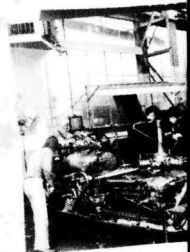


85-129

83141



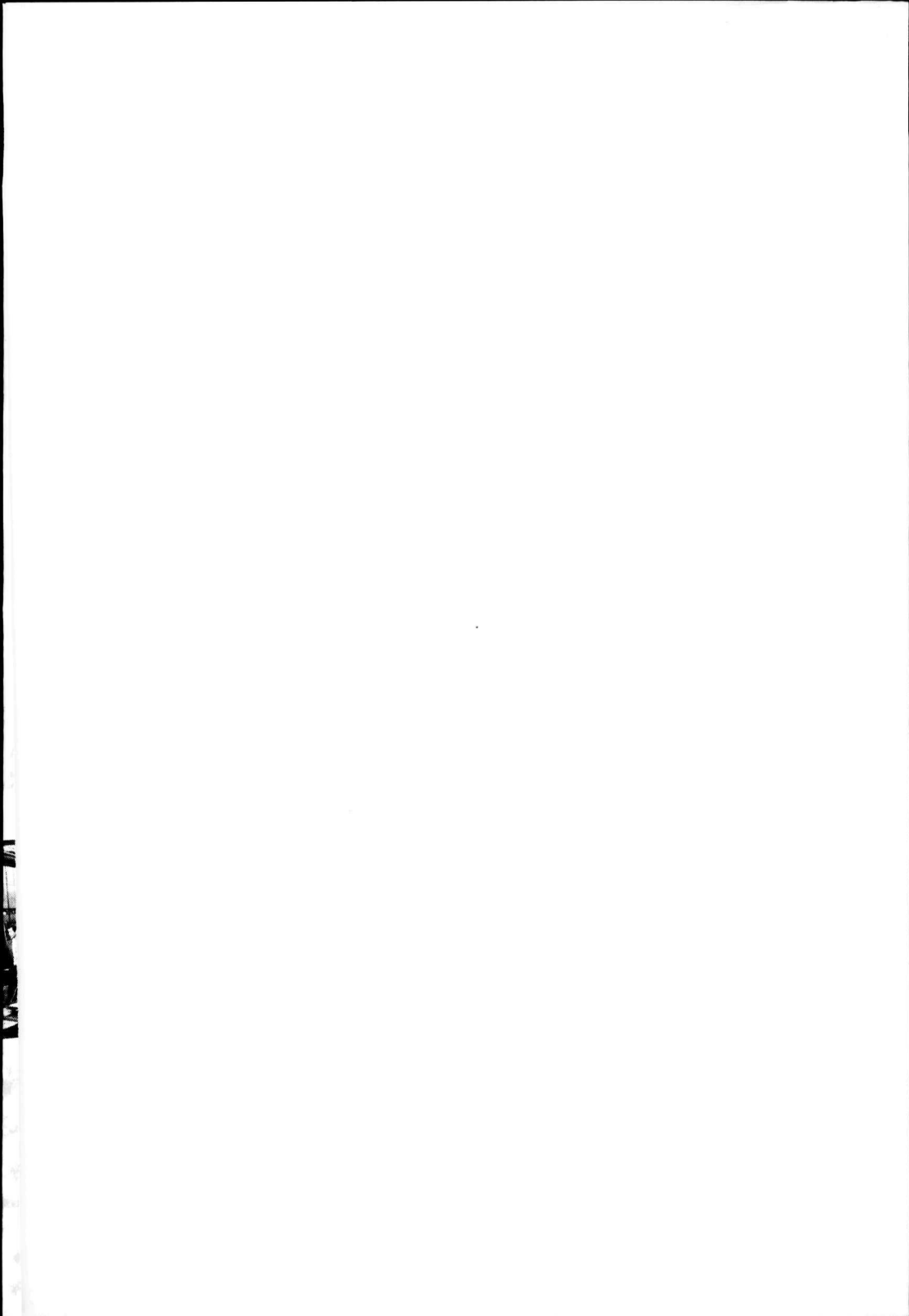
10 JAAR AMSTERDAMS STADSJOURNAAL 1974-1984



JAN HEIJS



BMS001006217
S3141
Grijze Literatuur





10 JAAR AMSTERDAMS STADSJOURNAAL 1974-1984



JAN HEIJS





061.22: 791.43 : 301.15 : 32

85-129

10 JAAR
AMSTERDAMS STADSJOURNAAL
1974-1984

Boekmansichting-Bibliotheek
Herengracht 418 - 1017 BP Amsterdam
Tel.: 243736/243737/243738/243739

10
JAAR
AMSTERDAMS
STADSJOURNAAL
1974-1984

JAN HEIJS

CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, DEN HAAG

Heijs, Jan

10 jaar Amsterdams Stadsjournaal 1974-1984 / Jan Heijs. - Amsterdam / Stichting
Amsterdams Stadsjournaal. - Ill., foto's

Met filmografie.

ISBN 90-9000736-9

SISO 798.42 UDC 791.43 (492*1000) "1974/1984"

Trefw.: filmkunst ; Amsterdam ; 1974-1984.

© 1984 Stichting Amsterdams Stadsjournaal

Omslagontwerp en boekverzorging: Nida Oudejans

Zetwerk: Janny Oei

Druk: Rob Stolk

Distributie: Uitgeverij NADA, Amsterdam

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotocopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.
ISBN 90 9000 736 9

Deze uitgave kwam tot stand met steun van het Ministerie van WVC.

INHOUD

VOORWOORD DOOR JOOP DE VRIES	7
INLEIDING	9
1. NAAR EEN AMSTERDAMS STADSJOURNAAL	11
2. DE EERSTE STADSJOURNAALS 1974	19
3. DE DOELGROEPENFILMS 1974-1977	26
4. DE VRIJE DOCUMENTAIRES EN SPEELFILMS 1978-1984	44
5. HET RELAAS VAN EEN GENERATIE	67
FILMOGRAFIE AMSTERDAMS STADSJOURNAAL	80
LEDEN VAN HET AMSTERDAMS STADSJOURNAAL 1974-1984	87
NOTEN	88
VERTONINGSGEGEVENS AMSTERDAMS STADSJOURNAAL	90

Boekmanstichting-Bibliotheek
Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
Tel.: 243736/243737/243738/243739



VOORWOORD

Zoals overal ter wereld kan men ook in Nederland filmmakers in twee categorieën indelen. De eerste is verreweg de grootste en betreft makers die met hun eindprodukt alleen maar willen aansluiten bij trends in de smaak van het publiek. Film is dan volkskunst bij uitstek en spreekt vaker en meer het grote publiek aan dan toneel, literatuur of beeldende kunst.

Daarnaast is er een tweede categorie filmmakers, die film als een wezenlijk medium zien om direct of indirect de meer fundamentele waarheden uit te drukken die onder de oppervlakte van ons bestaan liggen. Vooral hier blijkt dan het autonome karakter van filmkunst, waarbij dingen op een geheel eigen wijze en in sommige gevallen ook adequater kunnen worden uitgedrukt dan in andere kunstvormen.

Wanneer men de situatie van de Nederlandse film in de afgelopen tien jaar beziet, dan hebben zich in die tweede categorie de belangrijkste ontwikkelingen voorgedaan. Naast 'lonely wolves' als Johan van der Keuken, Frans van de Staak, Louis van Gasteren en Frans Zwartjes, die elk op zich een belangrijk segment van de tweede categorie filmers vormen, neemt ook het Amsterdams Stadsjournaal daarbij een belangrijke plaats in.

Voortgekomen uit kringen rond het filmtijdschrift 'Skrien' zette het Amsterdams Stadsjournaal zich in eerste instantie in om politiek-economische begrippen aan het publiek uit te leggen, waarna al spoedig ook films voor doelgroepen volgden. Ook in Nederland werd film daarmee een middel in de discussie over maatschappelijke aangelegenheden en pakte het Amsterdams Stadsjournaal zaken aan waar filmmakers uit de eerste categorie niet aan wilden, durfden of mochten komen. Mede ook doordat het collectief een aantal navolgers kreeg, werden in Nederland in toenemende mate met film maatschappelijke terreinen onderzocht, met ongekende mogelijkheden door de relevantie van de onderwerpen en de betekenis daarvan voor individuen en groepen.

Natuurlijk is er ook kritiek op de collectieven geweest. Het Amsterdams Stadsjournaal is wel dogmatisme verweten en sommige navolgers ook amateurisme. Veel belangrijker is echter dat deze collectieven, met het Amsterdams Stadsjournaal voorop, de betekenis van het filmen in Nederland hebben vergroot. Want ook bij ons is de filmkunst, meer dan enige andere kunst, door economische factoren bepaald en komen de producten vaak niet verder dan 'entertain-

ment'. Daar is op zich niets tegen, zolang bij de verdeling van de film-subsidie-middelen ook voldoende ruimte wordt geboden aan dat andere filmen, waarbij het in de eerste plaats gaat om bewustwording.

Op de volgende bladzijden worden de tien jaren van het bestaan van het Amsterdams Stadsjournaal beschreven. Een vaak moeilijke periode met veel afzien, maar waarin altijd met een 'no nonsense'-achtige directheid op het doel werd afgegaan: het met film op zoek gaan naar het onderhuidse, het met film zichtbaar maken van de maatschappelijke werkelijkheid.

Een periode in de Nederlandse film om trots op te zijn.

Joop de Vries

bestuurslid van de Stichting Fonds voor de Nederlandse Film

INLEIDING

Op 5 september 1974 draaide in het voorprogramma van het Amsterdamse theater 'The Movies' voor de eerste keer een Amsterdams Stadsjournaal. Titel: OVERLOOP = SLOOP; duur: twaalf minuten. Tien jaar later zijn er 36 afleveringen van het Journaal beschikbaar met een totale lengte van meer dan achttien uur. In die tien jaar is er veel gebeurd. Meer dan zeventig mensen hebben in die periode gewerkt aan het maken van de films, die – de televisie-uitzendingen meegerekend – door enkele miljoenen mensen gezien moeten zijn. Het Amsterdams Stadsjournaal (ASJ) is ongetwijfeld het bekendste filmcollectief in Nederland geworden, dat voortkwam uit de democratiseringsbeweging van de jaren zestig. In vergelijking met de andere collectieven heeft het ASJ niet alleen de meeste films geproduceerd, het is ook een broeinest geweest voor aankomend filmtalent. Dit laatste vond een voorlopige bekroning op de slotavond van de Nederlandse Filmdagen van 1983 toen zowel Annette Apon als Gerrit van Elst een 'Gouden Kalf' in ontvangst mochten nemen. Van Elst als regisseur van de beste documentaire van dat jaar, DE KICK (aflevering 32 van het ASJ), Apon onder andere voor haar pogingen 'de gevaarlijke scheiding tussen "kunstfilm" en "publieksfilm" te overbruggen' en haar durf 'weer opnieuw te beginnen'. Naast de individuele kwaliteiten van de twee, bekronde de jury indirect het hele collectief, waarvan zij deel uitmaakten en waarvan vele leden hadden meegewerkt aan de totstandkoming van hun films.

Dit succes is niet uit de lucht komen vallen. De periode van tien jaar is er voor het ASJ één geweest van vallen en opstaan, niet alleen financieel, ook ideologisch. Beide factoren hebben hun stempel gedrukt op de ontwikkelingen binnen het collectief.

Voor alle geïnteresseerden in de Nederlandse film wil dit boek de geschiedenis schetsen van het Amsterdams Stadsjournaal, dat daarin een bijzondere rol heeft gespeeld. Niet alleen omdat het collectief nu tien jaar bestaat, ook omdat met de opheffing ervan een periode wordt afgesloten.

Bij het schrijven van dit boek is dankbaar gebruik gemaakt van een zeer uitvoerig intern rapport over het Amsterdams Stadsjournaal, dat werd samengesteld door Bert Dingerink.

Amsterdam, juli 1984

1. NAAR EEN AMSTERDAMS STADSJOURNAAL

In de loop van de jaren zestig stroomde een golf van nieuwe inzichten en ideeën door de westerse samenleving. De periode van wederopbouw na de Tweede Wereldoorlog vond z'n voltooiing in de welvaartsstaat en een nieuwe generatie, die die oorlog niet of nauwelijks aan de lijve had ervaren, diende zich aan. Onvrede met versterkte machtsverhoudingen in de samenleving, die door die oorlog nauwelijks waren aangetast, gekoppeld aan een groeiende afkeer tegen de maatschappij van passieve consumenten en veranderende inzichten ten opzichte van onze Amerikaanse bevrijders, die in Vietnam de anti-communistische activiteiten van de Fransen hadden overgenomen, vormden de voedingsbodem voor verzet en vernieuwingsdrang. Tekenden de eerste vormen van deze zucht voor verandering zich in kleinere kringen al tegen het eind van de jaren vijftig af, zoals duidelijk te zien is in Louis van Gasterens film HANS, HET LEVEN VOOR DE DOOD en televisie-serie ALLEMAAL REBELLEN, halverwege de jaren zestig hadden de ideeën al bezit genomen van grote groepen in de samenleving. Terwijl de provo's met hun ludieke acties de grenzen van 'het gezag' aftastten, kwamen allengs ook de politieke partijen niet onder de druk van de vernieuwingsdrang uit. Zo werd de Partij van de Arbeid geconfronteerd met 'Nieuw Links', vielen in het confessionele kamp de eerste barsten waar te nemen en richtte een groep jonge intellectuelen de politieke partij D'66 op, die het verzuilde systeem in ons land wilde doorbreken met een 'pragmatische' aanpak van de problemen.

