status, kan er niet helemaal aan voorbij worden gegaan. Ivens bleef als vooroorlogs pionier steeds belangrijk, daar is geen discussie over. Maar de meest vooraanstaande Nederlandse regisseurs van de jaren vijftig en een groot deel van de jaren zestig waren Bert Haanstra en Herman van der Horst, zeker afgemeten aan hun status en hun prijzen op de grootste internationale filmfestivals. Haanstra kreeg nog in 1974 zijn derde Oscarnominatie van de Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Tussen tweede helft jaren zestig en tweede helft jaren zeventig volgde een *window* waarin Ivens als documentarist met zijn actuele films ‘het belangrijkste’ genoemd kon worden. In de jaren tachtig en negentig waren Paul Verhoeven en documentarist Johan van der Keuken de Nederlanders die internationaal de meeste aandacht trokken. Verhoevens ster rijst nog steeds. Maar eigenlijk is dit een onzindiscussie: ook de grootste filmmakers dienden in Nederland aanvragen in voor financiering uit de overheids- en semi-overheidsfondsen. Ivens daarentegen eiste filmopdrachten en weigerde er een aanvraag voor te doen, wat Den Haag meer dan eens over zijn kant liet gaan. Voor Joris Ivens in 1989 overleed, was er buiten de gangbare procedures al meer dan 700.000 gulden naar hem toe gegaan.

Toen Ivens er niet meer was, werd het erger. De in 1990 door zijn weduwe Marceline Loridan opgerichte Europese Stichting Joris Ivens heeft ondanks diverse andersluidende adviezen van de Raad voor Cultuur meer dan 2,5 miljoen euro aan overheidssubsidie ontvangen.

De troef van de Ivensstichting was vanaf het begin de controle over een deel van de papieren van Joris Ivens, inclusief foto's en affiches. Dat het verzamelen, ontsluiten en beheren ervan bij EYE Filmmuseum in Amsterdam gedaan had kunnen worden voor een fractie van deze 2,5 miljoen euro, heeft helaas nooit

een rol gespeeld. De rest van het geld werd door de stichting besteed aan internationale Ivenspropaganda. Joris Ivens wordt in dit boekje gekarakteriseerd als een trouwe communist, een partijman, iemand voor wie politiek en propaganda het grootste deel van zijn filmloopbaan beheersten en die in werk en woorden een loyaal volgeling was van Stalin en Mao. De feiten die dit aantonen, zijn in extenso te vinden in mijn boek *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens* dat was gebaseerd op internationaal primair bronnenonderzoek. Ik beperk mij in dit boekje tot een globale politieke karakterisering, met wel hier en daar denk ik erg veelzeggende ‘details’.

Wordt Ivens’ kunstenaarschap zo niet genegeerd? In de periode 1928-1933, zijn beginjaren als filmmaker, was hij een vooraanstaand lid van de internationale avant-gardebeweging in de cinema. Veel van zijn werk uit die periode heeft een blijvende plaats in de canon van de filmkunst. Maar in 1933 verwierp Ivens zelf de avant-garde en voor zover dat eerder nog niet het geval was, kregen zijn films nu vooral een propagandistisch doel. Nog maar zelden gaven ze een originele blik op de wereld: de meeste van deze films drukten op een nogal directe wijze de visie van deze of gene communistische partij op de werkelijkheid uit. Niettemin waren ook zijn belangrijkste films uit de verdere jaren dertig belangrijke bijdragen aan de geschiedenis van de filmkunst. Ivens behoorde ermee tot de grondleggers van het documentaire genre. De laatste film van bijzonder artistiek belang uit dit tijdvak was het Amerikaanse *Power and the Land* uit 1940. Wat in de halve eeuw daarna volgde, was op een paar uitzonderingen na meer van politiek-utilitaristisch dan van artistiek belang, al werd het door zijn politieke vrienden als grote filmkunst geprezen omdat dit nuttig was.

In dit boekje ga ik achtereenvolgens in op de volgende thema’s:

De strijd rond de nalatenschap van Joris Ivens en de eis tot overheidsfinanciering van een eigen Ivensinstituut.

De ontwikkeling van het conflict tussen Ivens en de Nederlandse regering van 1945 tot zijn dood in 1989.

De verschillende pogingen om na Ivens' overlijden een bruikbaar imago te creëren.

De recente terugkeer naar een Ivensbeeld waarin onprettige maar onweerlegbare feiten en kritiek zijn weggeschoven ten gunste van oude mythen. Waardoor het slechte nieuws hier toch weer kort herhaald moet worden.

Amsterdam, 23 oktober 2016

1 Het oorlogje rond het Ivensarchief

Het moet een bijzondere aanblik zijn geweest. Twee dames met vlammend roodgeverfd haar zaten op een dag in het voorjaar van 1992 tegenover elkaar in een vertrek van het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur te Rijswijk. Ze zullen meteen hebben aangevoeld dat ze verwante zielen waren. De ene was Hedy d'Ancona (PvdA), feministe sinds de jaren zestig en nu minister van WVC; de andere was Marceline Loridan, radicaal Parijs' activiste uit de jaren zestig, een vrouw die in een vijandige wereld voor haar recht op kwam – en die tevens de weduwe was van Joris Ivens. Loridan had vanuit Parijs haar komst aangekondigd en liet nu haar verontwaardiging de vrije loop. Haar kort daarvoor opgerichte Europese Stichting Joris Ivens, met voor de zekerheid een Franse meerderheid in het bestuur, had een jaarlijkse subsidie van 889.000 gulden van de Nederlandse regering gevraagd. Daarmee zou de stichting het verzamelen en beheren van Joris Ivens' papieren archieven ter hand nemen en vooral: zijn reputatie internationaal gaan bevorderen. Dit laatste doel was nadrukkelijk vastgelegd in de statuten.

Het adviesorgaan van de minister, de Raad voor Cultuur, had deze aanvraag afgewezen en er tegenin gebracht dat Nederland voor zulke doeleinden andere instituten had, zoals het Nederlands Filmmuseum in Amsterdam (nu EYE Filmmuseum) en het Internationaal Documentaire Festival Amsterdam (IDFA), die tenslotte jaarlijks miljoenen aan subsidie ontvingen. Er was ook nog Holland Film Promotion (nu EYE International), dat tot taak had de Nederlandse cinema in het buitenland aan de man te brengen. De Raad voor Cultuur stelde

wel een compromis voor: 125.000 gulden per jaar voor de Ivensstichting mits deze onder de paraplu van het Nederlands Filmmuseum kwam. ‘Dat is onmogelijk, dat is de dood van het idee,’ zei Marceline Loridan tegen *de Volkskrant* (4 maart 1992).

Naar het schijnt was het betreffende idee afkomstig van haar overleden echtgenoot, die ervan zou hebben gedroomd dat er een speciale instelling aan hem werd gewijd. Daar staat tegenover dat Ivens in zijn laatste jaren schoon genoeg had van confrontaties met de Nederlandse regering rond zijn persoon. Hij probeerde anderen ervan af te houden onrust te veroorzaken. Een paar maanden voor zijn dood in 1989 uitte hij zich daar bijvoorbeeld over in twee brieven van maar liefst twaalf en vijf kantjes:

‘Ik heb toen [in 1985 – hs] al persoonlijk aan minister Brinkman gezegd dat voor mij gold een soort “forget about it”. d.w.z. van beide kanten komen we er niet meer op terug.’¹

Her en der op de wereld bestaan wel meer instituten rondom een enkele kunstenaar of politicus. Het ongewone was in dit geval dat de voorstanders van een instituut rond Joris Ivens het volkomen vanzelfsprekend vonden dat de Nederlandse overheid het zou betalen. De vraag waarom er dan niet net zoiets moest worden gedaan voor internationaal belangrijke filmmakers als Paul Verhoeven, Bert Haanstra of Johan van der Keuken, beschouwden ze als irrelevant of zelfs beledigend. De grootste fans vonden dat er in Nederland geen andere filmmakers bestonden van zulk internationaal belang.

Tijdens haar onderhoud met de minister in Rijswijk somde Marceline Loridan al het onrecht op dat de Nederlandse regering haar man sinds de Tweede Wereldoorlog zou hebben aangedaan. En net als anderen voor haar geloofde Hedy d’Ancona het allemaal zonder zich erin te verdiepen. Tegenover

¹ Joris Ivens aan Eric van het Groenewout, 16 en 17 mei 1989, gecit. in *Gevaarlijk leven*, p. 488. In deze brieven gaat het vooral om de kwestie rond *Indonesia Calling!* maar er wordt heel duidelijk uit dat Ivens ook breder geen conflicten meer wilde.

Loridan is hier een zekere mildheid op zijn plaats. Zij kwam tenslotte op voor haar echtgenoot. De heikele kwesties die zich tussen Joris Ivens en ‘Den Haag’ hadden afgespeeld waren van voor haar tijd. Zij had die verhalen ook maar van horen zeggen en geloofde ze hartstochtelijk. Maar uit eigen ervaring wist ze er al even weinig vanaf als de minister. Hedy d’Ancona had tijdens dit gesprek kunnen zeggen: ‘Marceline, we houden van je, maar dit gaan we niet doen.’ Maar ze zwichtte ter plekke: de minister schoof het advies van de Raad voor Cultuur opzij en besloot op eigen gezag dat er subsidie werd verleend aan een, zoals het besluit zei, ‘op zichzelf staande’ Europese Stichting Joris Ivens. Het bedrag kon in enkele jaren oplopen naar 250.000 gulden per jaar, wat ook meteen gebeurde.²

Maar nu volgde een periode van conflict, chaos en absurditeiten. Wat gewoonlijk ‘Het Archief’ van Joris Ivens werd genoemd, stond op dat moment in depot – zeg maar in opslag – bij het Nederlands Filmmuseum in het Amsterdamse Vondelpark. Het belangrijkste, de films van Ivens, heeft altijd buiten discussie gestaan: die waren en bleven bij het Filmmuseum. De voorgeschiedenis van het papieren archief was al bizar. In de jaren zestig had Ivens het bij het Filmmuseum ondergebracht. Maar toen museumdirecteur Jan de Vaal in de jaren tachtig het veld moest ruimen, bleek dat beide heren het archief geen zaak van het museum vonden, maar een particuliere aangelegenheid. Mijn vriend De Vaal weg, dan ook mijn archief weg, concludeerde Ivens. Nadat ex-directeur De Vaal eerst nog een tijdje als enige toegang tot het archief had binnen de muren van het museum en dit op bezwaren stuitte, sloeg hij het jarenlang privé op. Na Ivens’ dood liet Loridan het als wettig erfgename weer bij De Vaal ophalen en in depot onderbrengen bij het Filmmuseum.³

² *Investeren in cultuur: nota cultuurbeleid 1993-1996*, Ministerie van WVC 1992, p. 167.

³ Interviews Marceline Loridan met de auteur, 13 februari, 28 juli, 13 december 1990; interviews Jan en Tineke de Vaal met de auteur, 18 december 1991, 4 maart en 21 mei 1992.

Archief was trouwens een indrukwekkende aanduiding voor hooguit een kwart van Ivens' papieren, foto's en affiches. Het grootste deel daarvan bevond zich helemaal niet in dit veelbesproken archief, maar bij instellingen in een aantal andere landen of bij particulieren thuis. Onder die laatsten waren bijvoorbeeld Ivens' voormalige Poolse echtgenote Ewa Fiszer in Warschau en zijn voormalige Amerikaanse geliefde Marion Michelle in Parijs. De meeste papieren uit de laatste ruim twintig jaar lagen bij Loridan zelf, in haar woning aan de Parijse rue des Saints-Pères, waar zij met Ivens had gewoond. Verder was er ontoegankelijke documentatie in onder meer China.

Over de papieren bij het Filmmuseum ontbrandde een strijd van jaren. Loridan eiste na de oprichting van haar Europese Stichting Joris Ivens onverwijld overdracht daaraan. Het Filmmuseum stelde hierop dat een deel van het materiaal door anderen aan het museum was geschonken en nooit voor het Ivensarchief bedoeld was geweest. Zo had weer een andere voormalige echtgenote van Ivens, de editor Helen van Dongen, wonend in Brattleboro (Vermont, Verenigde Staten), een zodanige afkeer van hem gekregen, dat ze haar papieren niet in de buurt van de zijne wilde weten. *'As a human being you can have him'*, zei ze tegen mij toen ik haar opbelde met het verzoek voor een interview. Mijn vraaggesprek kwam er niet, omdat ze, zoals ze zei, aan Ivens geen minuut tijd meer wenste te verspillen. Toen ik nog een schriftelijke poging deed, kreeg ik via *Airmail* een met dikke viltstift geschreven briefje terug: *'My answer is once and for all definitely NO'*.

Marceline Loridan eiste tot in de kolommen van *de Volkskrant* (27 oktober 1994) de inhoud op van 'het koffertje van Helen van Dongen', dat Jan de Vaal eigenmachtig bij het Ivensarchief had gevoegd. Het kan goed zijn dat Loridan dit toen niet wist. Het Filmmuseum kreeg zwart-op-wit dat het archiefmateriaal dat Van Dongen had geschonken, bedoeld was voor een afzonderlijke eigen collectie.

Maar directeur De Vaal vond in zijn tijd nu eenmaal niets belangrijker dan het Ivensarchief. Hij voegde er ook van anderen materiaal aan toe dat er niet in thuis hoorde. Dit

gebeurde behalve met een aantal van Helen van Dongens spullen bijvoorbeeld met documenten van de schrijver Menno ter Braak, die in 1982 door diens weduwe aan het Filmmuseum waren geschonken, en met andere van filmcriticus L.J. Jordaan. Ter Braak en Jordaan hadden een belangrijke rol gespeeld in de Nederlandse filmwereld van eind jaren twintig, maar hadden wat hun erfgoed betreft de pech dat ze toen tevens met Ivens hadden samengewerkt. Voldoende reden voor De Vaal om (een deel van) hun papieren bij het Ivensarchief te voegen.

Een aantal van Ter Braaks brieven dook eind jaren negentig stomtoevallig op bij de Ivensstichting toen Céline Linssen en ik daar onderzoek deden voor het boek *Het gaat om de film!* over de Nederlandse Filmliga (1927-1933), een uitgave van het Filmmuseum. De stichtingsmedewerker van dienst gaf toe dat de stichting ze onderhands had gekregen van Jan de Vaal. Die had ze dus - schuld bewust? – bij hem thuis gehouden nadat Marceline Loridan het Ivensarchief begin jaren negentig bij hem had opgehaald.

Na dit heterdaadje stuurde de Ivensstichting de brieven, op schriftelijk verzoek daartoe, terug naar het Filmmuseum. Bij de Ivensstichting bleken bij diezelfde gelegenheid ook documenten te zijn die tot het ‘Filmliga-secretariaatsarchief’ behoorden en afkomstig waren van L.J. Jordaan.⁴ Deze toevalstreffers riepen eens te meer de vraag op: hoe groot is het onzichtbare gedeelte van de ijsberg van door De Vaal ‘opzijgelegde’ archivalia – en waar zijn ze?