Hoewel de mei-revolutie van 1968 in Parijs de verbeelding niet aan de macht bracht, betekende deze opstand een enorme stimulans voor de democratiseringsbeweging die inmiddels op gang was gekomen. 'Inpraak' en 'medezeggenschap' werden de gevleugelde woorden, waarmee op alle terreinen in de samenleving groepen mensen de strijd aanbonden tegen bazen, bestuurders en andere naar regentendom riekende machthebbers. En zoals een jaar eerder in Parijs vonden in mei 1969 ook in Nederland studenten en arbeiders elkaar in hun gemeenschappelijke strijd bij de bezetting van het Maagdenhuis, het administratieve centrum van de Universiteit van Amsterdam. De eerste studenten begonnen zich aan te sluiten bij de Communistische Partij van Nederland, die onder leiding van Paul de Groot weliswaar nog alle kenmerken vertoonde van een strenge democratisch centralistische partij, maar die naar buiten toe met haar standpunten duidelijk aansloot bij de roep naar medezeggenschap en het verzet tegen kapitalistische en

imperialistische verhoudingen. Anderen sloten zich aan bij actiecomité's, die met name in de oudere wijken van de grote steden ijverden tegen verkrotting en voor vernieuwing voor de buurtbewoners. En via overheidsinstellingen en vakbonden begonnen de eerste afgestudeerden tegen het eind van de jaren zestig aan de *lange mars door de instituties*, zoals die door de Westduitse studentenleider Rudi Dutschke was geproclameerd. Op theoretisch niveau werd de vernieuwingsbeweging sterk gestimuleerd door de maatschappij- en cultuurkritische beschouwingen uit de hoek van de 'Frankfurter Schule', een groep filosofen en maatschappijwetenschappers die bij de opkomst van het nazisme in Duitsland de wijk had genomen naar de Verenigde Staten. Zich basierend op onder meer Hegel en Marx kwamen mensen als Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm en Herbert Marcuse daar tot verbluffend vroegtijdige inzichten over het reilen en zeilen in de moderne consumptiemaatschappij, over de rol van de massamedia en de westerse ideologie. Jürgen Habermass werd in de jaren zestig de moderne vertolker van de ideeën van de Frankfurthers, waarbij hij in een permanent debat verwickeld was met de nieuwe generatie studenten en hun leiders. Omdat de theorieën van de Frankfurthers sterk cultuurfilosofisch getint waren en relatief weinig aanknopingspunten boden voor de concrete strijd voor maatschappelijke vernieuwing, vonden nogal wat intellectuelen via hen de weg terug naar Marx, Engels en Lenin, waarmee ook de begrippen 'klasse' en 'klassenstrijd' weer op de voorgrond kwamen te staan. Vanuit de Franstalige hoek werden de discussies over deze begrippen onder meer gevoerd door Ernest Mandel, Serge Mallet en Nicholas Poulantzas, waarmee met name de rol en positie van de intellectuelen uitvoerig aan de orde kwamen. Parallel aan deze theoretische beschouwingen liep een enorme belangstelling voor de geschiedenis van de arbeidersbeweging, die in ons land tot uitdrukking werd gebracht door onder meer de studies van Ger Harmsen en F. de Jong Edz. en de herdruk van bij voorbeeld de geschriften van F. Domela Nieuwenhuis. Herontdekt werd ook de linkse Amerikaanse socioloog C. Wright Mills, terwijl de journalist I.F. Stone met zijn éénmansblad 'I.F. Stone's Weekly' furore maakte als onthuller van schandalige overheidspraktijken in de Verenigde Staten. Tegen de achtergrond van het Amerikaanse optreden in Vietnam ontwikkelde zich tevens een enorme belangstelling voor de problematiek van de 'Derde Wereld' en de rol van de bevrijdingsbewegingen aldaar. De geschriften van Ernesto Che Guevara, wiens portret op een poster vele duizenden studentenkamers jarenlang gesierd heeft, Régis Debray en Frantz Fanon speelden hierbij een belangrijke rol en leidden onder meer tot oprichting van tientallen derde wereld actiegroepen en dito winkels, waarvan de opbrengsten rechtstreeks ten goede zouden komen aan de uitgebuite producenten en bevrijdingsbewegingen.

De drang tot verandering en vernieuwing beperkte zich echter niet tot de directe sfeer van machtsverhoudingen en materiële omstandigheden. Zo kwam de behandeling van de geestelijk ontwrichte mens met de traditionele psychiatrische methoden zwaar onder vuur te liggen. De aandacht hiervoor en de ontwikkeling van een anti-psychiatrie beweging kregen in ons land een enorme stimulans met

het verschijnen van Jan Foudraïne's boek 'Wie is van hout', waarvan in korte tijd tienduizenden exemplaren verkocht werden.

En ook in de kunstwereld, waar toch de voelhorens van de samenleving geacht worden te zitten, werd van meet af aan meegestreden voor afbraak van verkalkte structuren en ruimte voor vernieuwing. Beeldende Kunstenaars maakten zich sterk voor een goede regeling voor hun bestaanszekerheid en zetten in 1969 hun eisen kracht bij met een bezetting van de nachtwachtzaal van het Rijksmuseum. In de muziekwereld werd met de actie *Notenkraker* gepoogd het starre orkestenbestel te doorbreken en ruimte te maken voor nieuwe muziek. Met het werpen van de eerste tomaten naar acteurs van de Nederlandse Comedie bij de voorstelling van Shakespeare's 'The Tempest' werd in oktober 1969 in Amsterdam ook voor de toneelwereld het sein tot verandering gegeven. Zonder gevolgen bleven dergelijke acties niet. Zo werd bijvoorbeeld flink het mes gezet in de repertoire-gezelschappen en werd ruimte gegeven voor theatervernieuwing in de vorm van nieuwe groepen en nieuwe speelplaatsen.¹

En dan de film...

Daar heerste een volstrekt unieke situatie, die onvergelijkbaar was (en nog steeds is) met de rest van de wereld. Maar daardoor niet minder star dan bij voorbeeld het toneel, eerder het omgekeerde. Aan de basis hiervan lag de *Nederlandse Bioscoopbond* (NBB), waarbij sinds 1921 alle bioscoopexploitanten, filmverhuurders en producenten waren aangesloten. Het unieke karakter van deze organisatie werd bepaald door het Bondsreglement dat de leden voorschrijft enkel en alleen handel met elkaar te drijven. Hoewel de bond een groot aantal individuele leden kende met uiteraard tegengestelde belangen, was er hier duidelijk sprake van een kartel-achtige organisatie, waarbinnen werd uitgemaakt wat er op filmgebied in Nederland gebeurde, wat het publiek te zien kreeg en welke speelfilms er gemaakt werden. De Bond beschikte namelijk over een doorslaggevend aantal zetels in het bestuur van de *Stichting Productiefonds voor de Nederlandse Film*, dat in 1956 door de Nederlandse overheid in het leven was geroepen, die daar jaarlijks ook de grootste (en jarenlang stijgende) financiële bijdrage aan leverde. Drie jaar daarvoor had die Rijksoverheid al een ander *Fonds* ingesteld, dat *voor de Korte Kunstzinnige en Culturele Film*, waarmee jonge cineasten de mogelijkheid geboden moest worden hun eerste zelfstandige produkten te realiseren en waar een stimulans van zou kunnen uitgaan voor vernieuwing. Over toekenning van de – uiteraard veel bescheidener – produktiemiddelen uit dit Fonds werd de Minister geadviseerd door leden uit de Raad voor de Kunst². Terwijl de filmproductie een bescheiden bestaan bleef leiden met incidentele successen in het werk van filmers als Haanstra en Van der Horst, ging het in de loop van de jaren zestig op vertoningsgebied al slechter. De opkomst van de televisie en de toenemende motorisering leidden ertoe dat het publiek enerzijds zijn vertier in toenemende mate thuis vond en anderzijds verder weg buitenshuis dan de bioscoop in de buurt. Binnen tien jaar liep het bioscoopbezoek terug van 54 miljoen naar 24 miljoen in 1969. Het aantal bioscopen daalde in de periode 1961

tot 1973 van 565 tot 377. Door een gestage verhoging van de entreprijzen hielden de bioscopen hun inkomsten evenwel op peil. De trouwste klanten draaiden op voor de gevolgen van de crisis, maar ze werden tegelijk geconfronteerd met een vermindering van het aanbod, omdat de filmverhuurders steeds minder geneigd waren in commercieel opzicht riskante films naar ons land te halen. Vooral de liefhebbers van de 'art films' uit landen als Frankrijk, Italië en Japan werden steeds minder in staat gesteld ontwikkelingen in deze en andere, onbekende filmlanden te volgen.

De enige mogelijkheid om dat toch te kunnen en om bij voorbeeld ook andere films te bekijken dan speelfilms, zoals documentaires en politieke agitatiefilms, was het organiseren van vertoningen buiten de Bond om. In de jaren twintig deden dat onder meer het aan de SDAP gelieerde *Instituut Voor Arbeiders Ontwikkeling* en de aan de CPH gelieerde *Vereniging Voor Volks Cultuur*³. Maar ook ontstond in die tijd een vereniging van kunstenaars en intellectuelen, die onder de naam *Nederlandse Filmliga* sinds 1927 in diverse steden in het land haar leden maandelijks tracteerde op 'kunstfilms' uit met name de Sovjet-Unie, Frankrijk en Duitsland. Zo werden films van Poedowkin, Eisenstein, Cavalcanti, Clair, Dulac en Richter tijdelijk geïmporteerd en bij de (besloten) vertoning door de makers zelf ingeleid. Tot de eerste bestuurders van de Filmliga behoorden onder meer Menno ter Braak, L.J. Jordaan en Joris Ivens die nog geen jaar na de oprichting in mei 1928 voor zijn liga-vrienden debuteerde met de korte film *DE BRUG*, waarna hij zijn lange filmcarrière begon die nog tot op de huidige dag voortduurt. Hoewel de Filmliga slechts een weinig aantal jaren actief was, is haar naam onverbrekkelijk verbonden met de introductie van de 'arthouses', waarvan de Amsterdamse 'Uitkijk' de eerste was, met de introductie van de filmkritiek in de dagbladen en met de ontwikkeling van de Nederlandse documentaire film. Nadat de Amsterdamse afdeling al in 1931 had afgehaakt, omdat men zijn taak als volbracht beschouwde, stierf de Nederlandse Filmliga in 1933 een stille dood toen het met de dreiging van opkomend fascisme in 1933 niet langer mogelijk bleek kunst en politiek van elkaar te scheiden⁴. Sindsdien leidden de her en der nog resterende liga-afdelingen een sluimerend bestaan en beperkten ze zich tot het al dan niet regelmatig vertonen van reeds geïmporteerde films in een voorstelling in een plaatselijke bioscoop. Een poging om de Liga-gedachte middels de oprichting van een Nederlandse Federatie van Filmkringen in 1947 nieuw leven in te blazen leidde slechts in elke plaatsen tot succes.

De NBB herstelde kort na het verdwijnen van de Nederlandse Filmliga haar alleenrecht op filmvertoning in ons land met behulp van het zogenaamde 'Smalfilmbesluit' en de 'Lijst van Geen Bezwaar'. De eerste maatregel hield in dat leden-verhuurders zich bij aankoop van een film moesten verzekeren van de rechten op alle formaten van een film, teneinde concurrentie tussen bij voorbeeld een 35mm en een 16mm copie van één en dezelfde film te voorkomen. De 'Lijst van Geen Bezwaar' bevatte de namen van vertoners die geen lid van de Bond waren, die onder bepaalde voorwaarden af en toe wel eens een film van een Bondsverhuurder mochten vertonen. Na de oorlog was de NBB nauw betrokken

bij de oprichting van het Nederlands Filmmuseum, het Nederlands Filminstituut (dat moest zorgen voor verspreiding van de artistiek waardevolle film via filmclubs, onderwijsinstellingen en culturele centra), de filmacademie, het Instituut Film en Jeugd en het al gememoreerde Productiefonds.

Met een absolute top van 65 miljoen bezoekers in 1957 leek het Bondsbolwerk niet meer kapot te kunnen. Maar, zoals al opgemerkt, ruim vijftien jaar later is men meer dan 60% van het publiek kwijtgeraakt, in 106 gemeenten heeft de laatste bioscoop de deuren gesloten en het filmaanbod is teruggezakt tot het niveau van de jaren twintig.

Tegen de volstrekt vastliggende verhoudingen binnen het Nederlandse filmweeldje en met de bioscoopcrisis op de achtergrond ontstaan tegen het midden van de jaren zestig ook de eerste vormen van protest. De Filmacademie heeft inmiddels zijn eerste leerlingen afgeleverd, die aanvankelijk stuiten op de keiharde muren van de filmpraktijk en op de Academie zelf vindt de onvrede in 1963 een uitlaatklep via het filmblad 'Skoop' waarvan aldaar het eerste nummer het licht ziet. De jonge regisseurs Wim Verstappen, Pim de la Parra, Nicolai van der Heyde en Barbara Meter slaan met hun bijltje in op de Nederlandse productie-omstandigheden en trekken zich daarbij op aan de artistieke resultaten die inmiddels geboekt zijn door de Franse 'Nouvelle Vague' cineasten als Godard, Truffaut, Malle en Chabrol. Er worden plannen ontwikkeld voor een nieuw filmbestel in ons land, de Raad voor de Kunst komt met allerlei suggesties en op verzoek van Minister Klompé gaat in 1967 ook nog een speciale commissie binnen de *Nederlandse Bond van Film- (en tv-)makers* (NBF) zich op een nieuw bestel storten.

Vooralsnog lopen alle plannen op niets uit en inmiddels hebben ook de meeste Scoop-cineasten van het eerste uur voldoende belangen in de bestaande orde gekregen, waardoor ze ook niet meer zo hard hoeven te schreeuwen. De NBB, in de rug gesteund door de Rijksoverheid, blijkt sterk genoeg om nog alle aanvallen op haar positie te pareren. Met de overheid ligt ze alleen nog in de clinch over de omzetbelasting op de bioscoopkaartjes.

Met voornamelijk artistieke argumenten bleek het Nederlandse filmbestel niet te vermurwen om de doodeenvoudige reden dat het bioscoopbedrijf een zuiver commerciële basis had, die meer dan de gesubsidieerde toneel- en muziekwereld het oog op de kassa moest houden. En zeker in een periode van economische neergang voor de bioscopie is men dan weinig geneigd het bestel ingrijpend te wijzigen ten gunste van meer mogelijkheden voor financieel riskante, kunstzinnige ondernemingen. Evenals in de jaren twintig via de Filmliga moesten die initiatieven dus opnieuw van buiten de bond komen. Een belangrijke aanzet daartoe werd gegeven door *Cineclub* in Amsterdam, die in 1966 begon met de distributie van vooral politiek getinte films, die aansloten bij acties tegen de Vietnamoorlog, het studentenprotest, enzovoorts. Daarnaast importeerde Cineclub films uit de Derde Wereld. In korte tijd ontstond door het hele land een netwerk van cineclubs, waar de films van de centrale in Amsterdam vertoond

werden. En uit de hoek van alternatieve jongerenbladen als 'Aloha' werd door Koos Zwart onder de naam 'Provadya' een serie alternatieve jongerencentra opgezet, die onder andere ook films gingen vertonen. Dat waren vooral films uit de archieven van de Rijks Voorlichtings Dienst (RVD), die gratis te vertonen waren; naast voorlichtingsfilms van de diverse ministeries distribueert de RVD ook alle door het fonds voor de Korte Kunstzinnige en Culturele Film gefinancierde producties. Wars van de kapitalistische structuren in filmland richtten filmers als Niko Paape, Mattijn Seip en Barbara Meter de *Stichting voor Ontwikkeling van Film en Filmmanifestaties* (STOFF) op, waaruit eind 1969 de *Nederlandse Filmmakerscoöperatie* ontstond. Deze filmcoöperatie beschikte over opname- en projectie-apparatuur en stond in principe voor iedereen open om films te maken, maar het was met name de experimentele film die vanuit deze hoek gestimuleerd werd. Onder de naam *Electric Cinema* werd hier een distributiepost in het leven geroepen.

Inmiddels vond een nieuwe generatie Filmacademiestudenten dat bijtje van 'Skoop' alweer veel te bot en zo verscheen in november 1968 het eerste nummer van 'Skrien'. In een manifest verwoordden de oprichters onder wie Ruud Bishoff en Annette Apon hun kritiek op alle mogelijke instellingen en instituten die zich met het (falende) filmbeleid bezig hielden. In korte tijd groeide 'Skrien' uit de spreekbuis van een nieuwe generatie, die niet alleen in film, maar ook in politiek geïnteresseerd was en daarmee een aansluiting vond met de diverse protestbewegingen in die jaren. Met apparatuur en materiaal van de academie droegen onder andere Apon, Edgar Burcksen en Carel Donck bij tot de totstandkoming van de MAAGDENHUIS-FILM, die uiteindelijk door Cineclub in elkaar gezet werd en met groot succes gedistribueerd. Tijdens hun studie aan de Filmacademie slaagden de Skrien-mensen er niet alleen in hun blad overeind te houden, maar het ook uit te bouwen tot het belangrijkste medium waarin – naast de bioscoopfilms – aandacht werd besteed aan ontwikkelingen op het alternatieve filmgebied en consequent kritiek werd geleverd op de Nederlandse Bioscoopbond met als voorlopig hoogtepunt een uitgebreid schema van de machtsverhoudingen in die bond in nummer 19 (januari 1971).

Inmiddels waren de jaren zestig voorbij en brak het tijdperk aan waarin de verworven inzichten en ideeën een vastere vorm zouden vinden in allerlei organisaties op filmgebied. Zo richtten Jan Rófekamp en Willum Thijssen in 1971 *Fugitive Cinema Holland* op, een zuster van de gelijknamige organisatie in België, waarachter cineast Robbe de Hert de stuwende kracht was. Fugitive zou een productiebureau moeten worden, dat zich ter wille van de continuïteit ook met filmdistributie zou moeten bezighouden. Onderdak vond Fugitive aanvankelijk boven het theater *The Movies* aan de Amsterdamse Haarlemmerdijk, dat in hetzelfde jaar door Pieter Goedings was geopend met de bedoeling er weer een echt 'art house' van te maken, nadat De Uitkijk en het Leidsepleintheater die naam niet meer waardig waren toen ze door het Meerburgconcern al meer

werden gebruikt als uitdraaitheater voor films die in de grote zalen als Calypso niet meer voldoende opbrachten.

Een ander belangrijk initiatief kwam uit Rotterdam, waar het filmaanbod in de bioscopen van een bedroevend niveau was. Daar vond in juni 1972 op initiatief van de *Rotterdamse Kunststichting* voor de eerste keer een internationale filmweek plaats. Als organisator werd Huub Bals aangetrokken, die in Utrecht reeds zijn sporen had verdiend bij het Wolfftheater-concern en als directeur van de aldaar gehouden twee-jaarlijkse 'Cinemanifestatie'. Bals stelde een opmerkelijk programma samen met tientallen onbekende films uit landen als Japan, de BRD, de Verenigde Staten en Frankrijk. Bij publiek en pers waren de reacties zo enthousiast, dat de organisatoren zich dadelijk stortten op het schrijven van een filmnota, die nog hetzelfde jaar de Rotterdamse gemeenteraad passeerde. In hoofdlijnen bevatte de nota de volgende hoofdpunten: er wordt binnen de RKS een afdeling opgericht met de naam *Film International*, die tot taak krijgt jaarlijks in deze stad een internationaal filmfestival te organiseren, die ernaar streeft zoveel mogelijk films voor distributie in ons land aan te kopen voor vertoning in een op te zetten landelijk netwerk van filmhuizen. Met het begrip filmhuizen werden niet-commerciële vertoningsplaatsen bedoeld, die buiten de NBB om het publiek kennis zouden doen maken van nieuwe ontwikkelingen op filmgebied.

In februari 1973 vond reeds het tweede Film International festival plaats en een maand eerder opende Bals in Utrecht het eerste filmhuis van Nederland in het cultuur-centrum 't Hoogt, waarvan hij tevens de eerste directeur werd. Binnen een paar jaar ontstonden in praktisch alle belangrijke steden in het land, al dan niet met gemeentelijke steun de filmhuizen, die daarmee de lijn voortzetten van de cineclubs. Van de laatsten waren de meeste inmiddels ter ziele gegaan sinds de moederorganisatie in Amsterdam in een sterk politiek-radicalistisch vaarwater was geraakt, waarbij Mao en Albanië de richting bepaalden. Cineclub Amsterdam bleef – tot op de dag van vandaag – voortbestaan als distributeur en producent en vertoont zelf zijn films regelmatig in Amsterdam. Met de radicale opstelling isoleerde Cineclub zich al vroegtijdig van de nieuwe ontwikkelingen en zou daarin ook geen wezenlijke rol meer spelen. Ze zou in de loop van de jaren zeventig nog opvallen met een paar 'vrijheidsfilm-festivals', enkele eigen producties en een actie voor vrijlating van de Turkse cineast Yilmaz Güney.

In oktober 1973 vond in Arnhem opnieuw de tweejaarlijkse 'Internationale Filmweek' plaats, die werd georganiseerd door de NBB. Had Cineclub tijdens de vorige aflevering een nogal chaotische en weinig succesvolle poging gedaan bij de NBB-manifestaties in te breken, deze keer was het met name Fugitive Cinema die zich op een voor pers en publiek opmerkelijke wijze presenteerde met 'Arnhem Alternatief'. Met een subsidie van het Ministerie van CRM konden een aantal lange speelfilms aangekocht worden die hier hun première beleefde. 'Skrien' wijdde praktisch een heel nummer aan deze manifestatie, waarin eveneens een *Manifest* was opgenomen, dat pleitte voor een organisatie waarin alle niet-commerciële filmvertoners, -distributeurs, -producenten en publiek zich

op socialistische uitgangspunten zouden moeten organiseren onder de naam *Het Vrije Circuit*. Op 2 februari 1974 werd de vereniging daadwerkelijk opgericht als een overkoepelende belangenvereniging voor niet-commercieel gebruik van film en video. Gebaseerd op de filmsociologische theorieën van de Westduitse Dieter Prokop kreeg de vereniging een vertonings-, een productie-, een distributie- en een consumptie-sectie. Met name het gebruik van de 16mm-film, die goedkoper was en waarvoor de apparatuur veel handzamer, zou gestimuleerd moeten worden om de filmproductie en vertoning te democratiseren.

Inmiddels hadden zich ook bij 'Skrien' de nodige wijzigingen voorgedaan. Een aantal persoonlijke tegenstellingen, die zich met name tijdens het eindexamenjaar op de Filmacademie hadden geopenbaard en die zich in hoog tempo versnelden, leidden eind 1972 tot een breuk in de redactie. Een groep medewerkers rondom Annette Apon verzekerde zich van 'Skrien kritisch filmschrift', waarna Bishoff nog één poging deed om met een 'Skrien de enige echte' het blad in zijn beheer voort te zetten. De groep rondom Apon breidde zich in korte tijd uit met een aantal nieuwe medewerkers uit met name de universitaire hoek. Onder hen Gerrard Verhage, die in september 1973 het Vrije Circuit Manifest zou schrijven. Binnen deze groep werd ook ijverig Marx bestudeerd en in 'Skrien' zelf vond de inbreng van de nieuwkomers een uitdrukking door het in hoog tempo onder de aandacht van de lezers brengen van theoretische artikelen van (en over) Brecht, Eisenstein, Wertow, Lukacs, Tretjakow en Christan Metz. En net zoals binnen deze groep de theoretische basis werd gelegd voor Het Vrije Circuit, gebeurde dat ook voor Amsterdams Stadsjournaal, waarvoor de eerste plannen in de loop van 1973 werden ontwikkeld. In dat jaar zou de Skrien-groep Apon, Geerling, Burcksen en De Graaff zich gaan omringen met journalisten, onder wie Max Arian en andere filmers als Theo van de Sande en René Scholten voor de vorming van een filmcollectief, dat beoogde het publiek iedere maand een kritisch filmjournaal voor te zetten over misstanden in onze kapitalistische samenleving: het Amsterdams Stadsjournaal.

2. DE EERSTE STADSJOURNAALS 1974

Met een subsidie van het Fonds voor de Kunst van de Gemeente Amsterdam voor het maken van drie journaals, toezeggingen van Pieter Goedings van theater 'The Movies' voor gebruik van opname- en montage-apparatuur en zijn bereidheid de gemaakte journaals in het voorprogramma in zijn theater te vertonen, begon de groep van acht in augustus 1974 aan de produktie van de eerste film. Daar was een intensieve voorbereiding aan vooraf gegaan, waarin in de eerste plaats werd getheoretiseerd en gediscussieerd over de functie van film en filmjournaals voor publiek en makers. De doelstellingen en werkwijze van het collectief zelf speelden daarbij een belangrijke rol.

Het Amsterdams Stadsjournaal (ASJ), zoals de naam van het collectief zou luiden, beschouwde zichzelf als een onderdeel van het Vrije Circuit, dat was ontstaan als een kritiek op het kapitalistische filmbedrijf in al haar facetten. In deze optiek was dus de NBB de grote tegenstander en wel één die zo sterk was, dat men er aanvankelijk niet over hoefde te peinzen om te proberen daarin van binnenuit effectieve kritiek te formuleren of in praktijk te brengen. Eerst moest men zelf sterk worden, via de praktijk van vertonen, distribueren en produceren. Naar de toeschouwers toe stond daarbij niet alleen de inhoud, maar ook het gebruik van de film (en andere audiovisuele media) centraal. De bioscoopcrisis van de jaren zestig, die in het begin van de jaren zeventig tot staan werd gebracht, waarbij het bezoekersaantal zich begon te stabiliseren rond de 25 miljoen per jaar, had ook de nodige inzichten opgeleverd over de rol van film. Duidelijk was geworden dat film en televisie, die beschouwd werd als een van de belangrijkste oorzaken van de dalende bezoekerscijfers, beide de behoeften bevredigen naar ontspanning en informatie. Een belangrijke oorzaak voor het succes van de televisie werd gezien in het gegeven dat dit medium direct aansloot bij een bepaalde organisatie van het publiek, namelijk het gezin in de huiskamer. Vooral wat betreft de informatievoorziening legden de bioscopen het snel af tegen het nieuwe medium. Het Polygoon filmjournaal verdween al meer uit de bioscoop en bevatte in ieder geval nog maar weinig actuele nieuwswaarde, waardoor de bioscoopprogramma's het eigenlijk alleen nog maar moesten hebben van de hoofdfilms met hun amuserende functie. Maar in tegenstelling tot het medium televisie moeten de bioscopen hun publiek uitdrukkelijk organiseren. Naar speciaal daarvoor ingerichte gebouwen moet een publiek, bestaande uit geïsoleerde individuen of

kleine groepjes, gelokt worden om daar gezamenlijk ruim anderhalf uur in het donker door te brengen voor het louter en alleen *zien* van een film, waarbij van onderlinge communicatie geen sprake kan zijn. Na afloop gaat iedereen weer zijns weegs. Uit deze analyse concludeerde het ASJ dat in plaats van nu te pogen de filmfunctie te imiteren naar analogie van de televisie, gekeken moest worden hoe je met de specifieke kenmerken van film verder kunt. Dat betreft dan het gelijktijdig bekijken van een film door een grote groep mensen en een hoge graad van concentratie bij dat kijken. Van de electronica-industrie kun je leren dat je mensen het meest eenvoudig bereikt door aan te sluiten bij gegeven sociale organisatievormen. Dan blijken dat na het gezin de grote groepen te zijn, waartoe mensen behoren op hun werk, op school of in de woonwijk. In plaats van het organiseren van kijkers uit een diffuse massa zou film bij deze groepen moeten aansluiten en naar hen toegaan. De snelle ontwikkelingen in opname- en projectie-apparatuur op het 16mm-formaat vanaf de jaren zestig maakten het in principe mogelijk overal films te kunnen draaien, waar bijkwam dat door de verbeteringen van het filmmateriaal het uiterst brandbare nitraat al weer jaren tot het verleden behoorde en de aan de projectie gestelde veiligheidsvoorwaarden al lang waren verdwenen.