⁴ Brief van de auteur aan André Stufkens en Kees Bakker, 6 november 1998; correspondentie tussen de auteur en Ter Braak-biograaf Léon Hanssen, 5 t/m 10 november 1998. Uit de correspondentie die in 1982 tussen mevrouw Ter Braak en het Filmmuseum is gevoerd, blijkt dat haar schenking bestemd was voor een ‘Ter Braak-archief met betrekking tot de Filmliga-periode’. Deze brieven zijn aanwezig bij Léon Hanssen. Dat de andere documenten niet van Ivens kwamen maar van Jordaan, bleek uit erop aangebrachte codes.

Intussen had het Filmmuseum een andere directeur: Hoos Blotkamp. Gezien het voorafgaande wilde het museum begin jaren 1990 het 'Ivensarchief' niet zonder meer overdragen aan de Ivensstichting. Toen de voor buitenstaanders ondoorzichtige strijd erover losbarstte, had het museum het in depot gestelde archief ingekeken om te zien wat er nu eigenlijk in zat. Dit mocht volgens eerdere afspraken niet, maar hier was sprake van de bekende Zwarte Doos: zonder erin te kijken was het onmogelijk vast te stellen wat erin zat, of in dit geval: welk materiaal Loridan werkelijk toekwam.

Voor de collectieafdeling van het Filmmuseum verzette zich tot het uiterste tegen het afstaan van materiaal dat nooit voor het Ivensarchief bestemd was geweest. 'Het herkomstbeginsel is de eerste archiefregel. Die was onder Jan de Vaal met voeten getreden, net als vrijwel elke andere archiefregel,' zegt Daan Hertogs, die tijdens de strijd tussen het Filmmuseum en de Ivensstichting hoofd studiecentrum van het museum was en verantwoordelijke voor deze collecties. De druk werd intussen groter. Op het ministerie wilde men vooral gauw een einde aan het gedoe.

'De directie was daardoor meer tot compromissen geneigd,' aldus Hertogs. 'Ik vond dat wij verplichtingen hadden tegenover anderen die ons materiaal hadden geschonken en was er tegen dat dit zomaar aan derden werd weggegeven. Dat was naar die schenkers toe contractueel onrechtmatig.'⁵

Loridan liet in de media en langs andere wegen weten dat ze met haar stichting naar het buitenland zou gaan wanneer niet gebeurde wat zij wilde (*de Volkskrant*, 4 maart 1992). De aankondiging dat Nederlands erfgoed zo nodig zou worden geëxporteerd, bracht de legalistische richting niet bepaald tot een meer toegeeflijke houding. Het duurde uiteindelijk tot januari 1995 voor het grootste deel van het materiaal werd overgedragen aan de Europese Stichting Joris Ivens. Die had inmiddels een eigen kantoor aan de Amsterdamse Willemsparkweg. De omstreden documenten – voor zover die

⁵ Daan Hertogs in interview met de auteur, 26 oktober 2015.

gezien de chaos uit het verleden nog te onderscheiden waren – gingen naar het Rijksarchief in Lelystad, waar een haast onmogelijke poging werd gedaan ze aan een van de twee partijen toe te wijzen. Rijksarchivaris Eric Ketelaar, die gevraagd was zitting te nemen in het bestuur van de Ivensstichting, onderging op de Willemsparkweg gefnuikte bemiddelingspogingen, dreigementen uit Parijs en ruzie met slaande deuren tijdens bestuursvergaderingen.⁶

De Ivensstichting was nu een instelling met overheidssubsidie. Na het overbrengen van de archivalia naar de Willemsparkweg was de vraag wie er toegang toe kreeg. Dit bleef nog geruime tijd afhankelijk van de stemming van Marceline Loridan. Voor *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens* had ik de tussenliggende jaren gebruikt om de documentatie in te zien die op andere plaatsen over Ivens bestond. Met andere woorden: de driekwart die niet bij het Filmmuseum was en er ook nooit was geweest. Het was de schat aan materiaal die zich bevond in onder meer Berlijn, Warschau, Moskou, Parijs, Brussel, Boston en Washington, in Australië en niet te vergeten op andere plaatsen in Nederland. Veel ervan was nooit meer ingekeken sinds het decennia eerder was opgeborgen door Ivens zelf, een van zijn vrouwen of vrienden, of een allang afgezwaaide archivaris.

Zo bleek Ewa Fiszer in haar appartement aan de Podwale in Warschau een grote reiskist te hebben staan die tot de rand gevuld was met brieven, scenario's en andere belangrijke papieren van haar voormalige echtgenoot, teruggaand tot de jaren dertig. Haar hele jarenlange privécorrespondentie met de meestal uithuizige filmmaker mocht ik kopiëren. Ivens' oude vriendin Marion Michelle had in haar Parijse appartement aan de rue Vaneau vijf grote blauwe vuilniszakken met waardevolle documenten over Ivens' werk vanaf 1944 en daarnaast een koffer met privébriefven en haar dagboek uit de Ivenstijd. Ivens was altijd een zwerver geweest en had zijn spullen in de loop

⁶ Diverse direct betrokkenen in gesprekken met de auteur. Genoteerd in mijn werkdagboek in 1993-1996.

van de jaren op verschillende plaatsen achtergelaten. Terwijl er in Amsterdam gekrakeeld werd, kreeg ik goddank zonder noemenswaardige problemen toegang tot dit andere materiaal. Nadat ik er al vijf jaar contact over had gehad met alle betrokken partijen, mocht ik in 1995 uiteindelijk ook de documentatie zien die toen net bij de Ivensstichting was ondergebracht. Een voorrecht dat anderen die er met goede redenen om vroegen niet kregen. Bij de overheidssubsidie die in 1993 was ingegaan, had het ministerie er helaas niet aan gedacht zich over de toegankelijkheid uit te spreken. Dat subsidie geen openbaarheid betekende, bleek ook in een ander geval. In 1993-1994 werd bij het Filmmuseum een groot restauratieprogramma gewijd aan Ivens' films van voor 1956: de nitraatcollectie, die snel achteruit ging. Buiten het geld dat naar de stichting ging, stelde het ministerie voor deze restauratie ruim 300.000 gulden aan het Filmmuseum beschikbaar. Maar weer zonder er voorwaarden aan te verbinden. Toen het Filmmuseum en het IDFA de resultaten van dit megaproject eind 1994 aan het publiek wilden tonen, eiste Marceline Loridan als rechthebbende wijziging van het programma, anders zou zij het hele gebeuren laten afgelasten. Er kwam een compromis, maar niet over het meest sensationele resultaat van het project: een in de Verenigde Staten opgedoken en door het Filmmuseum gerestaureerde versie van *Spaanse aarde* (1937) met het originele ingesproken commentaar van de Amerikaanse regisseur en acteur Orson Welles. Indertijd had Ivens de tweede versie beter gevonden, waarin schrijver Ernest Hemingway het commentaar spreekt, en daarom verbood Loridan ruim een halve eeuw later nog steeds publieke vertoning van de gerestaureerde Orson Wellesversie. Ze ging alleen akkoord met een eenmalige besloten voorstelling bij het Filmmuseum, bestemd voor specialisten.⁷

In een gebaar van verzoening organiseerde Eugène Geldof, de directeur van de Ivensstichting, een project voor beeldend

⁷ *De Filmkrant*, november 1994; *Het Parool*, 8 december 1994. Gesprekken met direct betrokkenen, genoteerd in werkdagboek 1994.

kunstenaars. Geldof had bij het Institut Néerlandais in Parijs gewerkt en was door bestuursvoorzitter Marceline Loridan zelf gevraagd directeur te worden. Zijn project *Beyond the Bridge* was een samenwerking met het Filmmuseum en het Amsterdamse instituut voor nieuwe media Montevideo. Kunstenaars konden voorstellen indienen voor werken geïnspireerd op het oeuvre van Joris Ivens. Een jury koos de beste zes en er werd geld beschikbaar gesteld om ze uit te voeren. De ellende begon pas toen Loridan liet weten dat de geselecteerde kunstenaars alleen materiaal van Ivens mochten gebruiken nadat zij hun kunstwerken persoonlijk had goedgekeurd. Gevolg was dat op de tentoonstelling die in december 1995 in het Filmmuseum werd geopend, het verband met Ivens' oeuvre soms ver te zoeken was.

Toen de subsidie aan de Ivensstichting voor de periode 1993-1996 eenmaal was binnengehaald, kwam de aanvraag voor de nieuwe subsidieperiode 1997-2000 er alweer aan. De geschiedenis herhaalde zich. De Raad voor Cultuur was tegen en dit keer volgde staatssecretaris voor Cultuur Aad Nuis (D66) het advies van de raad.⁸ Hij wees de aanvraag van de stichting af en verdedigde zijn afwijzing in de Tweede Kamer. Maar het verzet werd georganiseerd. Een argument werd nu dat er al eerder subsidie was verstrekt en stopzetting tot nieuwe toestanden zou leiden. Daar droeg Marceline Loridan haar steentje aan bij. Zij verklaarde tegenover *de Volkskrant* dat, wanneer de financiering werd ingetrokken, het archief 'om te beginnen achter slot en grendel en mogelijk terug naar Frankrijk' zou gaan (*de Volkskrant*, 27 november 1996) 'Terug' was overigens een vreemd woord, aangezien een deel ervan nooit in Frankrijk was geweest. Maar indruk maakte het wel. Nog veel meer indruk maakte de internationale petitie die ze met de Ivensstichting organiseerde. Ruim 200 mensen uit de filmwereld waren bereid hun handtekening eronder te zetten, onder wie kopstukken als Wim Wenders, Edgar Reitz, Bernardo

⁸ Ministerie van OC&W, *Pantser of ruggengraat: Cultuurnota 1997-2000*, 20 september 1996.

Bertolucci en Michel Piccoli. Deze ondertekenaars hadden op hun manier waardering voor de Nederlandse filmmaker, ze ervoeren hem als een linkse geestverwant, maar kenden meestal niet meer dan vage mythologische verhalen over hem. Zo onderschreven ze de bewering: *'All his life he had to cope with the vindictiveness of those whose interests he opposed to and whose crimes or exactions he denounced,'* evenals een andere: *'Sometimes he had to pay dearly for his solidarity with the socialist countries'.* Ook deze ondertekenaars geloofden weer dat Ivens een onverschrokken strijder tegen onvrijheid was die daarom voortdurend werd vervolgd door de gevestigde machten. Terwijl de gevestigde machten die hem het meest in zijn werk dwars zaten juist die waren voor wie hij partij trok in de communistische landen. Als een trouw partijsoldaat legde hij zich daar steeds weer vrijwillig neer bij ernstige inbreuken op zijn integriteit als filmmaker – en over de daar voorkomende *crimes and exactions* zweeg hij.⁹

Het meest onwaarschijnlijke voorbeeld hiervan is de productie van de film *De eerste jaren* (1949), een opdracht van de overheden van Tsjechoslowakije, Polen, Bulgarije en Joegoslavië. De opnamen in socialistisch Joegoslavië bleven ongebruikt nadat de daar regerende maarschalk Tito ruzie kreeg met Stalin en Ivens voor Stalin koos. De Bulgaarse autoriteiten eisten vergaande aanpassing van hun deel, maar nadat Ivens er veel werk van had gemaakt aan hun wensen te voldoen, verboden ze alsnog vertoning van het geheel. Uit het deel over Tsjechoslowakije moest een derde worden verwijderd en het gedeelte over Polen werd weliswaar niet afgekeurd, maar is voor zover bekend niet in Polen vertoond. Toch beweerde Ivens een paar maanden na afsluiting van dit project doodleuk voor een overvolle zaal in Parijs: *'In elk van die landen kreeg ik bij mijn werk de grootst mogelijke vrijheid.'*¹⁰

⁹ Persbericht Europese Stichting Joris Ivens 'Joris Ivens Archief weer een geheel', Bijlage 2, september 1996.

¹⁰ Hans Schoots, *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens*. Amsterdam 1995. p. 300, 305-308.

In de internationale petitie voor subsidie aan de Ivensstichting komt een kwalijk staaltje van chantage voor. In fout Engels werd de retorische vraag gesteld of ‘*the refusal of the Dutch Secretary of State for Culture*’ soms gevolg was van Ivens’ politieke engagement. In het buitenland werd opzettelijk het onjuiste beeld gecreëerd dat Den Haag om politieke reden niet aan de door Loridan gestelde eisen voldeed. De buitenlandse ondertekenaars hadden er geen idee van waar het in Nederland om ging en werden daar door Loridan en de stichting ook niet van op de hoogte gesteld. In werkelijkheid was de Haagse angst om Ivens politiek tekort te doen veruit hun sterkste wapen. Intussen leeft de toen gegeven voorstelling van zaken bij goedbedoelende filmcollega’s in het buitenland nog tot op de dag van vandaag. De Ivensstichting bleef de indruk wekken dat Nederland het op Ivens gemunt had. Bijvoorbeeld door nog in 2008 te beweren dat Ivens’ films in Nederland bijna nooit te zien waren.

Het Filmmuseum heeft in Amsterdam sinds de vroege jaren zestig elke paar jaar vrijwel zijn volledige werk vertoond. Dat werd in de loop van de jaren negentig minder, maar het in 1988 opgerichte IDFA nam die taak over en had door de jaren heen opvallend veel Ivensprogrammering. In Nijmegen, de geboortestad van de filmmaker, waren verschillende retrospectieven op zijn oeuvre te zien en ook elders in het land draaiden Ivensfilms. Verder waren zelfs de gekste nieuwe werken van Ivens vanaf midden jaren zestig op de publieke televisie te zien – de gekste: de Laosfilm *Het volk en zijn geweren* waarin ‘haat’ een van de meest voorkomende woorden is. Ook de volledige twaalf uren van *Hoe Yukong de bergen verzette* (via de NOS) en *Een verhaal van de wind* kwamen op televisie. Daarnaast draaide *Yukong* in de bioscopen en was ook *Een verhaal van de wind* in een aantal theaters op het witte doek te zien. In Ivens’ eigen woonplaats Parijs verdween deze laatste film nota bene al na twee weken uit de bioscoop. Bij de Nederlandse première van *Een verhaal van de wind* was zoals bekend de koningin persoonlijk aanwezig. Je kunt rustig zeggen dat zelfs het geïnteresseerde Nederlandse publiek op een gegeven moment begon te lijden aan oververzadiging. Om na

dit alles in de internationale openbaarheid te blijven suggereren dat Ivens in Nederland stiefmoederlijk werd behandeld, lijkt erg veel op misleiding.