Met bovenstaande theoretische constructie was het voor de journaalmakers in ieder geval duidelijk waar men zijn publiek wenste te zoeken, waarbij de reeds bestaande praktijk van 16mm-verhuur en vertoning hen sterkte bij de idee dat voor het gebruik van film op dit formaat grote mogelijkheden lagen. Voor het realiseren van deze functie werd echter ook beseft dat het succes daarvoor zeer afhankelijk zou zijn van de eigen uitgangspunten en werkwijze. Het laatste zou zeker in de eerste jaren een experimenteel karakter moeten hebben, omdat men totaal geen ervaring had met deze wijze van publieksbenadering. Experimenteren veronderstelt echter, dat er sprake moet zijn van enige continuïteit en dat was dan ook één van de redenen, waarom de makers besloten tot het maken van een 'journaal'. En verder meende men dat 'het filmjournaal heel direct en expliciet betrekking heeft op de werkelijkheid buiten de film. Dit in tegenstelling tot de lange speelfilm, waar het verhaal de neiging heeft om zich te verzelfstandigen, om een eigen realiteit te gaan vormen in de koppen van de toeschouwers. Het filmjournaal en de documentaire zijn de enige filmische genres die deze verwijzing naar de werkelijkheid bezitten.'¹ Tegelijk gaf men hierbij toe dat het wellicht niet erg overtuigend klonk, maar met een artikel van de Duitse filmtheoreticus Sigfried Kracauer uit 1931 over de functie van het filmjournaal in de hand, werd geconcludeerd dat die aan een grondige revisie toe was. De makers van het ASJ wilden 'de bewustmakende, politiserende en organiserende mogelijkheden van de film optimaal exploiteren', waarbij de functie voor de kijkers niet alleen bewustmakend zou moeten zijn, maar juist zou moeten leiden tot 'een politiek inzicht en uitmonden in een duidelijke positiebepaling in de klassenstrijd. Tenslotte moet het journaal een organiserende werking hebben, dat wil zeggen het politieke inzicht moet geen inzicht blijven maar resulteren in



handelingen. De eigen situatie is alleen te veranderen door een politieke organisatie van de betrokkenen.²

Voor de groep zelf betekenden deze doelstellingen dat men zich ook intern op het standpunt van veranderbaarheid zette, waarbij telkens alle fasen in het productieproces zouden moeten worden begrepen als een *leerproces*. Om dit proces zo optimaal mogelijk te doen verlopen, was het verwerven van een politieke en filmtheoretische kennis van enorm belang en werd voor het concreet werken aan de producties de volgende werkwijze voorgesteld: 'Iedere journaalaflevering wordt door een aantal leden van het collectief grondig voorbereid. Zij moeten zich dus inleven op een bepaald onderwerp, mensen interviewen, etcetera. Vervolgens wordt het journaal opgenomen en gemonteerd. Wat de werkstructuur van het collectief betreft: We hebben vastgesteld dat iedere vorm van hiërarchie streng moet worden bestreden en dat er zoveel mogelijk van functie moet worden gewisseld. Een dergelijke structuur heeft grote gevolgen voor de praktische en theoretische bekwaamheden van alle leden van het collectief, want een praktisch en theoretisch overzicht van de totaliteit van het productieproces maakt het mogelijk om de deelfuncties beter uit te voeren. Dit zal echter alleen mogelijk zijn als dit proces daadwerkelijk als een *leerproces* wordt opgevat, dus een proces waarin de leraren ook van de leerlingen kunnen leren.³ Het samenwerken in een collectief, waarin de leden gelijk zijn aan elkaar en waarin functies rouleren, was een verschijnsel dat in die jaren alom om zich heen greep in de cultuurbeweging. Met name in de toneelwereld maakte het opgang met groepen als het Werkteater, Proloog en Sater, waarvan de acteurs in de loop der jaren in Stadsjournaals

zouden spelen. In de filmwereld bestonden toen de reeds genoemde Filmmakers-coöp en de 'Kritiese Filmers' uit Breda.

Gegeven was dat de Stadsjournaals eerst een maand lang in een bioscoop te zien zouden zijn. Hier vond het collectief weliswaar niet het 'soort kijkers' waarop men zich diende te richten, maar het eigenlijke werk zou direct na die maand beginnen: de confrontatie met de doelgroep, waarop de inhoud, de vorm en de esthetiek van de film zouden moeten worden afgestemd. De makers beschouwden de vertoning van de film voor dat publiek als een onlosmakelijk onderdeel van het productie- en dus ook leerproces, waarbij nadrukkelijk werd uitgegaan van een communicatieve relatie tussen makers en publiek.

Idealiter zou het publiek moeten kunnen reageren met film, maar men zag in dat het voorlopig beperkt moest blijven tot het medium taal. Maar, zo werd gesteld, 'de relatie tussen film en taal is zeer fundamenteel: de taal brengt hetgeen is waargenomen (of waargenomen gaat worden!) op een bewuster niveau, zodat de filmervaring onder controle van de kijkers komt.'⁴ De mogelijkheid om onder invloed van discussies met het publiek films eventueel te veranderen, werd opengelaten.

De grootste onbekende in het hele productieproces tenslotte vormden de esthetische uitgangspunten voor de te realiseren films. Geconstateerd werd dat die niet alleen onbekend waren van de leden van het collectief, maar ook van de doelgroepen. Op grond van alle nieuw geformuleerde functies voor een filmjournaal werd weliswaar de noodzaak voor het ontwikkelen van een 'volledig nieuwe filmesthetiek' ingezien, maar veel verder dan het aandragen van theoretische en praktische teksten van de Sovjet-cineast Sergej M. Eisenstein (1898-1948) kwam men nog niet. Met het gegeven dat de journaals in eerste instantie vrij kort zouden zijn – circa tien minuten – spraken met name Eisensteins montage-methoden sterk tot de verbeelding. Met behulp van de zogenaamde 'intellectuele montage' en gebruik van tussentitels zou het mogelijk moeten zijn complexe situaties in weinig tijd helder te kunnen maken. In hoeverre er gebruik gemaakt zou mogen worden van de methode van identificatie werd opengelaten voor wat betreft het Stadsjournaal; voor de film van het 'kapitalistische systeem' werd de methode 'ten stelligste' afgewezen.

Hoe abstract en primitief en soms lachwekkend een aantal noties met betrekking tot filmproducten – achteraf – misschien mogen klinken, niet vergeten mag worden dat de Skrien-Stadsjournaalgroep in die jaren in ons land moest werken in een volstrekte woestijn wat de theorievorming betrof en ons land ook geen echte traditie kende op filmgebied, waarmee men in de slag kon gaan. De filmproductie had een te incidenteel karakter gehad voor zover het ging om speelfilms en met de opkomende speelfilmgolf van het begin van de jaren zeventig – onder andere *BLUE MOVIE* en *TURKS FRUIT* – voelde men op dat moment geen enkele betrokkenheid. Documentaristen als Van der Horst en de makers van het Polygoon-journaal ademden een veel te blij 'Ik hou van Holland'-sfeer en een mogelijke inspirator Joris Ivens was altijd ver weg. De linkse achtergron-



Privé-eigendom en misdaad

den en doelstellingen van de makers van het Stadsjournaal deden hen dan ook niet voor niets terugrijpen op de werken van onder andere Eisenstein, Wertow, Tretjakow en Brecht uit de jaren twintig en dertig.

De door het Stadsjournaal ontwikkelde visie op het functioneren van de films onder kapitalistische voorwaarden, was tegelijk een legitimatie voor het maken van films met een directe politieke functie. De kennis over het gebruik van film door de arbeidersbeweging in het tweede en derde decennium van deze eeuw zou binnen enkele jaren boven water worden gehaald door Skrien-redacteur Bert Hogenkamp. In binnen- en buitenland verrichtte hij pionierswerk met zijn onderzoeken, die hij voor een groot deel ook in 'Skrien' publiceerde.⁵ Daarnaast werd vanuit Skrien met mensen uit diverse universiteitssteden een groep 'Werk-uitgaven Film' opgezet, nadat door Verhage en de schrijver/criticus Jacq F. Vogelaar een vertaling van Brechts 'Driestuiversproces', bij de uitgeverij SUN in Nijmegen (1975) was gepubliceerd. Deze groep moest in ons land uitgaven voorbereiden van belangrijke filmtheoretische geschriften om ook op deze wijze bij te dragen tot een verandering en verbetering van het filmklimaat.⁶

Het eerste journaal OVERLOOP = SLOOP ging op 5 september 1974 in première. Op 3 oktober volgde nummer twee, PRIVE-EIGENDOM EN MISDAAD en op 7 november nummer drie, SAMEN OP DE GOEDE WEG. Wonen, werken en verkeer in Amsterdam – drie onderwerpen die afzonderlijk en in onderlinge samenhang het publiek het nodige inzicht zouden moeten verschaffen over de kapitaalbelangen die daarmee gemoeid zijn, de speculatie die daarmee mogelijk is en de misdaad die ermee in

de hand wordt gewerkt. Zaken die in elk geval allemaal slecht zijn voor de gewone burger, over wiens hoofd heen besluiten worden genomen over zijn wonen en werken in de stad.

Van doelgroepenfilms in de zin van films niet alleen voor, maar ook met leden van de doelgroep was in deze serie van drie nog geen sprake. De leden van het collectief ervoeren dat ze vanuit een redelijk geïsoleerde positie als filmers en intellectuelen met hun eerste films de sprong in het diepe moesten wagen, in de hoop op deze wijze op korte termijn wel de aansluiting te vinden met georganiseerde delen van het publiek. In die opzet zou het ASJ snel slagen.

Maar omdat de makers bij die drie films volop hun eigen ideeën konden uitleven, behoren ze in bepaalde opzichten ook tot de interessantste die het ASJ gemaakt heeft. Met een veelheid aan filmische uitdrukkingsmiddelen wordt in deze films een poging gedaan kapitalistische productieverhoudingen duidelijk te maken, verbanden te leggen tussen op het eerste gezicht incidentele voorvallen. In het eerste Stadsjournaal bij voorbeeld de relatie tussen enerzijds verkrotting van woningen en de bouw van kantoren en hotels in Amsterdam en anderzijds het verrijzen van enorme nieuwbouwwijken in plaatsen boven het Noordzeekanaal als Purmerend. In aflevering twee de betekenis van gebouwen en grond voor het kapitaal en in deel drie de achtergronden van het tegen elkaar uitspelen van privé- en openbaar vervoer.

Opmerkelijk was meteen dat de Stadsjournaals geen journaals waren in de vertrouwde betekenis van het woord, dat wil zeggen aaneenschakelingen van beelden uit de werkelijkheid met daaroverheen een commentaar. Dadelijk maakte het ASJ gebruik van speelscènes waarin professionele en niet-professionele acteurs op een theatrale wijze duidelijk maakten wat de makers bedoelden. Zo zijn in *OVERLOOP = SLOOP* enkele speculanten druk met huisjes op de kaart van Amsterdam in de weer met hun wijze van stadsplanning. In *PRIVE-EIGENDOM EN MISDAAD* wordt door middel van een mime spel het verschijnsel 'meerwaarde' geconcretiseerd en wordt in een encenering à la de klassieke Hollywood-film getoond hoe het kwam tot het afbranden van een pand aan de Prins Hendrikkade in Amsterdam, dat in het eerste deel van deze film zelf zijn geschiedenis vertelde. In *SAMEN OP DE GOEDE WEG* zingt Nelly Frijda een loflied op de tram en voert de acteur Wim van der Grijn als trambestuurder een discussie met een automobilist, die hem de weg verspert. Uitgangspunt van de drie films vormen reële, concrete gebeurtenissen, die ook allemaal in de films voorkomen, respectievelijk een oud-Amsterdammer die nu dagelijks op en neer reist tussen Purmerend en de hoofdstad, het afgebrande pand en de opening van de verlengde tramlijn 13. De confrontatie van deze drie films met pers en publiek leverde een scala aan meningen op, die in elk geval duidelijk maakten dat er aan de journaals nogal het een en ander schortte. Een belangrijke ervaring voor de groep was dat het publiek middels de films de gestelde problematiek wel onderkende, maar dat men het als een gemis ervoerde dat de films nauwelijks wezen op een mogelijkheid daar iets aan te doen. Deze kritiek was door de makers ingecalculiseerd. Omdat ze zelf ook niet direct oplossingen voor de gestelde problemen hadden, zagen ze het in drie

fase zonder contact met (actie)groepen ook niet op hun weg liggen om die aan te dragen. Liever geen oplossingen dan mogelijk onjuiste, die vanuit een geïsoleerd standpunt ontwikkeld zouden worden, was de heersende gedachte. Maar het werd wel degelijk ervaren als een gemis bij de films. Een tweede belangrijk punt van kritiek betrof de abstractheid van de getoonde beelden. Stelden de makers in een interview met de Groene Amsterdammer bij het uitkomen van de eerste film: 'Het gaat om de theoretische constructie van het scenario, dat heeft niets met denken in beelden te maken. Je zoekt achteraf je beelden bij het betoog'⁷, nog geen jaar later en wijzer geworden door een groot aantal discussies met het publiek, betoogde Gerrard Verhage: 'Wij ondervonden aan den lijve dat men hier iedere vorm van theoretisch radicalisme moet inwisselen voor iets zeer concreets. Met relatief nietszeggende termen als socialisme en kapitalisme komt men hier niet ver.'⁸

3. DE DOELGROEPENFILMS 1974-1977

Met de produktie en uitbreng van de eerste drie Stadsjournaals was voor de groep de kop eraf: veel ervaringen rijker en gesteld voor nieuwe problemen. Extern deden die problemen zich dadelijk voor op het punt van de continuïteit. Met minimale middelen waren de drie journaals tot stand gekomen en om verder te kunnen, moest gewacht worden op honorering van nieuwe subsidie-aanvragen. Voor 1975 was het plan ontwikkeld om tien films te maken, waarbij de standaardbegroting van f 7.500 bij de eerste drie films werd opgeschroefd naar 15.000 per aflevering. Die verhoging was een gevolg van verhoogde materiaal-kosten voor het maken van iets langere films (circa 20 minuten) en het opvoeren van enige salariskosten, die bij de eerste films nog ontbraken. Het Amsterdams Fonds voor de Kunst zou zeker niet voor de benodigde anderhalve ton kunnen opdraaien en daarom werd ook een beroep gedaan op een filmpotje dat B&W van Amsterdam beheerden, waarbij zij zich lieten adviseren door de Kunstraad. Tot op dat moment was geld uit dit potje vooral besteed aan vertoning en distributie van films, maar de Kunstraad bleek ook wel gevoelig te zijn voor produktie. Het gegeven dat de gemaakte en te maken films van belang konden zijn voor publiek buiten Amsterdam, leidde ertoe dat naast de gemeente Amsterdam ook een beroep werd gedaan op de provincie Noord-Holland en het ministerie van CRM (thans VWC). De aangevraagde subsidiebedragen waren respectievelijk f 50.000, f 25.000 en f 75.000.

Naast de bijna onvermijdelijke vertragingen bij de behandeling van dergelijke verzoeken, werd het Stadsjournaal nog getraceerd op een nieuwe vondst, namelijk de onderlinge koppeling van de subsidies door de betreffende instanties. De Amsterdamse Kunstraad, die niet al te enthousiast was over de eerste drie Journaals, besliste aanvankelijk negatief. Daarentegen kwam de Raad voor de Kunst, die op haar beurt het Ministerie adviseert, tot een positieve waardering, waarop CRM besloot (slechts) f 40.000 bij te dragen, *mits* ook Amsterdam en Noord-Holland hun aandeel zouden leveren. Deze manoeuvre leidde tot een herziening bij de Kunstraad, die vervolgens f 20.000 opleverde. Na een eveneens positief advies van de Culturele Raad van Noord-Holland, ging het college van Gedeputeerde Staten van deze provincie dwarsliggen. Daar zou de inhoud van Stadsjournaal 1 over de overloop-problematiek mee te maken hebben gehad. Om echter de twee eerste subsidiegevers uit te nodigen tot uitbetaling,

stelde Pieter Goedings van 'The Movies' zich garant voor de f 10.000, die van de provincie verwacht werden. Uiteindelijk draaide het collectief zelf op voor dit bedrag, maar toen waren er eind 1975 ook weer bijna vijf journaals bijgekomen. Tegelijk kwam het ASJ hiermee ook in de financiële problemen, die in de jaren daarop alleen nog maar zouden toenemen. In het volgende jaar kwam er van CRM geld voor vijf films à f 27.000, terwijl in 1976 ook Noord-Holland en Amsterdam een film voor hun rekening namen. Op basis hiervan werd het in dat jaar mogelijk bij het inmiddels tot ruim twintig leden uitgegroeide collectief drie mensen in vaste dienst te nemen. Die konden, bij een gemiddelde productie van zes films per jaar worden betaald uit de begrotingsposten 'salaris' en 'overhead'. Toen al werd er ook aangedrongen op een 'exploitatie-subsidie' met daarop de subsidies per project, maar aan die eerste vorm wilde men bij CRM en de Raad voor de Kunst nog niet denken; eerst in 1979 adviseerde de Raad daar positief over.

In 1977 wilde CRM opnieuw drie films voor zijn rekening nemen. Aanvankelijk waren er voor dat jaar vijf projecten aangevraagd, maar aangezien de meeste leden van de Raad voor de Kunst niet zoveel op hadden met de doelgroepenfilms, die in de jaren 1975-1976 waren geproduceerd, werd duidelijk gas teruggenomen. En toen na het gereedkomen van drie films CRM voor het jaar daarop met nog maar één project in zee ging, de scheepsbouwfilm (nummer 20) begon het er voor het ASJ zeer somber uit te zien. Weliswaar gingen ook Noord-Holland en Amsterdam in 1978 weer accoord met één film, maar de crisis in het collectief vrat toen al veel dieper door dan enkel aan de financiële oppervlakte. Ook de sociale realiteit begon te knagen aan de ideologische en filmesthetische opvattingen binnen het collectief, aan het doelgroepenconcept, dat het ASJ een grote faam had bezorgd en aan de relatie tussen de individuele filmers en het collectief.

Van de laatste problemen was eind 1974, nadat de eerste drie films tot stand gekomen waren, nog lang geen sprake. Inmiddels waren de eerste ervaringen opgedaan met de collectieve produktiewijze en met de begeleiding van films bij vertoning voor specifieke groepen, waaronder buurtcomité's en studenten. Daar bleek dat de te letterlijke overname van vervreemdingselementen en principes van intellectuele montage, zoals respectievelijk Brecht en Eisenstein die zo'n veertig jaar eerder hadden geformuleerd, niet of nauwelijks de gewenste uitwerkingen hadden op het publiek. Of zoals Anette Apon het vier jaar later verwoordde: 'De meeste mensen hebben geen boodschap aan een actieve kijkhouding.'¹ Achter deze opmerking gaat echter ook drie jaar ervaring met doelgroepenfilms schuil, de films die met en voor een bepaalde publieksgroep gemaakt werden. En voor het maken van dergelijke films kreeg het ASJ een kans met nummer 4, WERKLOOSHEID.

De vertoning van de eerste afleveringen in 'The Movies', in buurthuizen en voor actiegroepen, gevoegd bij de redelijke hoeveelheid publiciteit die dit nieuwe initiatief in de Nederlandse filmwereld kreeg, hadden inmiddels diverse actiegroepen en -comité's op het spoor van het ASJ gezet. En zo ontstond in

samenspraak met – achteraf één lid van – het Amsterdams Werklozencomité de film WERKLOOSHEID, waarin een werkloze bouwvakker zijn verhaal vertelt, gekoppeld aan speelscènes waarin getoond wordt hoe een arbeider zich bewust wordt van zijn situatie als hij zelf werkloos wordt. Aan het slot van de film komen beide elementen tezamen bij de grote demonstratie tegen werkloosheid, die op 22 februari 1975 in Utrecht plaatsvond. Hoewel het Werklozencomité vanwege stereotypering van de werkloze in de gespeelde, slapstick achtige scènes aanvankelijk weinig heil zag in het nut van de film, werd deze na korte tijd toch veel gehoord voor vertoning aan de doelgroep. De film stond in zekere zin dicht bij de drie eerste Stadsjournaals door de toch tamelijk zakelijke analyse van de werkloosheidsproblematiek, waaraan ook de geïnterviewde zijn steentje bijdroeg, maar had een optimistische toon door het bieden van perspectieven in de vorm van organisatie en solidariteit. Tegelijk ontdekte het ASJ met deze film de zogenaamde *sandwich-structuur*, die vanaf Journaal nummer 10 nog een paar keer zou worden toegepast. Deze structuur of formule betekent dat beschouwende, analyserende gedeeltes – al dan niet in de vorm van interviews – worden afgewisseld met speelscènes.

Maar voordat deze formule een aantal keren achter elkaar bijna dwangmatig zou worden toegepast, experimenteerde het collectief in 1975 en 1976 verder met verschillende filmvormen. Praktisch alle films zouden vanaf nummer 4 gemaakt worden in nauw overleg met organisaties uit de doelgroep, waarvoor ze in eerste instantie bestemd waren. In het collectief werkten verschillende groepjes gelijktijdig aan verschillende films. En dat dan ook nog eens in verschillende stadia van de productie. Terwijl de ene groep zich zat in te lezen in een nieuw onderwerp, waren anderen druk doende met de montage van een zojuist gedraaide film. De resultaten van de diverse stadia werden telkens voorgelegd aan het hele collectief waardoor iedereen niet alleen op de hoogte bleef van wat anderen deden, maar ook bij andere projecten dan waar hij of zij zelf mee bezig was, kon bijsturen. Urenlange, wekelijkse vergaderingen waren hiervan het gevolg op het kantoor van 'Skrien' aan de Keizersgracht, waar het ASJ inmiddels zijn intrek had genomen. Eén ideaal in de voorgestelde werkwijze had het collectief grotendeels al bij de eerste drie films laten vallen: het rouleren van (technische) functies op de set. Taken als camera, geluid en belichting bleken te gespecialiseerd om zomaar door iemand te laten doen; hetzelfde gold voor montage. Dit leidde ertoe dat hiervoor gebruik gemaakt ging worden van eentamelijk vaste groep enen, die al dan niet actief lid waren van het collectief. Zo werden Jaap de Jonge en Theo van de Sande meestal gevraagd het camerawerk voor hun rekening te nemen, terwijl Ton de Graaff en Edgar Burcksen de meeste Stadsjournaals moneerden. In toenemende mate zouden deze specialisten evenwel hun brood gaan verdienen in de commerciële sector van de Nederlandse film bij producenten als Van Heijningen, Brouwer en Balian.

Leidde het systeem van vaste arbeidsindeling op de set ertoe dat het hier doorgaans niet veel anders toeging dan op die van de commerciële speelfilm met zijn strenge hiërarchie, de algemene sfeer binnen het collectief was opener, in de



Gerard Thoolen in Werkloosheid

zin dat nieuwkomer zonder filmopleiding mogelijkheden kregen zich te ontwikkelen tot cineasten. Deze praktijk leidde ertoe dat het ASJ wel spottend 'de alternatieve filmacademie' werd genoemd. Met name gold dit voor mensen als Floor Kooij en Gerard d'Olivat. Zij kwamen als filosofiestudenten bij het collectief om zich in eerste instantie bezig te houden met filmreceptie en -begeleiding, maar ontwikkelden zich via het laatste, het meeschrijven aan scenario's en 'meelopen' in de eigenlijke productiefase tot zelfstandige regisseurs in het collectief. Met anderen maakten zij rond het midden van de jaren zeventig overigens deel uit van een grote groep wetenschappers die zich begon te interesseren voor films, met name die met een progressieve, politieke impact. Niet alleen bij het ASJ maar ook bij voorbeeld bij 'Skrien' sloten academisch geschoolden uit richtingen als geschiedenis, Nederlands en diverse sociale wetenschappen zich bij filmers aan. Uit de hoek van het Utrechts Sociologisch Instituut, waar onder leiding van Leonard Henny sinds 1972 met film werd gewerkt, ontstond eind 1974 het filmcollectief *De Rode Lantaren*, dat op zijn beurt in het volgende jaar zou samenwerken met de 'Boerengroep' van de Wageningse Landbouwhogeschool.

Stadsjournaal 5, *ARBEIDERS, BUITENLANDSE ARBEIDERS*, gemaakt met het Buitenlandse Arbeiders Kollektief, werd een vrij sobere sociale documentaire over gastarbeiders, waarin er een aantal hun persoonlijke ervaringen vertellen. Een kleine reeks individuen, die met hun verhaal, aangevuld met enkele tussentitels, een voldoende indringend en algemeen beeld oproepen van de positie van gastarbeiders. In

de film werd niet gegrepen naar abstracte termen, die alles nog eens even duidelijk zouden maken. De enige kunstmatige constructie betrof de openings-scène, waarin een gastarbeider met een machine de vloer schoonmaakt in de hal van een groot gebouw, dat het Tropenmuseum in Amsterdam blijkt te zijn! Inmiddels had het collectief ook contacten opgebouwd met één van de slagvaardigste buurtactiegroepen in die jaren: De Sterke Arm, in de Amsterdamse Dapperbuurt. Met leden daarvan ontstond nummer 6: DE DAPPERBUURT, OM ELKE CENTIMETER WORDT GEVOCHTEN. Opgedeeld in korte hoofdstukjes door middel van titelkaarten, vertellen buurtbewoners en actievoerders on- en off-screen over de sfeer in de buurt, de plannen van de gemeente tot renovatie, de weerstanden hiertegen en de opkomst en bloei van het *georganiseerde* verzet. De film richtte zich met De Sterke Arm als voorbeeld duidelijk tot bewoners van andere buurten, waaroverheen ook grootschalige renovatieplannen werden uitgestort. Dat het centraal om mensen gaat, toont het beginshot waarin vanuit een hoogwerker wordt ingezoomd op een groep buurtbewoners voor een straat; de film eindigt ook met dit shot. Twee scènes zijn nagespeeld (actievoerders bij de Gemeente en op huisbezoek), terwijl de eenvoudige constructie van de film nog eens wordt onderstreept door enkele zeer lange rijers, van onder andere een lange kantoorgang met vele deuren en van de Pontanusstraat, waarbij je stemmen van de bewoners hoort, die vertellen over de aard van de Dapperbuurt.