Hoe dan ook. In 1996 nam staatssecretaris Nuis uiteindelijk een motie van de Tweede Kamer over, waarin de Ivensstichting een herkansing kreeg: wanneer een beter plan voor de nieuwe subsidieperiode werd ingeleverd, zou alsnog 200.000 gulden per jaar worden verstrekt. Zo geschiedde.¹¹

Na de introductie van de euro werd de jaarlijkse subsidie aan de Europese Stichting Joris Ivens ongeveer 100.000 euro per jaar. Tot hij in 2009 werd omgezet van een landelijke naar een gelijke subsidie van de Provincie Gelderland voor de inmiddels in Nijmegen gevestigde stichting. Deze subsidie liep door tot in 2013. Anno 2016 stelt alleen de gemeente Nijmegen nog jaarlijks een bedrag en faciliteiten beschikbaar.

In totaal had de stichting tot in 2013, inclusief een aanvullende projectsteun van het ministerie van Buitenlandse Zaken, meer dan tweeënhalve miljoen euro overheidssteun ontvangen.

Allerlei andere incidentele financiële steun voor boeken, tentoonstellingen, dvd's en dergelijke niet meegerekend.

Een saillant feit blijft dat de basisactiviteit van de stichting, het bijeenbrengen, ontsluiten en beheren van Ivens' papieren, foto's en affiches, door EYE Filmmuseum professioneel gedaan had kunnen worden voor een fractie van dit bedrag. Het grootste deel van de verstrekte subsidies kon de stichting dan ook besteden aan weinig kritische internationale Joris Ivenspromotie.

¹¹ Staatssecretaris A. Nuis aan Tweede Kamer, 29 november 1996.

2 Indonesische schaduwen en Koude Oorlog

In zijn laatste paar jaren lijkt Joris Ivens enigszins tot rust te zijn gekomen. Maar na zijn dood greep Marceline Loridan in de betrekkingen met Nederland vooral terug op zijn houding uit vroeger tijden. Die werd gekenmerkt door een altijd smeulende woede, een gevoel van verongelijkheid en miskennis. Ivens vertelde bij leven zwaar overdreven verhalen en ook regelrechte onwaarheden over hoe slecht Den Haag hem had behandeld. Hierbij valt ook de Nederlandse pers en een deel van de cultuurwereld het nodige te verwijten. Ivens' interpretaties van het verleden werden zonder meer voor zoete koek geslikt. Zelfs in *De Telegraaf* werd er schande gesproken van wat hem was aangedaan. Van hoor en wederhoor was geen sprake en trouwens: bij wie had die wederhoor gevraagd moeten worden? In de archieven van de ministeries was de documentatie over de kwestie aanwezig, maar geen ambtenaar kwam op het idee daar eens in te kijken. Het was deze emotie van alom gedeelde verontwaardiging die vervolgens levend werd gehouden door Ivens' weduwe en haar medestanders. Vanwege al het leed van vroeger moest de regering steeds opnieuw op de knieën en mocht ze vooral nergens verantwoording over vragen.

Om te begrijpen waar het allemaal om ging, moeten we terug in de geschiedenis. In 1944, nog tijdens de Tweede Wereldoorlog, had het Gouvernement van Nederlands-Indië Joris Ivens aangesteld als *Film Commissioner*. Het gouvernement zat toen in ballingschap in de Verenigde Staten en Australië. Ivens zou de bevrijding van de archipel door de geallieerden op film

vastleggen en, nadat de Japanners waren verdreven, hoofd worden van de filmdienst van het gouvernement van Nederlands-Indië. Ivens was officieel in Nederlands-Indische overheidsdienst en de autoriteiten waren ervan op de hoogte dat hij dicht bij het communisme stond: gouverneur-generaal Huib van Mook en zijn rechterhand Charles van der Plas zochten juist een links man, omdat ze aanstuurden op grotere onafhankelijkheid voor Indonesië binnen een gemenebest met Nederland. Overigens voelden de Amerikanen – die natuurlijk de hoofdmacht vormden tijdens de oorlog in de Pacific – erg weinig voor een dergelijke rol voor Ivens.

Het plan van Van Mook en Van der Plas werd ingehaald door de feiten toen Soekarno en Hatta op 17 augustus 1945 de Indonesische onafhankelijkheid uitriepen. Ivens zat toen voor het gouvernement in Australië en begon spoedig buiten kantooruren aan een korte film ter ondersteuning van de Indonesische onafhankelijkheid: *Indonesia Calling!* Even later, voor zijn leidinggevendens goed en wel begrepen wat er gebeurde, maakte hij in november 1945 op een drukbezochte persconferentie in Sydney bekend dat hij ontslag nam uit overheidsdienst. Zelfs de *New York Times* maakte er melding van.

Zijn collega-ambtenaren waren *not amused* en er volgden woede-uitbarstingen. Woorden als ‘landverraad’ vlogen door de lucht. Toch viel de rel in Australië heel erg mee: Ivens diende zijn opzegtermijn van twee maanden gewoon uit, handelde zijn zaken met de collega’s volgens de regels af en dineerde alweer genoeglijk met verschillenden van hen. Van Mook en Van der Plas zaten toen al op Java en hadden andere dingen aan hun hoofd.

Ivens bleef nog geruime tijd in Australië, waar hem vanuit Tsjechoslowakije het verzoek bereikte een film over de opbouw van het socialisme te komen maken. Met dit project op zak vertrok hij samen met Marion Michelle met het troepenschip Otranto naar Europa. In Amsterdam werd hij bij zijn aankomst in februari 1947 enthousiast door journalisten en kopstukken uit de Amsterdamse cultuursector verwelkomd. De pers schreef

lovede stukken over hem en in Den Haag werd hij door de secretaris-generaal van het ministerie van Kunsten en Wetenschappen ontvangen. Deze bood hem een baan aan waarin hij de leiding zou krijgen over de wederopbouw van het Nederlandse filmwezen, die hij afwimpelde omdat hij het een ‘lessenaarbaan’ vond.¹² Kort daarop vertrok hij naar Tsjechoslowakije om zijn film *De eerste jaren* te gaan maken. Zo begon een periode van tien jaar waarin hij werkte voor staatsinstellingen achter het IJzeren Gordijn.

Van de later mythisch geworden ‘paspoortaffaire’ was toen nog geen sprake. Die begon pas in 1948. In juli van dat jaar werd *Indonesia Calling!* onder druk van de Nederlandse regering van het programma genomen door het Filmfestival van Locarno. Op 20 oktober 1948 kreeg een verbouwde Ivens vervolgens op het Nederlandse gezantschap in Praag te horen dat zijn paspoort niet werd verlengd met de normale twee jaar, maar met drie maanden. Vanaf dat moment tot in 1957 moest hij elke drie of vier maanden naar een ambassade voor verlenging van zijn pas. In 1950 werd zijn paspoort tijdens een verblijf in Parijs zelfs voor een half jaar ingenomen, waarna het circus met de drie- of viermaandelijke verlengingen weer verder ging. Behalve dat halve jaar in 1950 leidde het voor hem niet tot reisbeperkingen.

De Nederlandse overheid had inmiddels verschillende grieven tegen Ivens. Er sijpelden allerlei, grotendeels onjuiste, verhalen over de Australische gebeurtenissen van 1945-1946 door in Den Haag. Ironisch genoeg had Ivens zelf intussen weinig meer op met Indonesië. De op Moskou georiënteerde communistische partij van Indonesië (PKI), was in 1948 in Madioen op Java betrokken bij een gewapende opstand tegen Soekarno en Hatta, maar delfde het onderspit. Van achter het IJzeren Gordijn verklaarde Ivens nu dat Indonesië ‘een vazalstaat van Amerikaanse en Nederlandse kapitalisten’ was.¹³ Minstens zo belangrijk als zijn film *Indonesia Calling!* was voor Den Haag de inmiddels uitgebroken Koude Oorlog met het

¹² *Gevaarlijk leven*, p. 290.

¹³ idem, p 305.

Oostblok. In alle Oost-Europese landen die in de Tweede Wereldoorlog door het Rode Leger waren bevrijd, vestigde Stalin binnen enkele jaren een communistische dictatuur. Het Westen werd er onaangenaam door getroffen en vreesde dat de Sovjetleider verdergaande ambities in westelijke richting had. De grootste schok was de communistische staatsgreep van februari 1948 in Praag, die Ivens in *De eerste jaren* van harte toejuichte. Het feit dat hij in volle vrijheid en met groot enthousiasme voor de Oost-Europese communisten aan het werk was, riep rond de Hofvijver ergernis op. Niet alleen de Indonesiëkwestie, maar zeker ook dit publieke partijkiezen voor het Oostblok leidde tot verwijdering tussen Den Haag en de filmmaker – en tot de paspoortkwestie.

Maar vanaf de jaren zestig ondernam Den Haag verzoeningspogingen. In 1963 strandde het plan van de Voorlichtingsraad nog om Ivens opdracht te geven voor een film over de Deltawerken. Het kabinet en de Rijksvoorlichtingsdienst verzetten zich, al werd daaraan toegevoegd dat er geen bezwaar was tegen een subsidie aan Ivens voor een vrije film. In 1964 was het al zo dat er vanuit de media- en cultuurwereld en zelfs vanuit de Tweede Kamer voor werd gepleit Ivens een vrije film te laten maken zonder dat hij een financieringsaanvraag hoefde in te dienen. Voor andere Nederlandse filmmakers gold deze aanvraagprocedure, maar Ivens had al laten weten zich daar niet aan te zullen onderwerpen.¹⁴

In 1966 voltooide hij zijn korte film *Rotterdam Europoort*, een opdracht van de Gemeente Rotterdam. In datzelfde jaar verklaarde hij op de Nederlandse televisie graag een film te willen maken naar Erasmus' *Lof der zotheid*, maar toen het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk (CRM) daarop aan hem doorgaf dat het daar zonder aanvraag mogelijkheden voor wilde scheppen, reageerde Ivens bot dat Erasmus' wereld niet de zijne was.¹⁵

¹⁴ *Gevaarlijk leven*, p. 380, 383.

¹⁵ idem, p. 422.

Zo werd de regering in Den Haag vanaf 1966 tegenover Joris Ivens de vragende partij. Dit gebeurde op basis van enig terecht en heel wat meer misplaatst schuldgevoel. Het vuurtje werd door Ivens, zijn aanhangers en een deel van de media en de cultuursector decennium na decennium brandende gehouden.

De Filmacademie in Amsterdam organiseerde in 1968 een groot verjaardagsfeest voor Ivens en mocht op veel steun rekenen. Naast andere instellingen en particulieren maakte het ministerie van CRM er geld voor over. Niet alleen vertegenwoordigers van de Chinese en de Sovjetambassade gaven acte de présence, maar ook hoge ambtenaren van het ministerie van Buitenlandse Zaken, waar Joseph Luns (KVP) de scepter zwaaide. Luns was zwaar anti-Ivens maar voerde zelfs op zijn eigen ministerie een achterhoedegevecht.

In diezelfde dagen kwam Luns' partijgenote, minister Marga Klompé, naar Amsterdam om in het Stedelijk Museum een persoonlijk gesprek met Ivens te hebben. Ze bood hem de mogelijkheid aan een korte documentaire over Nederland te maken. Ivens vroeg bedenktijd en informeerde bij het ministerie of het ook een grote film mocht worden over 'De Vliegende Hollander'. In een nieuw gesprek, ditmaal op het ministerie, toonde Klompé zich in 1969 bereid ook daarvoor al het mogelijke te doen.¹⁶ Ivens kreeg een voorbereidingssubsidie en meer dan tien jaar later kondigde hij in een paginagroot interview in *De Telegraaf* (19 januari 1980) nog steeds aan dat 'de grote film over Nederland en het Nederlandse volk die ik aan mezelf en aan Nederland beloofd heb er ook echt zal komen.' Dat er niks kwam, kan de beste gebeurtenis, maar intussen bleven de verwijten richting Den Haag jaar in jaar uit aanhouden.

Een dieptepunt volgde in 1985. De Nederlandse Filmdagen in Utrecht, nu het Nederlands Filmfestival, wilden Ivens een Gouden Kalf toekennen. De Filmdagen waren onafhankelijk. Maar Ivens was gewend aan de omstandigheden van Rusland,

¹⁶ *Gevaarlijk leven*, p. 423-425

Oost-Europa, China, Noord-Vietnam en andere landen waar de staat het voor het zeggen had. Zo had hij via journalisten laten weten dat hij een Kalf alleen aanvaardde wanneer de minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur het hem persoonlijk in Parijs kwam brengen (*NRC Handelsblad*, 11 september 1985). Een curieuze eis, maar minister Elco Brinkman (CDA) toog op 11 september 1985 inderdaad naar de Franse hoofdstad om het Gouden Kalf te gaan overhandigen. Hij zegde daar 100.000 gulden van de regering toe voor het beheer van Ivens' archief – toen al – en namens het Productiefonds voor Nederlandse Films 300.000 gulden voor de film *Een verhaal van de wind*, waaraan Ivens en Lorian op dat moment werkten. De NOS verklaarde die dag dat ze er nog drie ton voor deze film bij legde. Dit alles buiten de gangbare procedures om. De ton voor het archief werd daar overigens niet aan uitgegeven: Ivens besteedde hem aan zijn film en aan lopende kosten.¹⁷

Minister Brinkman ging vooral naar Parijs om Joris Ivens namens de Nederlandse regering van CDA en VVD excuses aan te bieden. De minister prees Ivens' sociale bewogenheid, zijn engagement en zijn 'vermogen om soms ver voor anderen, de historische betekenis van politieke en maatschappelijke ontwikkelingen te herkennen en op film vast te leggen.' Alle Nederlandse kranten citeerden Brinkmans woorden over Ivens' stellingname voor Indonesische onafhankelijkheid: 'Ik constateer dat de geschiedenis u meer gelijk heeft gegeven dan uw toenmalige opponenten.' Wanneer het om Indonesië gaat, valt hier weinig tegenin te brengen, maar de generalisaties over Ivens' engagement en zijn visionaire blik waren iets van andere orde. De filmmaker had op politiek en maatschappelijk gebied juist meestal het ongelijk aan zijn kant gehad, omdat hij voor dictatuur en tegen vrijheid en recht koos. Niet voor niets werkte hij met zijn politieke films onvoorwaardelijk voor de Communistische Internationale en voor diverse communistische partijen en communistische regimes, waaronder dat van de

¹⁷ Eugène Geldof, directeur van de Europese Stichting Joris Ivens, in mededeling aan de auteur, 23 januari 1995.

Sovjetunie onder Stalin en China onder Mao. Daarnaast heerste over de Indonesiëkwesie rond Ivens een veel te schril beeld in de media, mede door toedoen van de filmmaker zelf.