VAN BROOD ALLEEN KAN EEN MENS NIET LEVEN was het vierde en laatste journal van 1975. De productie was met de Anne Frank Stichting opgezet als onderdeel van een lessenspakket voor het Lager Beroeps Onderwijs over het thema 'werken'. Met brood als concreet aanknopingspunt zouden twee algemene tegenstellingen in de samenleving duidelijk moeten worden gemaakt: de ambachtelijkheid van de beroepsopleiding tegenover de fabrieksmatige productie en de goede kwaliteit van de produkten van de ambachtsman versus de slechte kwaliteit van de fabrieksgoederen. Al snel bleek in de research-fase dat deze vermeende tegenstellingen in het geval van brood niet opgingen. Arbeiders in de broodfabrieken waren in het algemeen ongeschoold en kwamen dus niet van de bakkersschool, terwijl in de concurrentieslag met de kleine bakkers de fabrieken wel degelijk kwaliteit op de markt moesten brengen. Een andere contradictie trad veel duidelijker naar voren in de vorm van de afhankelijkheid van de kleine bakkers van meelconcerns als Meneba en Wessanen. Die leverden het meel niet alleen aan hun eigen broodfabrieken, maar monopoliseerden ook de meelmarkt voor de kleintjes. Voor het Stadsjournal bleek dit gegeven veel bruikbaar, waarna de Anne Frank Stichting afhaakte. In de film die vervolgens ontstond, werd met name de door het ASJ ontdekte afhankelijkheidsrelatie in woorden en beelden tot uitdrukking gebracht. Beelden van de broodproductie bij zowel een warme bakker als in de fabriek en gesprekken met een kleine bakker en een fabrieksdirecteur worden aangevuld met commentaar en tekstkaarten, waarin de groeiende macht van de meelconcerns duidelijk wordt gemaakt. Tegenover de intimiteit en ambachtelijkheid van de kleine bakker werd door middel van lage camerastandpunten en groothoeklenzen de pompeusheid en opgehoopte macht van de

meelconcerns tot uitdrukking gebracht. Maar opmerkelijk is dat met walsmuziek op de achtergrond de camera ook een soort dans door de fabriek maakt, wat in de montage nog eens wordt benadrukt, als ware het een ode aan de industriële produktie. Een scherpe vondst van de makers betreft het beeld van gastarbeiders, die hier zakken meel laden voor export naar hun herkomstlanden, ooit de graanschuren van de wereld. Als goed onderlegde reportage over de achtergronden van een verschijnsel, waar iedereen dagelijks mee te maken heeft, werd de broodfilm een van de meest toegankelijke en heldere Stadsjournaals van de eerste twee jaar. De bijna tien jaar na dato als verplicht nummer aandoende oproep, dat brood een zaak van de gemeenschap is, die daar *dus* ook over moet kunnen meebeslissen, doet daar geen afbreuk aan. Ook uit de kritieken in de pers blijkt dat het ASJ met de laatste journaals op de goede weg zat. In *Het Parool* schreef C.B. Doolaard: 'Zowel nummer zes als zeven tonen dat het Stadsjournaal er gaandeweg beter in slaagt om op het doek spijkers met koppen te slaan in de vaak gecompliceerde problematiek die met de camera wordt aangesneden.' En Ellen Waller in *NRC/Handelsblad*: 'Nummer 7 is hun best gemaakte film tot nu toe: voortreffelijk van camerawerk, montage en geluid, gespannen en flexibel van compositie.'²

Voor Pieter Goedings was het toen echter wel genoeg. Klachten uit zijn publiek, dat 'de eigen boodschap' zelf wel in huis haalde, eigen opvattingen over hoe je bijvoorbeeld een warme bakker in beeld brengt en een niet zo succesvol optreden van Verhage bij de vertonin van een Stadsjournaal, brachten hem ertoe de premières in zijn theater stop te zetten.³ Wel bleef het 'Moviestheater' de vaste stek voor de perspremières van vrijwel alle journaals, die nog zouden volgen. In de loop van 1975 had het ASJ de distributie van de films uitbesteed aan Fugitive Cinema. Met de toename van het aantal films en van het aantal boekingen werd al snel duidelijk dat het collectief teveel energie zou moeten steken in de financiële en technische afwikkeling van de verhuur. Het nadeel van deze uitbestedingen was dat een direct contact met de potentiële klanten verloren dreigde te gaan en het als essentieel opgevatte aspect van begeleiding in het totale produktie- en communicatieproces buiten de boot zou vallen. Met Fugitive werd afgesproken dat bij iedere boeking nadrukkelijk gewezen zou worden op de mogelijkheid van begeleiding van de voorstellingen. Maar slaagden de filmers er in de allereerste fase nog wel in bij alle voorstellingen aanwezig te zijn, na korte tijd bleek dit alleen al fysiek gezien een onhaalbare kaart. De filmers waren vanaf dat moment nog wel aanwezig bij de eerste tien vertoningen om er zo achter te komen hoe het publiek reageerde en daarvan zelf te leren voor volgende produkties. Verder vond begeleiding plaats op uitdrukkelijk verzoek. Voor de rest werden de begeleiding en het onderzoeken van de relatie tussen de beelden en de publieksreactie al snel overgelaten aan stagiaires van universiteiten en academies, die voor kortere of langere tijd de gelederen van het collectief kwamen versterken. Hieruit resulteerde in juni 1976 onder andere een lijvig onderzoeksrapport 'Film als vormingsmiddel/een poging om *wetenschap* weer onder de filmers te

**een poging om
film
weer onder de mensen
te brengen**



AMSTERDAMS STADSJOURNAAL

brenge', een samenwerkingsproject tussen de academici, die betrokken waren bij het ASJ, de Rode Lantaren en de Boerengroep Wageningen. Een paar maanden eerder had het ASJ zelf een uitvoerig rapport het licht doen zien onder de titel 'Een poging om *film* weer onder de mensen te brengen', waarin naast overdrukken van persreacties en enkele eigen documenten ook uitvoerig wordt ingegaan op de begeleiding. Duidelijk blijkt daaruit onder andere dat de filmers er snel achterkwamen dat het keihard verdedigen van het eigen produkt in een discussie weinig vruchtbaar was. Niet alleen via de filmbeelden, maar daarna ook nog eens verbaal werd het publiek bij zo'n houding min of meer mond-dood gemaakt. Leerden de filmers in korte tijd veel over publieksreacties en -discussies, met die opgedane kennis konden ze ook overleggen met de organisaties uit doelgroepen waarmee werd samengewerkt. En vaak waren deze zelf ook beter in staat met de voor en met hen gemaakte films te werken. Een aantal van die organisaties zou ook met eigen filmcopieën gaan werken. Mede hierdoor verschoof het begeleiden al meer uit het blikveld van de filmmakers, hoewel dit aspect zeker tot 1980 binnen het ASJ en rol van betekenis zou blijven spelen. Een andere vorm van begeleiding werd kort na de start van het ASJ opgezet in de vorm van een mapje waarin de potentiële afnemers de losse sheets konden opbergen, die bij alle films gemaakt werden. Om het Stadsjournaal nadrukkelijk onder de aandacht te brengen werden meer dan 8.000 organisaties en instellingen in het onderwijs, vormingswerk, buurt- en actiewezen regelmatig voorzien van informatie over de nieuwste films. Verder organiseerde het ASJ in samenwerking met Fugitive, volkshogescholen en filmhuizen regelmatig viewings van een

aantal journaals in het land voor potentiële gebruikers. Op al deze manieren droeg het ASJ bij tot het geven van een inhoud aan het begrip 'actief vertonen', dat bij Het Vrije Circuit hoog in het vaandel stond. Halverwege 1975 besteedde 'Skrien' een heel nummer aan de inmiddels bestaande filmcollectieven De Kritiese Filmers, De Rode Lantaren, Polkin en het Amsterdams Stadsjournaal. Door het filmblad werden deze groepen gepresenteerd onder de noemer 'progressieve filmbeweging'. Het woord 'politiek' werd bewust niet gehanteerd, omdat die term veelal wordt toegemeten aan 'links'. Daarmee zou versluierd worden dat rechtse standpunten niet evenzeer politiek zijn. Door de term 'progressief' te hanteren wilde de Skrienredactie de politieke richting van de collectieven naar voren halen. Samen met de collectieven Parabel en het Aktiverend Volkstheater – en zonder het in 1976 opgeheven Polkin – presenteerden de genoemde groepen zich in april 1977 als 'Progressieve Nederlandse Filmbeweging' met negen programma's in meer dan twintig filmhuizen in ons land.

Het ASJ bracht in 1976 allereerst *SURINAMERS IN NEDERLAND* uit, gemaakt in samenwerking met het LOSON, het overlegorgaan van Surinaamse organisaties in Nederland. Met de film werd gepoogd de gevolgen van het neokolonialisme voor de Surinaamse bevolking duidelijk te maken, die voor bijna de helft in het Nederlandse 'moederland' woonde. Naast gesprekken met Surinamers over hun lot in Nederland en hun toekomstmogelijkheden – onder meer verbeeld door een scène, waarin de camera om een groepje Surinamers heendraait, dat middenin een polderlandschap staat – viel in deze film een geslaagde poging tot intellectuele montage te zien. Door de opeenvolging van de volgende beelden wordt al associërend een helder inzicht gegeven in het abstracte begrip neokolonialisme: een titel 'neokolonialisme'/een titel 'hout'/het kappen van hout in een tropisch oerwoud/een varend schip/de Bruynzeel-fabriek in Nederland/(opnieuw) het kappen van hout/een rinkelende (ouderwetse) kassa/een grote groep Surinamers, die op Schiphol aankomt, waarbij het geluid is weggelaten om het ontheemde gevoel van deze mensen te benadrukken. Eenzelfde sequentie komt in de film voor bij bauxiet en fruit; in het tweede geval eindigt deze met beelden van een Surinaamse vrouw, die op de Amsterdamse Albert Cuyp-markt bananen koopt. Het volgende Stadsjournaal werd gemaakt met geld van de provincie Noord-Holland en had de dreigende titel *WATER EN VUUR IN DE IJMOND*. De film zou een rol moeten spelen bij de te starten inspraakprocedure over de toekomst van het IJmondgebied, waarover de provincie een 'Nota van Uitgangspunten' had opgesteld. Daarin werden globaal twee alternatieven aangedragen: uitbreiding van Hoogovens of de aanleg van een voorhaven voor Amsterdam. Hoe concreet misschien ook, het ASJ stortte zich met dit onderwerp in de uiterst abstracte problematiek van de ruimtelijke ordening, waarbij een veelheid van belangen op elkaar botst. Korte tijd werd gespeeld met de gedachte drie films te maken, die de problematiek zouden onderzoeken vanuit de optieken wonen, werkgelegenheid en natuurbehoud; voor elk daarvan waren duidelijke doelgroepen te onderschei-

den. Maar al snel werd hiervan afgezien en besloten alledrie de standpunten in één film aan de orde te laten komen. In de onderzoeksfase bleken de industrie en het industrieel kapitaal een belangrijke rol te spelen bij de besluitvorming, zodat ook dit aspect aan bod zou komen. De uiteindelijke film zou uit vier delen gaan bestaan. Het eerste deel toont in een snelle montage de mens als producent van zijn eigen omgeving; deel twee toont hem als slachtoffer daarvan: de niet-bedoelde gevolgen van zijn handelen, zoals vervuiling en troosteloze nieuwbouwwijken. Het derde deel heeft de titel 'De industrie bepaalt de ruimtelijk ordening' en illustreert dit aan de hand van het concrete voorbeeld Hoogovens, een enorm bedrijf waarbinnen mensen als radertjes van een systeem produceren. In deel vier tenslotte worden in een hoog tempo vertegenwoordigers van een zestal betrokken instanties en actiegroepen aan het woord gelaten. Hieruit dringt zich de conclusie van het ASJ op, dat iedereen betrokken dient te worden bij de ruimtelijk ordening van zijn eigen woon- en werkomgeving. De plannen van de provincie deugden niet en er waren wel degelijk alternatieven voorhanden, die zowel rekening hielden met de werkgelegenheid als met het milieu. De standpunten van de milieu- en vakbeweging bleken in dit geval dicht bij elkaar te liggen. De vier delen van de film werden met elkaar verbonden door beelden van een kind, dat op het strand aan een zandkasteel bouwt, terwijl in een lied een korte samenvatting van het voorafgaande werd bezongen. Met WATER EN VUUR IN DE IJMOND hebben de makers duidelijk veel te veel in één film willen proppen, die in een mengeling van lang niet altijd gelukte stijlen ook nog eens heel onevenwichtig was. Daarmee was de bruikbaarheid van de film vrijwel nihil.

In nauw overleg met de Vereniging van Dienstplichtige Militairen (VVDM) ontstond Stadsjournaal nummer 10, SCENES UIT HET SOLATENLEVEN. Na Journaal 4 werd voor de tweede keer gebruik gemaakt van de sandwich-formule, de afwisseling van interview/analyse met speelscènes. De film zou gebruikt moeten worden door de VVDM in voorlichtingsbijeenkomsten binnen en buiten de kazerne. Tegelijk moesten het beeld en de ideologie van het leger doorbroken worden, zoals die naar voren komen in de films van de Legervoorlichtingsdienst. Het doel van de VVDM was uiteraard het organiseren van zoveel mogelijk dienstplichtigen in de eigen vakbondsgelederen.

Het gegeven dat de film met name gebruikt zou gaan worden voor jongeren was een overweging om te kiezen voor een speelfilmachtige aanpak; datzelfde gold voor de beslissing in kleur te gaan draaien. Daarnaast bestond er na vijf documentaires binnen het collectief weer behoefte aan het verder ontwikkelen van speelfilmelementen. Hiervoor werd opnieuw teruggesproken op de ideeën van Brecht over vervreemding, realisme en naturalisme en op de politieke vormingstheorie van het *exemplarisch leren*, dat in het begin van de jaren zeventig met name door de Westduitser Oskar Negt was ontwikkeld. Bij deze theorie wordt uitgegaan van de directe leefwereld en ervaringen van een bepaalde groep mensen, bij voorbeeld werklozen. In het vormingsproces wordt dan geprobeerd die mensen stap voor stap te laten ontdekken dat hun ervaringen

niet individueel of toevallig zijn, maar voor een groot deel bepaald worden door de maatschappelijke verhoudingen, die op hun beurt niet vast staan, maar veranderbaar zijn. Het doel van het exemplarisch leren is bij mensen een 'sociologische fantasie' tot ontwikkeling te brengen, die hen ertoe zou leiden in georganiseerd verband een positie te kiezen in de strijd tussen kapitaal en arbeid. De speelfilmscènes voor dit Journaal werden zorgvuldig gekozen met de achterliggende gedachte dat ze stuk voor stuk in moesten spelen op herkenbare ervaringen, zoals het balen en het misbruik dat hogeren in de hiërarchie van hun positie (kunnen) maken. Om te vermijden dat het publiek dergelijke ervaringen zou identificeren met één persoon of groep, werden in de verschillende speelscènes steeds andere jongens getoond. Dit zou tegelijk onderstrepen dat dergelijke ervaringen niet individueel zijn, maar collectief. En verder toonde de film in een komisch aandoende scène dat het wel degelijk zin heeft je gezamenlijk teweer te stellen tegen de willekeur van hogeren, waar altijd individuen het slachtoffer van worden. De film bood een duidelijk (organisatie-)perspectief.

Hoewel de meeste scènes zich kenmerkten door een naturalistische acteerwijze, waarbij het zo natuurgetrouw mogelijk afbeelden van de werkelijkheid voorop staat – met het gevaar dat je alleen maar naar de buitenkant, de verschijningsvorm van de dingen kijkt – doorbrak dit Stadsjournaal deze vorm tegelijk met verschillende middelen. Zo registreerde de camera in de baalscène op een slaapzaal niet alleen het hangen en vervelen van de jongens, maar gaat daar zelf aan deelnemen door zoekende bewegingen te maken om dan te eindigen voor een getralied venster. Het meest nadrukkelijk werd de naturalistische verhaallijn onderbroken door de blokken interviews, waarbij alleen het hoofd van de geïnterviewden te zien was. Deze blokken 'talking heads' droegen het risico de aandacht van het publiek te doen verslappen, maar met SCENES UIT HET SOLDATENLEVEN bleek het Stadsjournaal toch een vorm gevonden te hebben, die zich optimaal leende voor het gebruik bij specifieke doelgroepen. Van de eerstvolgende zeven journaals zouden er drie min of meer succesvol teruggrijpen op de in nummer 10 herontdekte formule.

Dat werden de Journaals 13 (EEN SCHOOLVOORBEELD), 15 (ALLEEN IS MAAR ALLEEN) en 17 (SSST, JE VADER SLAAPT). Al deze films ontstonden in 1977, ze werden allemaal gemaakt in samenwerking met organisaties, die de doelgroep actie- of organisatieperspectief konden bieden en wisselden alledrie speelscènes af met blokken gesproken informatie. In SSST, JE VADER SLAAPT gebeurde het laatste in de vorm van een gesprek tussen twee arbeiders, waarbij de juistheid van hun uitspraken over het verschijnsel ploegendienst in de speelscènes, die er doorheen waren gesneden, al dan niet werd bevestigd. Dit was een poging om de theoretisch-analyserende kost op een organische wijze in de film te integreren; de verschillende inzichten werden niet afzonderlijk gebracht, maar elkaar min of meer logisch opeenvolgend in de vorm van een gesprek.

EEN SCHOOLVOORBEELD werd gerealiseerd in samenwerking met de Amsterdamse Onderwijswinkel en het landelijk Comité van Schoolverlaters. In de speelscènes zien we hoe een aantal leerlingen in conflict komt met een docent, die een

proefwerk opeens beoordeelt naar de eindexamennormen. Veel leerlingen halen een onvoldoende en ze proberen verhaal te halen bij de rector. Nadat dit mislukt, komen ze terecht bij de Onderwijswinkel en het genoemde Comité, alwaar ze getraceerd worden op enkele pittige analyses over jeugdwerkloosheid, ongelijke kansen, studentenstops en selectie. Deze uiteenzettingen vormen in de film twee zware stukken theorie, die het verhaal van de actievoerende leerlingen in het noodzakelijke brede verband moet zetten en perspectief bieden. Dat deze gedeeltes in speelfilmvorm zijn opgenomen in de film, doet EEN SCHOOLVOORBEELD afwijken van de eigenlijke 'sandwich-formule'; het effect zou hetzelfde zijn. Niet zozeer als voorbeelden van intellectuele montage, maar eerder als symbolen zijn in de film beelden ingelast van een dichte slagboom en van een sorteermachine, die respectievelijk de studentenstops of werkloosheid en de selectiemechanismen in het onderwijs moeten verbeelden.

Werk- en werkloosheid zou in de tienjarige geschiedenis van het Stadsjournaal één van de hoofdthema's blijven en met name de rol van de vakbonden daarbij. Dat laatste was niet zomaar uit de lucht gegrepen: enerzijds hadden de collectief-leden al in diverse producties te maken gekregen met de vakbonden, die in hun visie een grote rol konden spelen bij de organisatie van arbeiders en de anti-kapitalistische strijd, anderzijds speelden de meesten van hen ook een actieve rol bij het opzetten van een vakbond voor filmers sinds Verhage zich naar aanleiding van het vierluik ZWAARMOEDIGE VERHALEN VOOR BIJ DE CENTRALE VERWARMING in 'Skrien' nogal druk had gemaakt over de produktieverhoudingen, waaronder de filmedewerkers geacht werden hun arbeid te verrichten.⁴ Hij stelde in dit artikel dat een hechte vakbondsorganisatie een heilzame uitwerking zou kunnen uitoefenen op de Nederlandse filmindustrie. Weliswaar werd zijn felle betoog in datzelfde nummer van 'Skrien' wat afgezwakt en genuanceerd door zijn, op Ben Verbong na, mede-Skrienredacteuren en Stadjournaalleden De Graaf en Apon, maar de kurk was van de fles. Nog geen jaar later wijdde 'Skrien' een heel dubbelnummer aan de vakbondsproblematiek, waarna Verhage zelf een rubriek begon onder de titel 'De Bond – Samen sterk voor de Nederlandse film'. De acties, die gevoerd werden met het door Burcksen en cutter Jan Dop geleide *Initiatiefcomité van Filmers*, leidden in oktober 1976 tot een filmvakbond binnen de Kunstenaarsorganisatie van het NVV, waarmee een eind kwam aan de versnippering van filmedewerkers over diverse vakbonden.

In samenwerking met het NVV-jongeren contact werd besloten een speciaal op jongeren gericht journaal te maken, waarin zowel voor werkenden als voor werklozen de sociaal-economische situatie inzichtelijk moest worden gemaakt met wederom het organisatieperspectief om zich te kunnen weren tegen niet alleen werkloosheid, maar ook zaken als onderbetaling. In de eerste drie scènes in ALLEEN IS MAAR ALLEEN worden jongeren getoond, die het in hun eentje niet zullen klaren. Ze worden geconfronteerd met een aantal ideologische noties, die in wezen mensen op zichzelf terugwerpen, terwijl de problemen waar ze mee te



Alleen is maar alleen

maken krijgen duidelijk een maatschappelijk karakter dragen. Zo wordt een werkloze jongen te verstaan gegeven dat als hij maar *wil* werken er best werk is, krijgt een meisje met een MAVO-diploma op het Arbeidsbureau te horen dat ze maar een baantje moet accepteren, waarvoor ze dat diploma wellicht niet eens nodig heeft en krijgt een jongen bij een bedrijfsexcursie van de voorlichter te horen dat er voor hem tien anderen zijn, als hij opmerkt geen genoeg te nemen met zakgeld in plaats van loon bij het draaien van produktie in zogenaamde leertijd. Alleen is maar alleen. Deze gedachte wordt omgedraaid naar 'samen sta je sterk' in de vierde scène. In één lange take zien we hier twee meisjes, die in een kledingzaak aan een vriendin vertellen, dat ze in hun fabriek niet het minimum-jeugdloon kregen waar ze recht op hadden. Na een gesprek met de chef, waarin gedreigd werd de vakbond in te schakelen, kregen ze met terugwerkende kracht alsnog het loon dat hen wettelijk toekwam. Na dit gesprekje wordt het belang van de vakbond in de interviews nog eens extra aangeduid, gekoppeld aan de leuke aspecten van organisatie en actie. De film eindigt met beelden van een demonstratie tegen het zakgeld, waar ook de geïnterviewden in meelopen; shots van hen aan het werk doorsnijden deze beelden. ALLEEN IS MAAR ALLEEN zou een van de meest gebruikte films van het ASJ worden. Vooral op middelbare scholen en in het vormingswerk bleek hij zeer bruikbaar, maar de eigenlijke doelgroep, die gezocht moet worden in het lager beroepsonderwijs, werd helaas nauwelijks bereikt.

SSST, JE VADER SLAAPT moest in samenwerking met de Industriebond FNV in beelden argumenten verstrekken tot het invoeren van een vijfploegensysteem -

met behoud van loon – in de volcontinue bedrijfstakken. Hiervoor werd al aangegeven hoe de film gestructureerd was rondom een gesprek tussen twee arbeiders in de kantine over de ploegendienst. Met name visualiseert de film de gevolgen van de ploegenarbeid voor de arbeiders en hun gezinnen. Een komische noot daarbij is de arbeider, die tuba-spielend door het bedrijf gaat, omdat hij moet oefenen voor een muziekconcours en daar thuis niet aan toe kan komen in verband met zijn werktijden. Serieuzer zijn de scènes die laten zien wat de lichamelijke gevolgen kunnen zijn van het onnatuurlijke ritme van de ploegendienst. Hoewel de bedoelingen van de makers duidelijk waren, was het resultaat van de film nogal onevenwichtig door de wisselende kwaliteit van de elkaar opvolgende speelscènes.

Na de film over de Dapperbuurt was *TE HUUR* een tweede film over de woning- en huurproblematiek. Geen opmerkelijke vondsten dit keer. De film is opgebouwd uit twee gedeelten, die elkaar in de montage afwisselen. In een soort reportagevorm toont de film de woonsituatie van een gezin in een nieuwbouwwoning in de Amsterdamse Kinkerbuurt, het werk van de man in de bouw en beelden van enkele woon- en huuracties. Met behulp van foto's en commentaar wordt het publiek in het tweede gedeelte geïnformeerd over de historische en sociaal-economische achtergronden van volkswoningbouw in ons land na de Tweede Wereldoorlog. De teneur van dit gedeelte is tamelijk eenzijdig en eigenlijk leidt de hele film aan een enorme bloedarmoede. De boodschap was dat er voor iedereen goede en betaalbare woningen nodig zijn. Om dat te bereiken zijn er in talloze plaatsen huurderscomité's actief.

Aanvankelijk zou het 16e Journaal *LIJF EN LEDEN*, een film over de eerste-lijns-gezondheidszorg, opgezet worden als een speelfilm. De verantwoordelijke regisseur en de leden van het collectief slaagden er echter niet in hiervoor een steekhoudend scenario te schrijven, waarna alsnog besloten werd tot het maken van een documentaire. Er werden talloze interviews gemaakt met bewoners uit de Noordamsterdamse nieuwbouwwijk Banne-Buiksloot, die daar met hulp van de gemeente en de ziekenfondsen een wijkgezondheidscentrum van de grond hadden getrokken. Ook werden gesprekken vastgelegd met medewerkers van dit centrum. Uit al dit materiaal viel echter met geen mogelijkheid een doorlopende film te maken, waarna de regisseur er zijn handen van aftrok. Door in de montage toch enige lijn in de gesprekken te brengen middels algemenere beelden en commentaar over de relaties tussen ziek-zijn en de organisatie van de gezondheidszorg, kwam er uiteindelijk toch nog een min of meer samenhangend, maar saai gefilmd betoog uit. Tot verwondering van menig Stadsjournaallid leverde de film niet alleen een aantal positieve persreacties op, maar bleek hij voor mensen, die zich als professional, buurtbewoner of gebruiker bezighielden met deze problematiek ook nog bruikbaar te zijn. Binnen het collectief zelf werden door deze bijna desastreus verlopen productie de eerste meningsverschillen zichtbaar met betrekking tot de toepassingsmogelijkheden en de bruikbaarheid van het doelgroepenconcept. Tevens kwam een relatief onvermogen naar voren tot het

schrijven van speelfilmscenario's, nadat daarvan om diverse redenen voor een aantal volgende Journaals ook moest worden afgezien.

In de periode 1976-1977 onstonden nog drie Journaals, die in veel mindere mate onder te brengen zijn onder het hoofdje doelgroepenfilms, omdat de aangesneden problemen een veel algemener karakter hadden en ze zich niet zozeer (konden) richten op duidelijk aanwijsbare, georganiseerde groepen. KUNST VOOR MENSEN KUNNEN MAKEN, nummer 11, werd gemaakt op verzoek van de Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars. Achter elkaar gemonteerd toont de film een aantal projecten van beeldende kunstenaars, die gebruik maken van de Beeldende Kunstenaars Regeling. De film concentreert zich op projecten, die tot stand gekomen zijn in overleg met buurtbewoners, scholen en jongerencentra. Een film met een duidelijk positieve, informatieve boodschap, die in tegenstelling tot de meeste Stadsjournaals nu ook eens een aantal leuke dingen in onze maatschappij laat zien. De film was bedoeld voor beeldende kunstenaars, leerlingen van kunstacademies en bewoners van buurten die nog wel enige verfraaiing kunnen gebruiken.

Met EEN SCHIJNTJE VRIJHEID (nummer 12) en 10.000 MEGAWATT (nummer 18) stelde het ASJ heel wat abstractere fenomenen aan de orde, namelijk de 'middengroepen' en 'de staat'. Beide fenomenen krijgen in een gesimplificeerde marxistische visie hun objectieve plaats in de strijd tussen kapitaal en arbeid toegewezen, maar in de werkelijkheid blijkt hun rol aanzienlijk gecompliceerder te zijn. Met vragen en antwoorden deed het ASJ in letterlijke zin een onderzoek in deze twee films, de eerste een documentaire, de tweede een speelfilm.

In EEN SCHIJNTJE VRIJHEID komen drie mensen aan het woord, representanten van een brede beroepscategorie, die doorgaat voor 'middengroepen': een melkboer in de Amsterdamse binnenstad, een journalist van het Noord-Hollands Dagblad en een chemicus van Unilever. Drie mensen, die niet werkzaam zijn in de directe productiesfeer – geen meerwaarde produceren – maar die zich door hun zelfstandig ondernemerschap of opleiding en positie in het bedrijf kunnen verbeelden andere belangen te hebben dan de arbeidersklasse. De gesprekken met hen worden in de film geplaatst tegen de achtergrond van de val van de regering Allende in Chili in september 1973. De putsch van generaal Pinochet aldaar werd mogelijk gemaakt door het toenemende verzet van de middengroepen tegen Allende's socialistische regering. Met beelden daarvan begint en eindigt de film, waarbij aan het slot duidelijk wordt gemaakt, dat deze groepen er zo'n drie jaar na Allende's dood economisch alleen maar op achteruit zijn gegaan. EEN SCHIJNTJE VRIJHEID is een film geworden, die probeert mythes door te prikken. Zo geeft de melkhandelaar toe 'z'n eigen slaaf' te zijn en erkennen de journalist en de chemicus dat hun positie in het bedrijf in wezen niet anders is dan die van respectievelijk de zettters en de glasblazers. Omdat de film met deze drie representanten eigenlijk alleen maar het standpunt van de makers bevestigt, kon geen zicht geboden worden op de mechanismen in het bewustzijn van leden van de middengroepen, die daar anders over denken. Niet lang voor het gereedkomen



Een schijntje vrijheid

van de film hadden bij voorbeeld de bonden van middelbaar en hoger personeel zich afgescheiden van hun moederbonden NVV en NKV toen deze fuseerden tot FNV, terwijl in die tijd ook een partij als de VVD zich mocht verheugen in een toenemende populariteit bij het kiezerscorps.