Zijn belangrijkste verwijten aan de regering, onder meer geuit in zijn memoires van begin jaren tachtig, waren dat deze tien jaar lang zijn paspoort had ingehouden en dat hij hierdoor al die jaren noodgedwongen in Oost-Europa had moeten verblijven.¹⁸ Het paspoortverhaal klopt niet en het stond hem – buiten eerder genoemd half jaar in 1950 – vrij tussen Oost en West te reizen wanneer hij maar wilde. En dat deed hij ook. Hij had in volle vrijheid en uit politieke overtuiging zijn films voor Oost-Europese overheden gemaakt. Dat Ivens nu zelf graag wilde geloven dat hij dit tegen zijn zin had gedaan, maakt wel iets anders duidelijk: begin jaren tachtig was de Oost-Europese episode voor hem pijnlijke geschiedenis geworden. Schrijnend aan zijn verwijten over de reisbeperkingen die Den Haag hem zou hebben opgelegd, blijft het contrast met de situatie van de burgers in de door hem in woord en beeld bejubelde communistische landen. Terwijl Ivens vrij rondreisde, mochten zij hun land niet uit. Ewa Fiszer was als zijn echtgenote meer geprivilegieerd, maar moest in Polen voor elke buitenlandse reis een bureaucratisch drama doorstaan.

Maar minister Brinkman beschouwde de algemeenheden in zijn eigen verklaring slechts als franje. Voor hem stond de kwesie Ivens in een heel ander perspectief, vertelde hij dertig jaar later, toen hij zich er voor het eerst sinds 1985 over uitsprak. In het gebouw van de Eerste Kamer had ik op 10 november 2015 een interview met hem. Als verantwoordelijke voor cultuur hield hij zich indertijd zoveel mogelijk ver van inhoudelijke inmenging in de sector, wat hem veel lof bracht. Hij matigde zich ook geen oordeel aan over de kwaliteiten van Ivens' werk en liet zich er

¹⁸ Joris Ivens en Robert Destanque, *Aan welke kant en in welk heeal, de geschiedenis van een leven*, Amsterdam 1983, p. 244-245. De eerste uitgave was in het Frans en had de titel *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, Parijs 1982.

grotendeels over adviseren vanuit de cultuurwereld. Toen Brinkman naar Parijs reisde, had hij nog nooit een film van Ivens gezien. Het ging hem ook om iets heel anders, zei hij terugblikkend: ‘Ik had twee onderdelen in mijn portefeuille die strikt genomen niet met elkaar in verband werden gebracht bij de zaak Ivens. Ik had cultuur, maar ook de zorg voor oorlogsgetroffenen. Niet alleen aan de Europese kant, maar ook de kwestie van de kampen [in Azië tijdens en kort na de Tweede Wereldoorlog – hs] en de discussie met de Molukkers. We hadden een felle ervaring gehad met de treinkapingen, maar in beide gevallen was er ook een debat over de vraag hoe we tot een normalisering van de betrekkingen konden komen. Er was ook dat element van vergeving, van niet vergeten maar wel vergeven. Ik ervoer dit wanneer ik naar Vught ging naar het Molukkenkamp, of naar Indonesië, of hier tijdens de herdenkingen. Dan sprak je met de mensen die er rechtstreeks bij betrokken waren geweest.’ Brinkman legde me uit dat deze onderwerpen en Ivens wat hem betrof verbonden waren: ‘De betrekkingen met Indonesië werden genormaliseerd, dan kun je niet een onderdeelje ervan, een bekende filmer, nog even als symbool hebben van: het is toch niet allemaal genormaliseerd.’ Volgens de minister ging de verzoening met Ivens over Indonesië en over diplomatie. Dat er in zijn Parijse verklaring ook verstrekkende andere uitspraken over Ivens zaten, had hij zo niet ervaren, zei Brinkman. Omdat het om Indonesië ging, moest je er ‘niet allerlei andere zaken bijhalen,’ had hij gevonden. Blijkbaar heeft dit betekend dat het ministerie niet moeilijk wilde doen over dingen die van andere kanten werden ingebracht, of dat nu Ivens zelf was of de cultuursector. ‘Over de verklaring is niet eindeloos gehakketakt, maar er is natuurlijk een gesprek geweest over hoe gedetailleerd je bij zo’n gelegenheid wilt gaan. Als je het hebt over een vorm van eerherstel moet je niet eerst een verhaal hebben van dit klopt niet en dat klopt niet. Dan moet je ook zeggen: u bent weer in genade ontvangen, om het zo maar eens in gereformeerde termen te zeggen. En dat leidt dan tot die verklaringen. Er was intern wel discussie van: we moeten ook niet doen of er niets

gebeurd is en of alles klopte. En dan werd er wel even gepusht en gewreven aan zo'n formulering.' Brinkmans tekst werd door het ministerie van tevoren aan Ivens voorgelegd en door de filmmaker goedgekeurd.

In Parijs trof de minister bij zijn ontmoeting met Ivens een oude man aan, vertelde hij, die probeerde zijn leven te overzien en die toegaf dat hij soms kon begrijpen dat Den Haag moeite met hem had gehad.

Voor alle ooggetuigen was in ieder geval duidelijk dat Ivens oprecht geëmotioneerd was over wat hij ervoer als een verzoening met het vaderland. Maar op deze zoveelste genoegdoening volgde een nieuwe, onvoorziene dynamiek: ondanks de loftuitingen die de minister aan het adres van de filmmaker had gericht en de zeven ton aan harde guldens die hij van de overheid, het Produktiefonds en de NOS had meegenomen, werd het schuldgevoel in Den Haag alleen maar groter.

In 1986 was ik medewerker van *De Groene Amsterdammer* en ging ik voor een interview op bezoek bij Joris Ivens in de rue des Saints-Pères in Parijs. De eerste keer was hij te ziek voor een vraaggesprek en stelde hij uitstel voor, maar wilde hij wel alvast iets kwijt. Vanuit zijn koperen ziekbed zei hij: 'Als we binnenkort een interview hebben, wil ik niet weer de hele polemiek over stalinisme en maoïsme ophalen. Ik ben er te oud voor. Ik ben te oud voor politiek.' Hij richtte zich op en begon over een artikel dat Michel Korzec, socioloog aan de Universiteit van Amsterdam, en Hans Moll, journalist voor *NRC Handelsblad*, hadden geschreven in *Intermediair*, toen nog een algemeen tijdschrift voor wetenschappers. Ze vonden dat Ivens was heiligverklaard door minister Brinkmans gang naar Parijs en de berichtgeving in de media (*Intermediair*, 4 oktober 1985). Terwijl de filmmaker 'twee grote en vele kleine massamoordenaars propagandistische hand- en spandiensten heeft bewezen.'

Het was in die tijd een van de weinige tegengeluiden en ze bedierven een beetje de sfeer van algeheel enthousiasme over de grote verzoending. Ivens was geabonneerd op een

Nederlandse knipseldienst en het artikel van Korzec en Moll had hem meteen bereikt in Parijs. ‘Wie zijn die mensen?’, vroeg hij mij. ‘Wat weten ze van mij? Ze hebben geen idee van mijn betekenis, van hoe ik door de grote stromen van de geschiedenis van de twintigste eeuw ben gegaan.’

De auteurs hadden hun overtuiging opgedaan door bij het Nederlands Filmmuseum Ivens’ hele filmoeuvre door te nemen. Daarvoor was vooral Korzec goed geëquipeerd: hij was een Chinakenner en was van Poolse afkomst en welbekend met de Sovjetoverheersing van dat land. En wat Korzec niet kon vermoeden: met zulke Polen had Ivens al vaker te maken gehad. Zijn eigen echtgenote Ewa Fiszer had hem al in de jaren vijftig verweten dat hij teveel heulde met de Sovjets en zelfs Poolse communisten wantrouwden hem erom.¹⁹ Bij mijn tweede bezoek aan Ivens in Parijs begon hij zelf weer over het stalinisme en het maoïsme. Ondanks de schrik over die aanval in *Intermediair*, overdacht hij in zijn laatste jaren meer dan zijn bewonderaars zijn zonden. De kop boven mijn *Groene*-artikel werd een citaat: ‘Ik heb te lang aan mijn utopieën vastgehouden.’

Zijn zegetocht ging verder. In 1988 was Koningin Beatrix in Rotterdam aanwezig bij de Nederlandse première van de film *Een verhaal van de wind* van Ivens en Loridan. Die middag was hij benoemd tot ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw. Hij mocht in zijn laatste jaren nog andere eretekenen ontvangen. In Frankrijk werd hij commandeur van het Legion d’Honneur. Hierin was een belangrijke rol weggelegd voor de kring rond de Franse ‘zonnekoning’ president François Mitterrand. Marceline Loridan had sinds lang goede contacten in links politiek Parijs en verschillende mensen uit haar directe vriendenkring hadden toegang tot het Élysée. Haar hartsvriendin Simone Veil was een socialistische ex-minister en zat in het Europese parlement, een andere goede vriendin was directeur van de Cinématèque Française en eveneens kind aan huis op het Élysée. Loridan

¹⁹ Ewa Fiszer in interview met de auteur, 10 oktober 1990.

zelf had vroeger als politiek activiste nog behoord tot het wereldje rond Francis Jeanson en Jean-Paul Sartre.²⁰ Het paste in deze verhoudingen dat de Franse minister van Cultuur Jack Lang een speciaal vliegtuig naar Beijing stuurde om Joris Ivens op te halen, toen die daar doodziek in een ziekenhuis lag. Een prachtig voorbeeld van het belang dat de Franse staat vanouds aan cultuur hecht, maar tegelijk een geval van het bevoordelen van de eigen hofhouding. Ook de Spaanse en Italiaanse eretekenen kwamen van socialistische regeringen. In Italië werd Ivens commandeur in de Orde van Verdienste en van de Spaanse overheid kreeg hij de gouden medaille voor verdiensten op het gebied van de kunst. Voor noordse sociaaldemocraten bleef het een wat zuidelijke gang van zaken en er werd eigenlijk een pijnlijk fenomeen mee voortgezet: Joris Ivens heeft voor een filmmaker betrekkelijk weinig filmprijzen maar opvallend veel hele of half politieke prijzen ontvangen. Hij won een Gouden Palm voor een korte film en kreeg in zijn laatste jaren een Gouden Leeuw voor zijn oeuvre op het filmfestival van Venetië, maar de overhand hadden toch eerbewijzen als de Leninprijs van de Sovjetregering, de ‘Stern der Völkerfreundschaft’ van DDR-partijchef Walter Ulbricht, het eredoctoraat van de Universiteit van Leipzig en, eveneens afkomstig uit het Oostblok, de zogenaamde Wereldvredeprijs.

Bij de toekenning van het Nederlandse ridderschap in de Orde van de Nederlandse Leeuw werd vrijwel zeker een rol gespeeld door een student geschiedenis uit Leiden. Eric van het Groenewout was de eerste die serieus onderzoek deed naar wat er nu eigenlijk in 1944-1946 in Australië was voorgevallen rond Ivens en *Indonesia Calling!* en hoe het zat met de paspoortaffaire. Hij raadpleegde hiervoor een deel van de relevante overheidsarchieven in Den Haag. In 1988 studeerde hij aan de Universiteit Leiden af op de scriptie *Indonesia Calling! Het verhaal van de schepen die niet uitvoeren*, opgedragen ‘à Marceline’. Volgens de geruchten is de scriptie

²⁰ Zie o.a. Annie Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre, zijn biografie*, Amsterdam 1988, 418-419.

gelezen op Huis ten Bosch, kort voor het toekennen van het ridderschap aan Ivens.

Van het Groenewout weerlegde onzinverhalen die in de ambtenarij de ronde waren gaan doen over de Australische toestanden rond *Indonesia Calling!* Op een heikel punt sloeg hij de plank echter mis. Hij kwam tot de conclusie dat Ivens, op enkele incidentele opnamen na, pas aan *Indonesia Calling!* was begonnen nadat hij ontslag had genomen uit gouvernementsdienst (p. 94). Ivens zelf hechtte zeer aan deze uitleg, maar hij klopte niet, zoals blijkt bij betere lezing van de documentatie die Van het Groenewout had doorgenomen. Dat het anders zat, wordt bovendien bevestigd door een onverdachte bron: het originele dagboek van Marion Michelle. Zij was Ivens' belangrijkste medewerker aan *Indonesia Calling!* en hield in die periode een dagboek bij dat Van het Groenewout niet te zien had gekregen. De vele werkzaamheden aan de film die Ivens voorafgaand aan zijn ontslagname uit overheidsdienst verrichtte, worden daarin van dag tot dag geboekstaafd. Maar belangrijker was dat de verder degelijke scriptie een heel wat minder gedegen onderdeel bevatte over Ivens' paspoort. Over dit onderwerp zag Van het Groenewout maar een fractie van het in de archieven aanwezige materiaal, waardoor hij tot de onjuiste conclusie kwam dat de Nederlandse regering Ivens eerst van 1948 tot 1950 korte verlengingen van zijn paspoort had gegeven en zijn pas van 1950 tot 1957 had ingetrokken. Hij had namelijk wel gevonden dat Ivens' paspoort in 1950 in Parijs was ingenomen, maar niet dat het na een half jaar was teruggegeven, een feit waarover zowel officiële als privécorrespondentie bestaat. Ook miste hij de gegevens die over latere jaren in de archieven voorkomen.²¹ De jonge doctorandus nam, op basis van zijn onjuiste conclusies over de paspoortkwesitie, ook Ivens' bewering over dat hij beperkt was geweest in zijn reismogelijkheden en daardoor was gedwongen tien jaar in Oost-Europa te blijven (p. 115-126). Ook Van het Groenewout had zich teveel laten leiden door zijn behoefte het Ivens naar de zin te maken.

²¹ *Gevaarlijk leven*, p. 309-313.

De gebeurtenissen waar het allemaal om ging, lagen intussen al ver terug en in politiek Den Haag kende niemand de werkelijke feiten nog. Eric van het Groenewout bekeek tenminste een deel van de documenten die op verschillende ministeries lagen te verstoffen, maar dat hadden ambtenaren dus zelf moeten doen, bijvoorbeeld voor ze hun minister in 1985 naar Parijs lieten afreizen. Tegen die tijd werd het beeld in de media op dit punt volledig bepaald door Ivens' eigen herschrijving van de geschiedenis – zijn memoires waren in 1983 in Nederland verschenen – door de inspanningen van bewonderaars die hem graag wilden geloven en door journalisten die geen onderzoek deden. Gevolg was dat de Nederlandse regering alsmaar meer overtuigd raakte van 'de omvang van haar eigen onfatsoen,' zoals *Parool*-columnist Max Pam het later fraai omschreef.

3 Joris Ivens, de dichter

Toen Marceline Loridan in 1992 op bezoek ging bij Hedy d'Ancona had ze dus een ijzersterke positie. Het duurde daarna nog een paar jaar, maar uiteindelijk stond haar Europese Stichting Joris Ivens stevig op de rails.

Met de consolidatie van de stichting werd de vraag actueel welke Joris Ivens er eigenlijk gepresenteerd moest gaan worden. Van alles een beetje? De partijman? De politieke propagandist? De kunstenaar? De dichter zelfs? De stichting heeft sindsdien verschillende varianten uitgeprobeerd. De optie waar in ieder geval níet voor werd gekozen, was die van de Ivensstichting als neutrale faciliterende instelling.

In de eerste periode propageerde de stichting de dichter Joris Ivens.

Dit was de benadering die Joris Ivens zelf in zijn laatste dagen voorstond, als we tenminste zijn laatste film *Een verhaal van de wind* (1988) moeten geloven, al was die meer óver Ivens dan ván Ivens. Door zijn slechte gezondheid werd de film vooral gemaakt door Marceline Loridan en de Parijse scenariste Elisabeth D. [Elisabeth D. Prasetyo - hs]. Ondanks enkele min of meer politieke passages in de film – een humoristische afwijzing van de Culturele Revolutie en, na al die eigen Chinese jaren, een nogal flauwe klacht over bureaucratische Chinezen – werd Ivens hier voorgesteld als een welhaast apolitieke figuur. Zijn oeuvre werd omgetoverd tot dat van een filmpoëet die vooral zou zijn geïnspireerd door de oude fantasievolle pionier van de cinema Georges Méliès (1861-1938). Dat Ivens het in de voorafgaande zestig jaar niet over hem had gehad en van diens

werk alleen zijdelings kennis bezat, maar vooral dat in zijn films van voor 1988 geen Méliès-invloed is aan te wijzen, werd niet als een belemmering voor de nieuwe interpretatie beschouwd.

In *Een verhaal van de wind* werd een heel andere toon over Ivens als mens en filmmaker aangeslagen dan nog maar enkele jaren daarvoor in zijn eigen memoires. In dat boek worstelde hij met de politieke en maatschappelijke betekenis van zijn werk en liep hij niet weg voor scherpe constatering daarover. Het imago van de dichter werd pas in zijn laatste jaren de *deus ex machina* die het mogelijk maakte toch nog aan zijn eigen vragen en twijfels – of die van Marceline Loridan? – te ontsnappen.

Zij hield na Ivens' overlijden in 1989 in ieder geval vast aan de nieuwe uitleg: haar echtgenoot was altijd al vooral dichter geweest. Dit bleek toen ik op 13 februari 1990 aan de rue des Saints Pères een ontmoeting met haar had ter voorbereiding van mijn biografie. In dit gesprek en een aantal volgende somde ze een vaste canon op die maar een klein deel van Ivens' oeuvre uitmaakte. Het waren deze films die ik volgens haar in het middelpunt moest stellen. De rest was niet belangrijk. Het lijstje begon met *De brug* uit 1928 en eindigde met *Een verhaal van de wind*. Daar tussenin kwamen titels als *Regen* (1929, met Mannus Franken), *Zuiderzee* (1930), *La Seine a rencontré Paris* (1957) en *Pour le mistral* (1966). Ze behoren inderdaad tot zijn beste films, maar ook wanneer hier nog enkele titels aan toe worden gevoegd, geven ze een volkomen scheef beeld van Ivens' werk als geheel, dat nu eenmaal, of dat nu leuk is of niet, grotendeels bestaat uit politieke en propagandafilms: ze werden primair gemaakt voor gebruik in de politieke strijd van het moment, meestal die van de communistische partij. Tussen alle ongenoemde films zaten uit artistiek oogpunt gezien goede en slechte, maar poëtisch waren ze niet. Ivens' filmloopbaan voorstellen als die van een dichter is wensdenken.

Marceline Loridan liet zich hier niet door uit het veld slaan. Ze adviseerde me op die dag in 1990 niet te luisteren naar 'mensen als Marion Michelle' – Ivens' voormalige geliefde en tot het

einde een trouwe vriendin. Zulke mensen waren ‘in het verleden blijven steken’. Dit niet langer gewenste verleden was Ivens’ politieke loopbaan van een halve eeuw. Loridan raadde me aan vooral gesprekken te voeren met Ivens’ vrienden van na 1977, bijvoorbeeld Costa-Gavras, Jean Rouch en Jean-Pierre Sergent. Het jaar 1977 markeerde de desastreuze afloop van het filmproject *Hoe Yukong de bergen verzette*, twaalf uur lofzang op de Chinese Culturele Revolutie waarvan ook Ivens en Loridan nu duidelijk werd dat die in feite een destructieve burgeroorlog was geweest. Enkele jaren later verwierpen ze hun film. Toen ik de filmmakers Costa Gavras en Jean Rouch interviewde, bleek dat ze Ivens slechts oppervlakkig kenden. Dat was anders met Jean-Pierre Sergent, een huisvriend en de voormalige geliefde van Marceline Loridan. Hij had veel interessante dingen te zeggen, maar kwam steeds uit bij die vermaledijde politiek. Geen wonder. Hij kende Ivens vooral van de jaren zestig en zeventig, toen deze zich, samen met Loridan, uiterst activistisch manifesteerde met films over Vietnam en China. In een van de interviews die ik met Sergent had, zei hij: ‘Joris wilde met *Een verhaal van de wind* in één grote greep alsnog zijn leven in een ander licht stellen, maar dat kan natuurlijk niet.’²²

Ook de Europese Stichting Joris Ivens gaf de filmmaker het imago van een dichter. Najaar 1997 verhuisde de stichting van Amsterdam naar Ivens’ geboortestad Nijmegen. Eugène Geldof vertrok als directeur en André Stufkens, leraar aan de Stedelijke Scholengemeenschap in Nijmegen, en Kees Bakker, filmwetenschapper, werden de coördinatoren. Later werd Bakker afgeserveerd en werd Stufkens directeur. De filosoof Sylvain de Bleckere uit het Belgische Hasselt kwam in 1997 als geroepen met een essay over *Een verhaal van de wind* waarin hij stelde dat ‘de voornaamste sleutel’ tot het hele werk van Ivens de wind was.²³ Het hele werk en niets minder! Deze interpretatie werd in Parijs en Nijmegen met veel enthousiasme

²² Interviews Jean-Pierre Sergent met de auteur, 22 februari en 23 maart 1990.

²³ Sylvain de Bleckere, *Une histoire de vent, een filmsymfonie over de adem van de aarde*, Kampen 1997. Citaat p. 23.

begroet. Zelfs de gangbare opvatting dat Ivens én een politiek filmer was én een ‘filmkunstenaar die zijn muze volgt’, was volgens De Bleekere onjuist. Ivens ‘viert de grote gedachte die zijn leven en zijn films heeft beziend: de gedachte dat in eerste en laatste instantie zijn filmische beelden zijn ontsprongen aan zijn open blik op het eeuwenoude werk van de wind’ (p. 31). Met Ivens’ reëel bestaande filmoeuvre had het niet veel te maken, maar De Bleekere werd prompt opgenomen in het bestuur van de Ivensstichting.

Even later kwam André Stufkens met een aanverwante visie op Ivens’ films. De middeleeuwse kunstenaars de gebroeders Van Limburg, grote zonen van Nijmegen, zijn beroemd om het schitterende blauw in hun meesterwerken. ‘De kleur blauw die ook op het netvlies blijft hangen na het bekijken van de films van Ivens waarin lucht, wind en water zo’n belangrijke rol spelen,’ aldus Stufkens.²⁴ Er zijn Ivensfilms waarin deze elementen een belangrijke plaats hebben – Regen!, Zuiderzee! Voor de mistral! Een verhaal van de wind! – maar bij de meeste is dat niet zo, hoe lang je ook fantaseert. Een zwak punt in deze theorie van het blauw is bovendien dat de meeste films waarin deze kleur zo oogverblindend zou voorkomen in zwart-wit zijn.

De stichting introduceerde tegelijk met het beeld van Ivens als poëet een nieuwe uitleg over de relatie tussen politiek en kunst in zijn werk. Ivens had in zijn memoires al zoveel gezegd dat zijn aanhangers het haast niet aankonden, en in 1995 was mijn boek *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens* verschenen. Er stonden nieuwe, ook onaangename feiten in, waardoor het niet langer mogelijk was een aantal harde waarheden over Ivens’ leven en werk te ontkennen. Zoals Raymond van den Boogaard complimenteus in *NRC Handelsblad* schreef: 'In de appreciatie van de Nederlandse filmer Joris Ivens zijn grofweg twee perioden te onderscheiden: die van voor de publicatie van de voortreffelijke biografie van Hans Schoots (*Gevaarlijk leven*, 1995) en die daarna.' (*NRC*

²⁴ André Stufkens (red.), *Passages, Joris Ivens en de kunst van deze eeuw*, Nijmegen 1999. p. 11.

Handelsblad, 11 november 1998) Als er één filmmaker is van wie het werk pas goed te begrijpen is door kennis van de biografische en maatschappelijke context, dan is het Joris Ivens. André Stufkens gaf in zijn stuk in *Passages* toe dat Ivens zich in Oost-Europa en China had laten gebruiken als een ‘nuttige idioot’ (p. 11). De stichting erkende nog een aantal akelige politieke feiten, zij het zonder er consequenties aan te verbinden voor de betekenis van Ivens’ werk: in hetzelfde stuk werden ze na vermelding terzijde geschoven aangezien Ivens eigenlijk dichter was.

Ter ondersteuning van deze benadering werden zware vergelijkingen getrokken. ‘Het publiek geeft geen stuiver voor de politieke boodschap van Brecht’, citeerde Stufkens de Zuid-Amerikaanse schrijver Mario Vargas Llosa over de Duitse theaterschrijver Bertolt Brecht. Wanneer dat gold voor Brecht, welbekend aanhanger van de communistische partij, moest dat voor Ivens ook gelden. Maar Brechts politieke propaganda wordt zelfs door zijn grootste bewonderaars niet gewaardeerd. De reden waarom niemand bij de *Dreigroschenoper* en de *Ondergang van de stad Mahagonny* klaagt over Brecht, is dat ze geen politieke propaganda zijn. Er is ook niemand die klaagt over Joris Ivens’ *Regen* of zijn *Zuiderzee*. Maar Ivens heeft in vergelijking met Brecht zoveel méér propaganda en zo ontzettend veel minder meesterwerken gemaakt.

Stufkens somde nog een aantal groten op met twijfelachtige politieke ideeën: de Franse schrijver Louis-Ferdinand Céline (antisemit met nazisymphathieën), de Nederlandse schilder Pyke Koch (nazisymphathieën) en zoals Stufkens schreef, ‘Leni Riefenstahl wordt ondanks haar *Triumph des Willens* alom geprezen als een groot filmmaakster’ (p. 21). Met andere woorden: waarom Ivens dan niet? Het antwoord is natuurlijk: Ivens wordt al decennia lang als groot filmmaker geprezen en niet altijd terecht, terwijl zijn verdedigers de terechte politieke kritiek naar een zijspoor rangeren.

De vergelijking met Riefenstahl was sowieso precair: *Triumph des Willens* wordt inderdaad gewaardeerd om zijn avant-garde-esthetiek, maar het is kwalijke nazipropaganda. Hoewel

Riefenstahl verdienen had als filmmaker, deugde ze niet. Een 'Riefenstahl Stichting' zou in Duitsland nog geen dag met overheidssteun kunnen bestaan zonder dit toe te geven. Ook de vergelijkingen tussen Ivens en andere grootheden gaan bijna allemaal mank. Bij geen van hen is propaganda het hoofdbestanddeel van het totale werk, zoals dat bij Ivens wel het geval is.

Maar dit soort argumentaties waren eigenlijk symptoom van wat anders: de stichting moest steeds andere krampachtige pogingen verzinnen om Ivens uiteindelijk niet verantwoordelijk te hoeven stellen voor zijn daden.

De aangehaalde citaten van André Stufkens komen uit *Passages, Joris Ivens en de kunst van deze eeuw*, het boek bij de Nijmeegse tentoonstelling die 1999 in Museum Het Valkhof werd gehouden. Deze expositie gaf een mooi beeld van de moderne kunst in de periode tussen de wereldoorlogen. Ik bezocht de opening en liep door de expositie met Marion Michelle, die Ivens 45 jaar had gekend. 'Fantastisch,' zei ze erover. 'Maar wat is het verband met Joris?' Er was iets vreemds aan het geheel: de suggestie was dat de vele getoonde kunstenaars wat met Ivens te maken hadden, terwijl dat in veel gevallen niet zo was. Door Ivens' naam met die van hen te verbinden, werd hij een beetje tot groot kunstenaar *by association* gemaakt. Dat het inderdaad zo werkte, bleek uit een recensie van de tentoonstelling in *NRC Handelsblad* (24 december 1999), waarin bijvoorbeeld wordt bericht over Ivens en de fameuze Russische fotograaf Alexandr Rodzjenko: 'Hun wederzijdse invloed is groot geweest.' Toch is er niets bekend waaruit blijkt dat de twee contact hebben gehad of dat Rodzjenko Ivens' werk kende.

Wat activiteiten betreft maakte de Europese Stichting Joris Ivens na de verhuizing van Amsterdam naar Nijmegen een groei door. Het archief zelf werd ondergebracht bij het Nijmeegs Gemeentearchief en uitgebreid met materiaal dat nu eindelijk uit het buitenland overkwam. De internationale Ivenspropaganda werd op grotere schaal ter hand genomen en

kon soms ook nog buiten de standaardsubsidies worden gefinancierd. Zo werd in 2002 met 335.000 euro uit de zogeheten HGIS-pot van het ministerie van Buitenlandse Zaken een tournee van Ivensfilms door de Verenigde Staten georganiseerd. Deze begon met een kostbaar symposium in het New-Yorkse Lincoln Center waarvoor kritische deskundigen niet werden uitgenodigd.

Rond die tijd begon het jaarlijkse magazine van de stichting op een echt tijdschrift te lijken. Dergelijke activiteiten vielen niet in de smaak bij de Raad voor Cultuur. Een archief moet meer dienend dan sturend zijn, schreef de raad in 2004, die vraagtekens stelde bij 'de initiërende rol ten aanzien van het Ivensonderzoek' en 'de wijze waarop de instelling zich nadrukkelijk profileert als onderzoeks- en pr-instelling.'²⁵ Het jaar daarop schreef de raad 'dat de instelling grote terughoudendheid moet betrachten bij het inzetten van rijksoverheidsgeld voor onderzoek en publicitaire werkzaamheden.'²⁶ De stichting ging gewoon door. Met het archief en een publicatiemogelijkheid in het magazine als troef, probeerde ze het beeld van Ivens te sturen en onderzoekers uit binnen- en buitenland aan zich binden – of uit te sluiten.

Meer dan in Nederland wist de stichting in het buitenland het oude imago in stand te houden van Joris Ivens als geëngageerd filmmaker, misschien fellowtraveller, maar vooral een vrij en onverveerd kunstenaar. Voor veel filmonderzoekers en collega-filmmakers was het moeilijk te geloven dat Joris Ivens op de eerste plaats een partijman was en geen fellowtraveller of kunstenaar met wat communistische sympathieën. In Nederland was de stemming toen al geruime tijd aan het schuiven. Niet omdat hier meer vooroordelen heersten, zoals de stichting en Marceline Loridan graag dachten, maar juist doordat men hier beter geïnformeerd was. Joris Ivens' eigen zelfkritische memoires, hoe halfslachtig in sommige opzichten ook, toonden een oude man die met een redelijk open blik

²⁵ Raad voor Cultuur, advies voor de Cultuurnota 2005-2008, 19 april 2004.

²⁶ Advies Raad voor Cultuur, 16 juni 2005.

probeerde terug te kijken op zijn loopbaan als filmmaker en, zoals hijzelf in dat boek een aantal keren constateerde, als communistisch propagandist. Ivens schreef het boek weliswaar met hulp van de Franse auteur Robert Destanque, maar zowel Ivens zelf als Loridan verzekerden mij dat dit boek volledig op Ivens' conto kwam: Destanque had vragen gesteld, de banden van deze interviews uitgetikt en de tekst geordend, waarna Ivens die had gecontroleerd.²⁷

In Frankrijk kreeg het boek minder aandacht dan in Nederland, en in de rest van de wereld helemaal geen. Omdat het alleen in het Frans en het Nederlands verscheen, bleef het voor kenners en fans van elders veelal ontoegankelijk. Nog in recente jaren publiceren mensen die als expert te boek staan wetenschappelijke en andere artikelen met verwijzing naar Ivens' eerdere memoires uit 1969 (*The Camera and I*, voor het grootste deel geschreven in de jaren veertig), zonder zijn meest diepgravende en omvangrijke boek ook maar te hebben geraadpleegd. Maar in Nederland kon door Ivens' eigen boek en dat van ondergetekende allerlei mythologie niet meer als waarheid worden verkocht.

In 2009 kwam het zelfs zover dat de Joris Ivens Award, de sinds 1988 bestaande hoofdprijs van het Internationaal Documentaire Filmfestival Amsterdam, werd vervangen door de VPRO IDFA Award. De enige verklaring die hierbij werd gegeven, was dat het beter was voor de *branding*. Niemand vroeg er verder naar.

De vrijzinnige omroepvereniging VPRO sponsorde de Award, en ik denk dat ze er daar weinig meer voor voelden zich met Ivens' naam te verbinden. Het jaar daarvoor had de VPRO René Seegers' documentaire *Een oude vriend van het Chinese volk* op televisie uitgezonden. Hierin was, voor wie het nog niet wist, wel heel scherp te zien hoe sterk Ivens vergroeid was met het Chinese overheidsapparaat, hoe hij zichzelf en zijn publiek met *Hoe Yukong de bergen verzet* voor de gek had gehouden, en

²⁷ Joris Ivens in interview met de auteur, 16 april 1986; Marceline Loridan in brief aan de auteur, 21 november 1990.

hoe hij met zijn onwankelbare geloof bovendien Chinese vrienden had laten zitten die tijdens de Culturele Revolutie slachtoffer van de terreur waren geworden.

4 Regressie en re-politisering

Ergens rond 2009 begon vanuit de Europese Stichting Joris Ivens een nieuwe fase in de Ivenspolitiek. Het was altijd moeizaam gebleven de adoratie voor de dichter Ivens te verenigen met al die vervelende info over zijn rol als propagandist van Stalin en Mao. In de organisatiesociologie luidt een bekend inzicht dat organisaties al het mogelijke zullen doen om zichzelf in stand te houden, ook wanneer ze allang door de realiteit zijn ingehaald. Een instelling die volledig is opgetuigd rond het imago van één iemand, zal daarom als laatste in staat zijn een kritisch beeld van deze held te geven. Voor je het weet komt immers de bestaansreden van het hele instituut in het geding. Je kunt moeilijk aankomen met een ‘Europese Stichting voor een klein deel van Joris Ivens’. Van de weeromstuit gaat zo’n gezelschap de trekjes van een sekte vertonen. De Europese Stichting Joris Ivens koos voor een vlucht naar het verleden. Er werden andere vrienden gezocht en het nieuwe Ivensbeeld wordt bepaald door nostalgie, terugkeer naar oude mythen en re-politisering.

Vanaf 2009 was het niet langer Den Haag maar de provincie Gelderland die de basissubsidie aan de Ivensstichting verstrekke, tot ook die financiering na 2013 eindigde. Er was dus minder geld, maar het voordeel was dat de overheid en met name de Raad voor Cultuur niet meer konden zeuren. Voor ik verder ga, hecht ik eraan te zeggen dat de hierna vermelde personen en instellingen op hun eigen terrein belangrijk werk doen. Hier gaat het om iets anders: het patroon dat afgelopen jaren rond de Ivensstichting is ontstaan.

Meer en minder belangrijke onderdelen van dit patroon zijn: De nieuwe voorzitter van het bestuur van de Europese Stichting Joris Ivens is Paul Kusters, nu lid van Provinciale Staten van Gelderland voor de Socialistische Partij. Vanuit de stichting is dit een opvallend politieke keuze, terwijl het vanuit de SP gezien niet erg handig is: voor een democratische partij lijkt het niet raadzaam zich zo te associëren met een filmmaker die zich nadrukkelijk en ongelofelijk langdurig verbond met door en door antidemocratische regimes.

Tot het stichtingsbestuur is toegetreden Ralf Schenk, directeur van de DEFA-Stiftung in Berlijn. DEFA was de documentairefilmstudio van de DDR. De DEFA-Stiftung spant zich op lofwaardige wijze in voor het behoud van het Oost-Duitse filmerfgoed en doet belangrijk onderzoek naar de geschiedenis ervan. Maar een zekere DDR-nostalgie is in dat werk ook te bespeuren, en juist Joris Ivens speelt in die sfeer de rol van de oude geliefde DDR-man. Ivens werkte bij DEFA in de Stalintijd en de jaren kort daarna.

De DEFA-Stiftung is op haar beurt opdrachtgever van het boek *Der unbekannte Ivens*, een Duitstalige publicatie van naar verwachting 700 pagina's over Joris Ivens' jaren in de DDR, die in 2017 moet verschijnen. De auteur ervan is DEFA-veteraan en Ivensbewonderaar Günter Jordan.

Joris Ivens zelf is zijn Oost-Europese jaren later gaan beschouwen als een weinig geslaagde episode in zijn loopbaan, en ook de Ivensstichting volgde eerder die koers. Stufkens schreef in 1999 nog in *Passages* dat Ivens' DDR-films 'een blijvend legitimiteitsprobleem' hadden (p. 18) en sloot hiermee aan bij Ivens' eigen bedenkingen.²⁸ Maar de laatste jaren verschijnen er weer vreemde teksten op de stichtingswebsite over Ivens en de DDR. In een ervan werd in 2015 Günter Jordans boek aangekondigd. Daarin heette het over Ivens: 'Zeker is dat in de jaren 80 hij vertoning van bepaalde films van hem uit de DDR verbood, omdat hij dacht dat deze films hem in

²⁸ *Aan welke kant en in welk heelal*, 253-254.

politieke problemen zouden kunnen brengen. Sommige titels werden zelfs als Stalinistisch beschouwd.’

Dat Ivens niet bepaald uitkeek naar vertoning van deze films is waar, maar beslist niet uit vrees voor ‘politieke problemen’ – die dan uiteraard zouden worden veroorzaakt door vijanden van de DDR. Het was Ivens zelf die deze films een politiek probleem vond. Een productie als *Freundschaft Siegt!* (1952, regie Joris Ivens en Ivan Pyrjev) was ook niet zogenaamd stalinistisch, hij was er een schoolvoorbeeld van. Het warrige verhaal op de Nijmeegse website vervolgt de:

‘De getroeblerde ontvangst van deze periode heeft in ieder geval niets van doen met de toenmalige waardering in de tijd dat deze films uitkwamen. Integendeel, deze films ontvingen vele prijzen en kregen een miljoenenpubliek in de communistische wereld.’

Dat het dan bijvoorbeeld ging om de prijs die Ivens voor politieke verdiensten toegekend kreeg van DDR-partijchef Walter Ulbricht, blijft onvermeld. Net als het feit dat de enorme bezoekersaantallen bereikt werden doordat de films in diverse communistische landen – waaronder China – verplichte kost waren op scholen en in bedrijven.²⁹ Maar de Ivensstichting vervolgde enthousiast:

‘*Lied der Ströme* (1954) bijvoorbeeld moet volgens cijfers van de opdrachtgever van de film zelfs door 250 miljoen kijkers zijn bekeken.’

Jordans boek is er op dit moment (september 2016) nog niet, en wie weet wordt het best goed, maar wie het bovenstaande leest, kan alleen maar heel benieuwd worden naar wat er in zal staan.

Passend in de regressieve trend is ook het boek van de Canadese auteur Thomas Waugh, dat zomer 2016 bij Amsterdam University Press is verschenen onder verantwoordelijkheid van een zeskoppige redactie van EYE Filmmuseum en op aanbeveling van de Ivensstichting. Het heeft de omineuze titel *The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1926-1989*. Het geweten van de cinema is in dit verband een gewaagde titel, maar de Ivensstichting prijst het

²⁹ *Gevaarlijk leven*, p. 332.

boek offensief aan als ‘De nieuwe standaard in Ivensstudies’. Waugh kijkt in zijn boek met weemoed terug op de jaren zeventig, toen we nog niet zoveel wilden weten maar gewoon geloofden in Ivens, in het China van de Culturele Revolutie en in al die andere revoluties waarin Ivens vooraan had gestaan. De auteur gelooft nog steeds: Joris Ivens is zijn held en hij wil diens films een nieuwe rol geven in hedendaagse radicale bewegingen, van vakbeweging tot LGBTI. Dat Ivens voor zulke bewegingen geen erg goed voorbeeld is, ontgaat hem. De publicatie van zijn boek van 780 pagina’s met zoveel vereende krachten, is een nieuw voorbeeld van de goedgelovigheid waarop de Ivenspolitiek nu al een halve eeuw gedijt. Wanneer dit boek de Nieuwe Standaard wordt, betekent dit dat het einde van het tijdperk van verdwazing nog lang niet in zicht is. Een uitvoeriger bespreking ervan is daarom op zijn plaats.

De titel *The Conscience of Cinema* is in zekere zin goed gekozen, omdat hij in één keer aangeeft waar het Thomas Waugh om te doen is. Het gaat over goed en fout en dit met name in de politieke en maatschappelijke rol die film kan spelen. Waar het direct misloopt, is bij de overtuiging van de auteur dat Joris Ivens dat geweten vertegenwoordigde, er zelfs ‘vlaggendrager’ van was (p. 48), ook al sloeg hij natuurlijk weleens een verkeerde weg in.

Met zijn vroege films speelde Joris Ivens een vooraanstaande rol in de avant-gardebeweging in de kunsten, maar bij het geweten van de cinema denk je aan andere dingen. Sinds de vroege jaren dertig, en vooral nadat Ivens in 1931 lid was geworden van de communistische partij, werd het hoofddoel van het meeste van zijn werk politiek. Hij werkte jaren in Stalins Sovjetunie en maakte films over de Spaanse Burgeroorlog en de Chinese strijd tegen de bezetting van China door de Japanners, waarbij hij zich steeds richtte naar de politieke lijn van de Communistische Internationale. Maar toen Nederland in 1940 door nazi-Duitsland werd bezet, hield hij zich verre van de strijd ertegen. Hij zat in de Verenigde Staten en meldde zich pas bij de Nederlandse vertegenwoordiging aldaar met de vraag of hij iets voor de oorlogsinspanning kon

doen, nadat Hitler zomer 1941 de Sovjetunie had aangevallen. Net als altijd volgde hij de koers van Moskou en dus steunde hij het Stalin-Hitlerpact.³⁰ In bezet Nederland was zelfs de communistische partij niet zo rigide. Ivens' onvoorwaardelijke loyaliteit aan Moskou hield meer dan 35 jaar stand: bij twijfel ging de partijtrouw voor. Wanneer we het als een taak van gewetensvolle geëngageerde documentaristen beschouwen om onafhankelijk onderzoek te doen en geen van bovenaf opgelegde opvattingen te volgen, ziet het er bij Ivens' films slecht uit.

Na zijn nu eens wel politiek aanbevelenswaardige *Indonesia Calling!* ging hij naar Oost-Europa, waar hij tien jaar in dienst van communistische overheden werkte. Creatieve filmmakers in deze landen probeerden er onder de nieuwe dictatuur uiteraard het beste van te maken en hun creatieve vrijheid zoveel mogelijk overeind te houden. Maar Ivens, die als buitenlander uit overtuiging en uit vrije wil in het Oosten zat, behoorde tot degenen die zich strikt aan de door de partij voorgeschreven filmpolitiek hielden.

Tegen het einde van de jaren zestig verloor hij zijn geloof in het Sovjetcommunisme – het werd te moeizaam, te bureaucratisch – en werd aanhanger van de daadkrachtige Mao Zedong. Maar het afscheid van Moskou verliep moeizaam. Na de gewelddadige onderdrukking van de Praagse Lente in augustus 1968 weigerde hij de hele rest van het jaar vragen van journalisten over de kwestie te beantwoorden.³¹ Wel ging hij een paar maanden nadat Sovjettanks de hoop van de Tsjechoslowaakse bevolking hadden verpulverd naar Moskou om in het Kremlin de Leninprijs in ontvangst te nemen. In Vietnam maakte Ivens in de jaren zestig enkele van zijn bekendste politieke films. Hij pleitte daarin niet voor 'Vrede in

³⁰ Hoezeer Ivens begin jaren tachtig met gebeurtenissen uit zijn verleden worstelde, blijkt uit het feit dat hij deze kwestie – waar nog nooit iemand het over had gehad – eigener beweging aan de orde stelde in zijn memoires.

³¹ *Gevaarlijk leven*, 419.

Vietnam' zoals de westerse Vietnambeweging deed, maar maakte zijn films geheel overeenkomstig de politieke lijn van de Noord-Vietnamese partij en regering. In *De 17de breedtegraad* (1968) komen veel partijmensen voor, maar weinig volk, en een belangrijke les erin is dat de partij de leiding in alles moet hebben. *Het volk en zijn geweren* (1970), dat over Laos gaat, maakte Ivens met medewerking van de Noord-Vietnamezen. Maar toen hij af was, vond Hanoi deze film met zijn extreme dogmatisme veel te maoïstisch.

Joris Ivens was bijna een jaar in China tijdens de Grote Sprong Voorwaarts, die duurde van 1958 tot 1961. Volgens historicus Frank Dikötter, die er een standaardwerk over schreef, was het een van de grootste door mensen veroorzaakte rampen uit de menselijke geschiedenis. Maar Joris Ivens wilde niets zien. Tijdens de Culturele Revolutie (1966-1976) maakte hij met Marceline Loridan in de jaren 1972-1975 *Hoe Yukong de bergen verzetste*. Ze geloofden helemaal in de grote omwenteling onder Mao's bezielende leiding en hun film was ernaar: van de gruwelen achter de façade werd in deze film weinig zichtbaar, al waren daar onbedoeld uitzonderingen op. Zoals in het deel met de titel *Professor Tsien*. Hierin zien we een openbare biecht ten overstaan van Ivens' camera. Een natuurkundige die te grazen is genomen door Rode Gardisten – we hebben het dan in veel gevallen over jaren van ononderbroken getreiter, geweld en gevangenschap – en die vervolgens in een fabriek moest gaan werken, vertelt hoe hij daarvan is opgeknaapt. Wie goed luistert en de professor een paar keer hoort zeggen dat hij vastbesloten was geen zelfmoord te plegen, weet eigenlijk genoeg over het menselijke drama dat in deze film niet wordt getoond, maar dat levensgroot aanwezig is. Zeker voor iedereen die weet dat talloze wetenschappers, leraren en onderwijzers zich in die tijd onder druk van de door Mao aangewakkerde terreur van kant hebben gemaakt.

Er is weleens gezegd dat Joris Ivens altijd te vinden was aan de fronten van de wereldrevolutie. Je kunt beter zeggen dat hij persoonlijk getuige was van haar grootste rampen en daar nooit

twijfel bij toonde: de tienduizenden dwangarbeiders in Magnitogorsk als onderdeel van Stalins politiek van ‘het vernietigen van de koelakken als klasse’; het begin van de Grote Terreur in de Sovjetunie; de moord door communisten op zogenaamde Trotskisten en andere linksen in de Spaanse Burgeroorlog; Oost-Europa onder Stalin; de Grote Sprong Voorwaarts; de Culturele Revolutie... Pas rond 1980 begon hij kritischer te kijken naar zijn communistische verleden. Er hangt een zwarte schaduw over veel van Ivens’ films en het is onmogelijk ze serieus te analyseren zonder dit te erkennen.

Toen Ivens zich in de jaren tachtig vragen begon te stellen over zijn eigen werk, moeten er momenten zijn geweest waarop hij voor zichzelf moest toegeven dat Serge Daney gelijk had. Deze hoofdredacteur van het beroemde filmblad *Cahiers du Cinéma* noemde Ivens in het dagblad *Libération* ‘een groot cineast van een zeer speciale soort, die niets ziet.’

5 De Nieuwe Standaard

Het voorwoord in Thomas Waugh's boek is van André Stufkens, directeur van de Europese Stichting Joris Ivens. Hij schrijft dat het lange tijd...

‘moeilijk was ideologisch afstand te houden van het onderwerp en een behoorlijke wetenschappelijke analyse te maken. De subjectieve “Goed” of “Fout” analyse ging door tot de jaren negentig, en bereikte zijn hoogtepunt na de val van de Berlijnse Muur in de biografie van Hans Schoots over Ivens.’

Stufkens bedoelt te zeggen dat mijn boek *Gevaarlijk leven* een achterhaald restant uit de Koude Oorlog is. Dat de Ivensstichting een koerswijziging heeft doorgemaakt, blijkt ook hier: in 1999 noemde hij hetzelfde boek in *Passages* nog een ‘voortreffelijke biografie’ (p. 21).

Iedereen die bereid is mijn boek zonder vooroordelen te lezen, zal zien dat Stufkens met zijn nieuwe karakterisering een vertekend beeld geeft. *Gevaarlijk leven* is nog steeds een evenwichtige studie naar Ivens' loopbaan als filmmaker. Maar er klopt nog meer niet in de paar hierboven aangehaalde regeltjes. De discussie rond Ivens over ‘Goed en Fout’ ging in Nederland niet door tot de jaren negentig, toen was hij nog maar net begonnen. Zoals we hebben gezien was het Nederlandse debat over Ivens in de tweede helft van de jaren zestig al grotendeels voorbij en werd hij door vrijwel iedereen in de armen gesloten. De discussie werd daarna nog weleens van stal gehaald, maar dan door Ivens en zijn medestanders zelf, om de regering onder druk te zetten. Pas in 1985 verscheen voor het eerst in vele jaren een substantieel kritisch artikel over Ivens' politieke films en zijn ideologische gedachtegoed.

Dit al eerder genoemde stuk van Michel Korzec en Hans Moll was toen niet minder dan een kleine sensatie: kritiek op Ivens was bijna volledig uit het debat verdwenen. Daarna werden langzamerhand meer kanttekeningen geplaatst, zonder dat dit overigens invloed had op de tegemoetkomende houding van de regering en de cultuursector jegens Ivens.

De manier waarop Stufkens schrijft over ‘subjectief Goed en Fout’, is te simpel. Wat mij betreft heeft Thomas Waugh er op zich gelijk in wanneer hij ‘het geweten van de cinema’ een relevante categorie vindt voor films over politieke en maatschappelijke onderwerpen. Het is in het geval van Joris Ivens, die zich het grootste deel van zijn loopbaan zélf als primair politiek filmmaker beschouwde, niet meer dan logisch de vraag te stellen wat zijn werk voor de samenleving betekende.

Anders gezegd, wat het betekende dat hij een halve eeuw lang blindelings enkele van de meest destructieve heersers uit de geschiedenis volgde en actief propaganda voor ze maakte. Over Stalin wilde hij drie jaar na diens dood nog geen kwaad woord horen. Toen diens misdaden in 1956 in Moskou openbaar aan de orde werden gesteld, schreef Ivens over de vervolgdten uit de Stalintijd: ‘Ik denk nog steeds dat veel mensen slecht waren, van wie we dachten dat ze slecht waren, het is gecompliceerd.’³² Het meest opvallende aan deze uitspraak is nog dat het ombrengen of naar een kamp sturen van ‘mensen die slecht waren’ in deze redenering een vanzelfsprekendheid is.

Anders dan de bewoners van de landen waar hij werkte, was hij een vrij man, maar hij heeft Stalin noch Mao ooit bekritiseerd terwijl ze nog leefden. Niet in zijn films en ook niet op een andere manier. Er zijn tegenwoordig mensen die bij ‘Koude Oorlog’ vooral denken aan senator Joseph McCarthy versus de Hollywood Ten – zo dacht McCarthy er zelf eigenlijk ook over. Maar het ging, niet in de laatste plaats ook in de loopbaan van

³² Brief Joris Ivens aan Marion Michelle, z.d. (voorjaar 1956) gecit. in *Gevaarlijk leven*, p. 337.

Ivens, om moorddadige regimes die tenminste 50 miljoen dodelijke slachtoffers hebben gemaakt, alleen al in de Sovjetunie en China. Het zijn feiten die niet verdwijnen omdat de Koude Oorlog voorbij is.

Thomas Waugh vindt in *The Conscience of Cinema* overigens dat zulke cijfers weinig zeggen (p. 46-47), omdat andere politieke systemen, zelfs Westerse democratieën, ook miljoenen slachtoffers (zouden) hebben gemaakt. Misschien is twee hoeraatjes voor de democratie genoeg, maar het relativisme van Waugh is alleen maar onverantwoordelijk.

Het karakter van het communisme dat werd gepraktiseerd in de Sovjetunie en China wordt niet alleen zichtbaar in de aantallen doden die het heeft veroorzaakt. Het wordt vooral ook duidelijk uit de manier waarop die slachtoffers werden gemaakt: vanuit de absolute zekerheid van het eigen ideologische gelijk, leidend tot de overtuiging dat alles is toegestaan, één-partijdictatuur, onderdrukking van onafhankelijk denken en van alle onafhankelijke organisaties van werknemers, boeren, minderheden et cetera, willekeur en permanente strijd tegen zogenaamde vijanden, al dan niet ingebeeld, gewelddadige repressie en vaak dodelijke terreur tegen de eigen bevolking. En dit alles door regimes die een betere toekomst beloofden.

Wanneer in het voorwoord van Thomas Waugh's boek tegenover de subjectiviteit van anderen een 'behoorlijke wetenschappelijke analyse' wordt aangekondigd, scheidt dit zekere verwachtingen. Maar de auteur blijkt er zelf een uitgesproken politieke en extreem subjectieve benaderingswijze op na te houden. De interpretaties van Ivens' films zijn soms verbazingwekkend primitief. Een voorbeeld: de auteur analyseert *Zuiderzee*, een film over de waterwerken in deze Nederlandse binnenzee in de vroege jaren dertig.

Na een gunstig oordeel over de manier waarop Ivens arbeiders in beeld brengt, maakt Waugh een vergelijking met *Industrial Britain* van de Amerikaanse documentarist Robert Flaherty. Waugh schrijft hierover:

‘Aan het einde van deze [Zuiderzee – hs]-sequentie overzien zowel de arbeider als de toeschouwer vol bewondering het met stenen afgedekte dijklichaam. Dit verband tussen de individuele taak en de algemene omstandigheden is afwezig in *Industrial Britain* (1932, UK), het project dat Flaherty bijna exact gelijktijdig en met dezelfde motivatie uitvoerde voor Grierson. *Bijgevolg kan deze Britse film, vanuit de verheerlijking van het onafhankelijke individuele vakmanschap van de op zich staande arbeider, een heel scala aan Luddistische, tegen de vakbeweging gerichte en pro-imperiums sentimenten impliceren.*’ [cursivering van mij - hs] (p. 123-124).

Waar die Luddisten ineens vandaan komen? Luddisten waren arme, thuiswerkende textielarbeiders in het Engeland van begin negentiende eeuw. Tweehonderd jaar later is Thomas Waugh nog steeds boos op deze lieden, die in opstand kwamen en machines vernielden omdat ze liever hun eigen werktuigen hielden en geen zin hadden om samen met hun kinderen twaalf of veertien uur per dag in een dodelijk ongezonde fabriek te gaan werken. Juist in dit vergezochte onderwerpje wordt het denkraam van de auteur scherp zichtbaar. Waugh blijkt een ouderwetse dogmatische marxist, die zulke mensen afwijst omdat ze hun objectieve rol in de geschiedenis niet willen begrijpen. Via uitbuiting en industriële ontwikkeling kwam immers de socialistische toekomst dichterbij. Critici plegen bij zoiets te zeggen: de auteur houdt van de mensheid, maar niet van mensen.

Had Robert Flaherty in zijn film werkelijk een Brits arbeiderspubliek moeten vertellen dat het ‘als klasse’ werd onderdrukt? Moest hij een van de best georganiseerde arbeidersbewegingen ter wereld voorhouden dat ze zich moest organiseren? Kan het niet zijn dat die arbeiders Flaherty (en Waugh) daar niet voor nodig hadden, en blij waren ook eens te horen dat ze vanwege hun vakmanschap gerespecteerd moesten worden?

Een van Thomas Waugh's bedoelingen met zijn boek is Joris Ivens opnieuw uit te vinden voor actueel politiek gebruik. Volgens hem is Ivens nog steeds een voorbeeld voor nu:

‘In het digitale tijdperk vinden studenten zijn films uit de klassieke periode meer en meer hedendaags [‘more and more contemporary’]. Zijn films lijken een toenemende relevantie te hebben voor de radicale politieke stromingen van tegenwoordig, de massabewegingen die zijn gegroeid uit de New Left.’ (p. 35)

Waarna een lange lijst van bewegingen volgt. Wanneer Ivens’ films daar werkelijk een nieuwe relevantie hebben, is dat reden te meer om mensen te informeren over zijn levensverhaal, de bredere politieke context van zijn films en de mogelijk misleidende werking van propaganda. En vooral over de vraag hoe je kunt vermijden wat Ivens overkwam toen hij viel voor een dictatoriale ideologie en zijn kritische vermogens opgaf. Vooral de vermelding van enkele specifieke hedendaagse bewegingen in Thomas Waugh’s lijstje is hier nogal cynisch. Om te beginnen de gevangenen. Joris Ivens zag met eigen ogen duizenden politieke gevangenen in de Sovjetunie van Stalin en hij maakte arrestaties mee in zijn directe omgeving, soms van vrienden. Sommigen van hen waren even later dood. Hij heeft nooit een vinger uitgestoken om ze te helpen en heeft nooit steun voor ze uitgesproken, ook niet toen hij kort daarna veilig in de Verenigde Staten zat. Moeten hedendaagse activisten dit voorbeeld volgen?

Wanneer het om documentaires gaat, lijkt de tegenstelling tussen zien en niet zien mij essentieel. En dus de vraag: hoe is het mogelijk dat een documentaire filmmaker die claimt op zoek te zijn naar de waarheid – of ‘zijn waarheid’ – zo vaak weg heeft gekeken wanneer hij met de afschuwelijke feiten werd geconfronteerd. Deze vraag lijkt me van het grootste belang wanneer we de politieke en propagandafilms van Ivens willen begrijpen, vooral in een boek dat *The Conscience of Cinema* heet. Maar deze vraag stelt Waugh niet. Sterker: hijzelf ziet niet waar hij wel zou moeten zien.

Natuurlijk is het vandaag de dag niet meer mogelijk alle onaangename feiten weg te laten. Zo vermeldt hij op pagina 150 plichtsgetrouw dat er veel dwangarbeiders in Magnitogorsk waren, toen Ivens daar zijn film *Lied van de helden* (Russisch: *Pesn o Gerofach*, 1933) draaide. Het waren er nauwkeuriger

gezegd 35.000 en ze werden elke dag onder gewapende begeleiding van en naar het werk gebracht. Ivens beschreef in zijn latere memoires al vrij uitvoerig hoe hij deze ‘koelakken’ had ervaren.³³ Maar Waugh ziet geen relatie tussen de massale aanwezigheid van deze gevangenen en Ivens’ film. In zijn analyse van *Lied van de helden* vraagt de auteur zich niet eens af wat het voor het karakter ervan betekent, dat Ivens wel modelarbeiders laat zien, maar niet die gevangenen die een groot deel van Magnitogorsk hebben gebouwd. Ze worden uit de geschiedenis verwijderd. Dat is treurig. Goedbeschouwd is Ivens’ film op dit punt huiveringwekkend wreed.

Op dezelfde manier, door dingen niet te zien, of te doen alsof Ivens’ werk er op miraculeuze wijze los van staat, krijgt Thomas Waugh het in zijn hele boek voor elkaar best veel interessante en oninteressante kwesties van secundair belang te bespreken, maar de hoofdzaken – en de gewetensvragen! - consequent te ontwijken.

Terug naar de radicale bewegingen voor wie Ivens een inspiratiebron zou moeten zijn. De LGBTI’s die Waugh noemt wellicht? Probleem is dan wel dat Ivens er niet voor terug schrok homoseksuelen politiek te discrediteren. Op verzoek van het propagandahoofdkwartier van de Communistische Internationale in Parijs reisde hij in 1933 naar Nederland om informatie te verzamelen waarmee Rinus van der Lubbe in diskrediet gebracht kon worden. De radicaal-socialistische Nederlander die dat jaar na Hitlers machtsovername de Duitse Rijksdag in brand stak, was volgens geruchten homo, en dit moest de basis worden voor het communistische ‘bewijs’ dat hij met de nazi’s was verbonden via de homoseksuele SA-leider Ernst Röhm. Het was een volledig uit de lucht gegrepen beschuldiging en Ivens was ook niet direct anti-homo, maar het was nu eenmaal in het belang van de partij en dan mocht alles.³⁴

³³ *Aan welke kant en in welk heelal*, p. 106.

³⁴ *Gevaarlijk leven*, 123-124.

Een ander geval was de zuivering van zijn ‘oude vriend’, de schrijver Jef Last, die in 1937 dissident was geworden in de CPN, de Nederlandse communistische partij. Ivens kwam naar Amsterdam voor deze zuiveringsactie. De partij publiceerde vervolgens een uitgebreide scheldbrochure waarin Last ervan werd beschuldigd Trotskist te zijn en als homo politiek onbetrouwbaar.³⁵ Of Ivens de publieke aanval op Lasts homoseksualiteit steunde, is de vraag, maar zoals gewoonlijk sprak hij zich er ook niet tegen uit.

Het is ondoenlijk op alles in te gaan wat Thomas Waugh schrijft, maar ter afsluiting wel een aantal kanttekeningen bij zijn interpretatie van de Culturele Revolutiefilm *Hoe Yukong de bergen verzette*. Die interpretatie is mijns inziens karakteristiek voor de manier waarop Waugh bij alle rampen waarvan Ivens getuige was, weet te doen alsof de filmmaker erbuiten stond. In dit geval is dat extra curieus, omdat de makers Ivens en Loridan de relatie tussen het een en het ander wel degelijk beseften en op een gegeven moment zelf ter discussie hebben gesteld. Wat Waugh er zowaar toe brengt een aanvalletje op hen te lanceren.

Hij vindt hun besluit ...

‘om Yukong in 1985 uit roulatie te gooien, vanwege de U-bocht in de Chinese politiek na Mao, ondoordacht en kortzichtig, om het zacht uit te drukken.’ (p. 38)

Ik denk dat het tweetal *Yukong* niet zozeer uit distributie nam vanwege de ‘u-bocht’ in de Chinese politiek, maar toch vooral omdat ze zich schaamden voor de manier waarop ze tijdens de Culturele Revolutie in de maling waren genomen, zichzelf voor de gek hadden gehouden en hun publiek een rad voor ogen hadden gedraaid. Ze hebben dat bij verschillende gelegenheden gezegd en met goede reden. Marceline Loridan verklaarde zelfs: ‘Toen ik de film opnieuw zag, wou ik dat ik dood was.’ Het is volkomen begrijpelijk dat ze deze film niet meer aan het grote

³⁵ *Gevaarlijk leven*, p. 182-183. Nico Rost, *Het geval Jef Last. Over fascisme en trotskisme*, Amsterdam 1938.

publiek wilden vertonen, want hij was één grote leugen. *Yukong* bleef overigens ook na hun beslissing voor onderzoekers toegankelijk bij het Nederlands Filmmuseum en is tegenwoordig beschikbaar op dvd.

Dat Waugh ontstemd is over dit besluit van de filmmakers heeft twee redenen. De eerste is dat hij *Yukong* al met al een fantastische film vindt; de tweede is dat hij meer sympathie heeft voor Mao dan voor diens opvolgers.

Wanneer het de evaluatie van *Yukong* betreft, waren Ivens en Loridan dertig jaar geleden een stuk verder dan Waugh nu. Hij wijdt het grootste deel van zijn laatste hoofdstuk aan deze film en herhaalt daarin bijvoorbeeld oude bezwaren tegen een ander werkstuk over China dat in dezelfde tijd werd gemaakt: *Chung Kuo - Cina* (1973) van Michelangelo Antonioni. De Italiaanse regisseur ‘tastte herhaaldelijk de ethische rechten van zijn onderwerp aan’, zegt Waugh, en ‘lijkt er een pervers genoegen in te hebben gehad alles te willen filmen waarbij zijn gastheren hem verzochten het niet te doen.’ (p. 583) Waugh geeft hier een nogal ongebruikelijke visie op hoe documentaristen zich dienen te gedragen, vooral tegenover de wensen van de staat. Hij vervolgt:

‘Zoals hij [Antonioni - hs] en Ivens/Loridan lieten zien, is het niet moeilijk te filmen in China. Het is veel moeilijker en een veel grotere verdienste het vertrouwen van mensen te winnen en waardig te zijn.’ (p. 583)

Het is moeilijk te geloven dat Waugh zoveel jaar later zulke onzin opschrijft.

Misschien was Antonioni wel opdringerig, maar dit was niets vergeleken bij de manier waarop Joris Ivens en Marceline Loridan, of ze dat nu beseften of niet, mensen benaderden die hen alleen maar konden zien als representanten van de staat. Vrije nieuwsgaring en onafhankelijk optreden van filmmakers bestonden in China alleen nog in de vervagende herinnering van sommige ouden van dagen. Ivens en Loridan konden niets doen zonder officiële tolken en partijcontrole. Ivens sprak geen woord Chinees en naar het schijnt leerde Loridan het in de loop van de productie een klein beetje. Wat allemaal weinig

uitmaakte, aangezien mensen te bang waren om met de filmmakers te praten zonder toezicht van de partij. Zo blijft er bar weinig over van de ‘verdiende het vertrouwen van mensen te winnen’.

Thomas Waugh is wel heel slecht over dit onderwerp geïnformeerd wanneer hij schrijft dat *Yukong* min of meer in vrijheid is gemaakt: ‘Zhou hielp zijn Franse gasten uiteindelijk de voorwaarden voor hun project helder en praktisch te maken: onafhankelijkheid, autonomie en bescherming, en een focus op het dagelijks leven.’ Voor buitenlanders bestonden zulke voorwaarden toen nergens in China. Naar het schijnt beloofde premier Zhou Enlai al deze mooie dingen werkelijk, maar zelfs wanneer hij het meende, betekende dit niet veel. Er zijn inmiddels goede biografieën van Zhou en daaruit wordt duidelijk dat hij ondanks zijn meer gematigde standpunten weinig kon en wilde doen buiten de heersende regels en de wensen van Mao.³⁶

Maar ook de productie van *Yukong* zelf maakt duidelijk dat er geen vrijheid was. Thomas Waugh schrijft bijvoorbeeld over het meest bekende deel van *Yukong*, getiteld *De apotheek*: ‘De inspiratie voor het filmen bij zo’n instelling kwam spontaan op’ (p. 584). Maar van de apotheek waar ze in Shanghai blijkbaar zomaar terecht kwamen, is nu algemeen bekend dat het een uithangbord was voor buitenlandse delegaties. Waugh geeft een roerende beschrijving van de menselijke atmosfeer die we in *De apotheek* te zien krijgen, maar hij vermeldt niet, of weet niet, dat het personeel de filmmakers niet eens aan durfde spreken en voortdurend werd geïnstrueerd door een vertegenwoordiger van het Filmbureau van Shanghai.

Apothekersassistent Xiao Liu, die een rol speelt in *De apotheek*, legde in 2007-2008 aan filmstudenten in Beijing uit dat de mensen in Ivens’ film niet vrij waren geweest, maar zich zo gedroegen als de partij van hen verwachtte. Hun apotheek, zei

³⁶ Barbara Barnouin en Yu Changgen. *Zhou Enlai: A Political Life*, Hong Kong 2006. Gao Wenqian, *Zhou Enlai: The Last Perfect Revolutionary*. New York 2007.

Xiao, 'was in Shanghai de modernste werkeenheid. Buitenlandse Zaken ontving er buitenlandse gasten. We volgden gewoon de instructies van de regisseur die van het Filmbureau van Shanghai was. Die regisseur vertelde ons eigenlijk precies wat we moesten doen. Als Ivens niet tevreden was, werd het nog eens opgenomen, heel simpel.'... 'Hij [Ivens] sprak heel weinig met ons. Het ging allemaal via een tolk. Tijdens de Culturele Revolutie was de controle heel streng. Je werd niet alleen gelaten met hem.'

Xiao Liu lijkt zelfs te zeggen dat niet Ivens de regie voerde maar een Shanghaise ambtenaar. Ik hoop dat een vertaaldeskundige hier nog eens in duikt, en wie weet ooit een Chinese filmhistoricus. Documentarist René Seegers legde Xiao's uiteenzetting voor de collegezaal vast in zijn film *Een oude vriend van het Chinese volk* (2008).

In *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens* schreef ik nog over *Yukong*: 'hij toonde over het geheel ongetwijfeld een authentiek beeld van het dagelijks leven in China, zoals het zich oppervlakkig gezien openbaarde. Alleen, wat betekende dit bij een zo sterke sociale controle, via revolutionaire comités in elke straat, massabijeenkomsten waarop iedereen door het slijk gehaald kon worden, sturing van bovenaf via de ideologie en zo nodig via de politie? Men zou kunnen zeggen dat Chinese burgers altijd acteerden om te beantwoorden aan het ideaalbeeld.' Zo stond het in 2000 ook in de Engelse vertaling. Ik denk nu dat het tweede gedeelte van de redenering nog steeds opgaat, maar dat het begin te optimistisch was. Met wat we nu weten is niet vol te houden dat *Yukong* zelfs maar uiterlijk 'authentiek' was. Daarvoor is teveel geacteerd en gedirigeerd, en werd er te vaak gefilmd op modellocaties die allesbehalve representatief waren voor het dagelijks leven in China.

Getuige zijn visie op *Hoe Yukong de bergen verzette* heeft Thomas Waugh nog steeds een romantisch idee van de Culturele Revolutie. Hij gelooft bijna alles wat hij ziet en gaat in zijn opinie over *Yukong* volledig voorbij aan de rol die de repressie door de staat en de angsten van de mensen na jaren van terreur speelden bij de totstandkoming van deze film.

Al met al is *The Conscience of cinema* beslist niet de ‘behoorlijke wetenschappelijke analyse’ gebaseerd op ‘ideologische afstand tot het onderwerp’ die in het voorwoord wordt beloofd. Het is een zwaar politieke publicatie waarin de auteur Joris Ivens wil re-politiseren.

Thomas Waughs boek past zoals eerder gezegd helemaal in een bredere context van regressie rond de Ivensstichting, een terugkeer naar oude interpretaties die onhoudbaar en achterhaald zijn. Het is betreurenswaardig dat EYE Filmmuseum en AUP zich zo schaapachtig hebben verbonden met deze Nieuwe Standaard, die vooral een nieuwe gooi van de Ivensstichting is naar een monopoliepositie in het debat rond Joris Ivens.

In de hier gerecapituleerde periode van vijftig jaar verdwazing, hebben allerlei partijen zich bij de neus laten nemen. Het belangrijkste wat daarbij opviel was hoe velen megingen met de heersende stemming zonder zelfstandig na te denken. Wanneer het om Joris Ivens gaat, wordt het tijd het vrije verkeer van onderzoek en kennis voortaan ongebonden zijn werk te laten doen. Ivens’ papieren zijn in het Nijmeegse Gemeentearchief uitstekend onder dak. De Europese Stichting Joris Ivens kan eindelijk een bijna gewone particuliere instelling worden, een stichting die één van de stemmen in het koor over Ivens vertegenwoordigt en meer niet. Laten we na een halve eeuw ook eindelijk voorgoed afscheid nemen van het idee dat Joris Ivens in de Nederlandse filmwereld recht heeft op een voorkeursbehandeling. Vijftig jaar surfen op de lange golf van het Nederlandse schuldgevoel is mooi genoeg geweest.

Meer lezen en zien:

Website van de auteur: www.hansschoots.nl

Joris Ivens en Robert Destanque, *Aan welke kant en in welk heelal, de geschiedenis van een leven*. Amsterdam 1983.

Gratis op internet:

http://www.dbnl.org/tekst/iven003aanw01_01/colofon.php

Hans Schoots, *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens*, Amsterdam 1995.

Gratis op internet:

http://www.dbnl.org/tekst/scho480geva01_01/

Thomas Waugh, *The Conscience of Cinema: The Works of Joris Ivens 1926-1989*, Amsterdam 2016.

Gratis op internet:

<http://www.oopen.org/search?identificer=605853>

René Seegers, *Een oude vriend van het Chinese volk* (2008) te zien op: http://www.npo.nl/een-oude-vriend-van-het-chinese-volk/21-11-2008/VPRO_1131142

Joris Ivens en Marceline Loridan, *Professor Tsien* (1976) te zien op: <https://www.youtube.com/watch?v=Z4tebFU9cxo>

Andere boeken van de auteur

Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens

Edo Fimmen. De wereld als werkterrein

Van Amerongen, letterknecht

*Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de
Nederlandsche Filmliga (met Céline Linssen en Tom Gunning)*

Ongenaakbaar Madrid (met Arjen Fortuin)

*Van Fanfare tot Spetters. Een cultuurgeschiedenis van de jaren
zestig en zeventig*

Bert Haanstra – Filmer van Nederland

Stromenland. De wereld rond de Westerschelde

Bert Haanstra, schilder, tekenaar, fotograaf

Deze boeken verschenen bij:
Uitgeverij Jan Mets; Bas Lubberhuizen; Filmmuseum;
Uitgeverij Balans; GDI.
Vertalingen verschenen bij: Amsterdam University Press;
Hayalet.

Opinies over
Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens

'Een mooie biografie, waarin voorlopig alle laatste woorden over Ivens gezegd lijken te zijn.'
(Jan Blokker in *de Volkskrant*)

'In de appreciatie van de Nederlandse filmer Joris Ivens zijn grofweg twee perioden te onderscheiden: die van voor de publicatie van de voortreffelijke biografie van Hans Schoots en die daarna.'
(Raymond van den Boogaard in *NRC Handelsblad*)

'Indrukwekkend.'
Jan Vrijman in *Het Parool*

'Meer dan voorbeeldig. Groots.'
(Gertjan Zuilhof in *De Groene Amsterdammer*)

SPP

© 2016 Hans Schoots

www.hansschoots.nl

Uitgave: SPP, Amsterdam

ISBN/EAN: 978-90-9029983-9

NUR 658: Kunstbeleid en -management

Drukwerk: De Boekdrukker, Amsterdam

Mede mogelijk gemaakt door:

www.donaldsoninstituut.nl