In vergelijking met de meeste andere Stadsjournaals zou EEN SCHIJNTJE VRIJHEID maar weinig verhuurd worden, wat eveneens geldt voor 10.000 MEGAWATT. Deze film, die begin 1978 uitkwam, werd gemaakt vanuit een duidelijke behoefte bij het collectief om niet alleen films te maken, die aansloten bij directe ervaringen, acties en organisaties van onderdrukten, maar ook te pogen de mechanismen van 'het kapitaal' inzichtelijk te maken, in het bijzonder een van zijn meest gecompliceerde organen, de staat. Waarschijnlijk omdat het functioneren daarvan in ons land in hoge mate wordt vertroebeld of afgedekt door het verzuilde partijensysteem, had in Nederland nog nooit iemand zich gewaagd aan een film over dit fenomeen. Het zou overigens ook nog vijf jaar duren voor Hans Hylkema met DE MANNETJESMAKER in speelfilmvorm iets zou laten zien van het gedoe achter de partijpolitieke façades en zes jaar voor het grote publiek via de openbare verhoren van de Parlementaire Enquêtecommissie RSV weer eens onverbloemd kennis kon maken met de speciale relatie tussen staat en kapitaal. Buitenlandse voorbeelden warén er wel, met name in Italië waar filmers als Marco Bellocchio en Francesco Rosi met bij voorbeeld IL CASO MATTEI (1974) knappe pogingen deden die relatie voor het publiek aan de hand van concrete voorbeelden te onthullen. In verband met deze genoemde film zal het niet helemaal toevallig zijn dat na veel geworstel om tot een scenario over dit onderwerp te komen ook het ASJ koos

voor een ingang tot de staat via de energievoorziening en deze problematiek trachtte op te helderen via een journaliste. Stond bij Rosi de in 1962 bij een dubieus vliegtuigongeval omgekomen directeur Mattei van het staatsenergiebedrijf ENI centraal, het Stadsjournaal koos voor een ex-directeur van een provinciale electriciteitsmaatschappij, die op non-actief was gesteld, nadat hij in een eenmansstrijd te sterk was ingegaan tegen de belangen van particuliere industriëlen bij de energievoorziening in ons land. In speelfilmvorm heeft 10.000 MEGAWATT een sterk documentair karakter. Vergezeld van zijn hond wordt in een bos de ex-directeur van de Provinciale Limburgse Electriciteits Maatschappij, Hoekman geïnterviewd door een journaliste over de gang van zaken, die uiteindelijk tot zijn ondergang leidde. Zijn betoog wordt geïllustreerd door gespeelde scènes, die duidelijk moeten maken dat Hoekman met zijn formele, burgerlijke ideeën een terechte strijd voerde in het algemeen belang, maar dat zo formeel en vooral solistisch deed, dat hij het onderspit wel moest delven. Waarom had hij de vakbonden niet ingeschakeld? Dat is de brandende vraag, die in de film naar voren komt.

Omdat de Stadsjournaalleden, die ook voor 'Skrien' werkten in het algemeen nogal ontevreden waren over de sociologische benadering van de Journaals in dit tijdschrift door hun mederedacteuren, werd bij het uitbrengen van 10.000 MEGAWATT de schrijfster/journaliste Lidy van Marissing uitgenodigd om een recensie te schrijven. Die werd verpletterend. Van Marissing verweet het ASJ '*tendentieuze berichtgeving ter linkerzijde*' in een film die '*niets laat zien*'.⁵ Nog op dezelfde pagina's mocht scenarioschrijver d'Olivat een verweer schrijven. Op zijn beurt verweet hij haar op deze manier geen bijdrage te leveren 'aan de problemen waar linkse cultuurgroepen zich voor gesteld zien bij het maken van hun produkten.' Drie nummers later probeerde literatuur-sociologe Helle Alofs via een ingezonden stuk in 'Skrien' de vastgelopen discussie alsnog vlot te trekken door het stellen van een aantal heldere vragen aan het ASJ. Hierop antwoordde regisseuze Apon. Naast het herhalen van enkele theoretische achtergronden van het ASJ in het algemeen (Tretjakow, Brecht) probeerde ze aan de hand van de Franse theoreticus Poulantzas alsnog duidelijk te maken waarom deze film zo en niet anders gemaakt kon worden. Het collectief kreeg hier te maken met niet-direct verfilmbare fenomenen en bij de direct betrokkenen stuitte men op wantrouwen, achterdocht en geslotenheid. In plaats van het onderwerp dan maar te laten vallen, werd besloten voor met name de leden van de ambtenarenbonden ABVA/KABO de problematiek op deze gespeelde, gereconstrueerde wijze aan de orde te stellen.

Problemen met de geloofwaardigheid van de speelfilms en speelfilmscènes in de 'sandwich-films' en die met het zichtbaar maken van de staat waren indicaties voor een veel diepgaander probleem. Dat betrof de overtuigdheid van het eigen gelijk, waar na verloop van tijd ernstige twijfels over ontstonden. De belangstelling voor de marxistische theorie was inmiddels langzaam aan het wegebben, terwijl de verdere ontwikkeling daarvan ook duidelijk stagneerde. Deze (interna-

tionale) crisis van het marxisme ondermijnde een groot aantal vaststaande opvattingen. En met de twijfels viel eigenlijk de bodem weg onder het doelgroepenconcept, dat niet alleen wilde aansluiten bij de ervaringen en leefsituatie van specifiek aanwijsbare groepen, maar deze groepen via die ingang juist inzicht wilde verschaffen in hun omstandigheden. Dat veronderstelt in wezen dat degenen, die dit proces begeleiden zelf reeds over dat inzicht beschikken en de doelgroep op het juiste politieke spoor kunnen zetten om hun situatie te veranderen. Met het wegvallen van de zekerheden bij de begeleiders, in dit geval dus filmers, was het niet langer mogelijk een eenduidig antwoord te geven op bij voorbeeld de vraag welk perspectief geboden moest worden. In het Stadsjournaal werden de twijfels extra gevoed door de problemen, die men permanentervaarde bij het filmisch vormgeven van de eigen zekerheden en met name de abstracties, waarin die geformuleerd waren. In de eerste Journaals, waarin de makers nog naar hartelust experimenteerden, viel daar nog wel mee te werken. Maar met de knieval naar de doelgroepen toe moest vooral de herkenbaarheid zo optimaal mogelijk zijn om het gewenste doel te bereiken. En op dat punt kwamen de filmers van het Stadsjournaal nogal eens in conflict met de contactpersonen uit de doelgroep. De meesten daarvan werden voor het eerst geconfronteerd met *filmmaken* en hadden nauwelijks enige notie van filmische oplossingen voor het in beeld brengen van bepaalde problemen. Voor hen gold, vanuit het deelbelang dat ze behartigden, veel sterker dat in een film de juiste standpunten naar voren zouden komen. En over de vraag welke dat dan waren, wilden de Stadsjournaalmensen ook nog wel eens van mening verschillen met de samenwerkende contactgroep. Op zijn beurt riep dat bij het ASJ vragen op over de mate waarin het collectief onafhankelijk kon opereren of zichzelf bij wijze van spreken met enkel technische kennis, vaardigheden en apparatuur moest uitleveren aan de doelgroep. In het verlengde hiervan en rekening houdend met de interne meningsverschillen ten aanzien van deze problemen, drong zich binnen het collectief de vraag op in hoeverre de individuele visie van de leden tot gelding kon worden gebracht in de films.

Al deze problemen werden nog eens verhevigd door de ernstige financiële problemen, waarmee het ASJ te kampen had en die het collectief regelrecht in de bestaanszekerheid bedreigden. Omdat door CRM van de eind 1977 ingediende projecten, waaronder één lange film over de geschiedenis van de vakbeweging, slechts één kort project werd gehonoreerd – met de aantekening dat hiermee de continuïteit gehandhaafd zou zijn (!) – dreigde het ASJ de drie vaste medewerkers met terugwerkende kracht te moeten ontslaan. Door middel van veel publiciteit, waarin opnieuw de noodzaak van een exploitatiesubsidie voor filmcollectieven als het ASJ naar voren werd gebracht – analoog aan de wijze waarop (experimentele) theatergroepen gefinancierd werden – werd CRM tot een heroverweging gedwongen. Dit resulteerde uiteindelijk in het toekennen van scenariosubsidies, waarna op een reële kostenbasis vervolgens geld gekregen kon worden voor goedgekeurde projecten. Naast enkele filmplannen in het produktiestadium slaagde het ASJ er in 1978 in de toekomst met minstens zes films op te rekken,

films die een nieuwe fase in de geschiedenis van het Stadsjournaal zouden kenmerken.

Met het maken van doelgroepenfilms maakte het ASJ tussen 1975 en 1977 een markante fase door in haar ontwikkeling. 'Een poging om film weer onder de mensen te brengen', had het collectief in een zeer direct contact gebracht met het publiek, waarvoor het de films wilde maken. Deze vorm van publieksgerichtheid deelde het ASJ met andere filmcollectieven en is vanuit de filmproductie gezien uniek in de Nederlandse filmgeschiedenis. De durf om de problemen, die het doelgroepenconcept theoretisch en praktisch oproep, onder ogen te zien, openlijk te erkennen en ervan te leren, leidde in 1978 tot de ommezwaai van het Amsterdams Stadsjournaal naar de vrije documentaires en speelfilms.

4. DE VRIJE DOCUMENTAIRES EN SPEELFILMS 1978-1984

'Voor het eerst in zijn bestaan werd het collectief met een artistieke crisis geconfronteerd, met een verhevigde druk en niet meer te stuiten twijfel over het gebruik van filmische middelen, over de relatie tussen politiek en esthetiek, over de achterliggende theorie van doelgroepenfilms, waar de filmische methodes en de relatie tussen esthetiek en politiek van waren afgeleid.' Met deze volzin opende Gerrard Verhage in oktober 1978 in 'Skrien' een poging tot een verklaring van het feit dat het ASJ er na 10.000 MEGAWATT driekwart jaar over had gedaan om de volgende film, KOPPELBAZEN, EEN DOOLTOCHT DOOR DE BOUW uit te brengen.

Het collectief was in een politieke en artistieke crisis geraakt, die niet te bezweren was met het succes van een aantal doelgroepenfilms. De pasklare theoretische inzichten over het functioneren van de samenleving bleken lang niet altijd met de werkelijkheid te kloppen en daarnaast leidden ze ook tot een zekere steriliteit bij de filmische vormgeving ervan. Het laatste kwam onder meer duidelijk naar voren op het niveau van acteren. Met op de achtergrond de min of meer kant en klare analyse van de makers werden door de acteurs in een herkenbare en natuurlijke omgeving eerder sociale typen neergezet dan mensen van vlees en bloed. Daardoor konden bij voorbeeld scholieren en werkende jongeren nogal eens gemakkelijk onder de gespeelde voorbeelden uitkomen met opmerkingen als: 'Onze rector is niet zo!' Met dergelijke problemen kampten overigens ook de groepen in het politieke vormingstheater, waaronder Proloog, Sater en GLTwee die hun acteurs regelmatig uitleenden aan het Stadsjournaal. Het ASJ kreeg met deze problematiek in verhevigde mate te maken, omdat in de relatief toch zeer korte films niet alleen aansluiting gezocht diende te worden bij de ervaringswereld van de gebruikers, maar daarbij ook nog een analyse en perspectief geboden moesten worden. Dat dwong de scenarioschrijvers tot het creëren van zeer compacte typen, die slechts moesten verbeelden wat ze in hun objectieve maatschappelijke rol waren. Een strenge sergenteant, een strenge rector, een joviale bedrijfsvoorlichter met een goede babbel enz. Veel ruimte daar omheen bleef er niet over.

Op een andere manier gebeurde hetzelfde met de vele interviews die voor diverse films werden opgenomen. Doorgaans werd daar alles omheen weggesneden wat niet in directe relatie stond met het gegeven probleem en in elk geval die uitspraken waarin oplossingen werden aangedragen, die niet voor 100% strookten

met de ideeën van de makers. Op deze wijze hadden verschillende journaals een tamelijk belerend en autoritair karakter. Weliswaar werden de films als een 'voorstel' aan het publiek gepresenteerd, maar het gegeven dat dit voorstel zou zijn werd in de vormgeving niet of nauwelijks geproblematiseerd. (Dit neemt niet weg dat de films in het onderwijs en vormingswerk wel als zodanig werden gepresenteerd en er door het publiek ook zo op gereageerd werd.)

Uiteraard werden deze problemen onderkend in het collectief, maar door de in financieel opzicht noodzakelijke produktiedwang (achttien films in ruim drie jaar!), nog eens gevoed door een grote vraag uit allerlei sectoren naar films over hun problematiek, stonden een adem- en denkpauze in de weg. Bij de financiële problemen van begin 1978 ontstond er mede hierdoor opeens alle ruimte voor het noodzakelijke debat, dat zich overigens ontlaadde in een zeer hectische atmosfeer. De eisen die men aan elkaar stelde werden al meer opgeschroefd, scenariogroepjes vielen uiteen en projecten begonnen uit te lopen. Verhage schreef: 'De hele groep kwam onder een ongekende spanning te staan, crisis dus, een sfeer als het binnenste van een hagedrukan.'

In het vorige hoofdstuk werd al vermeld dat het ASJ zich na een groot aantal documentaires weer eens met speelfilm wilde bezighouden. 10.000 MEGAWATT was daarvan het eerste resultaat. Voor het Stadsjournaal zelf was het de meest conventionele film, die het collectief tot dan toe had afgeleverd. Eind 1978 merkte Apon daarover op in het tienjarig jubileumnummer van 'Skrien': 'Ik had er dus ook een kinderlijk genoeg in eindelijk eens een film te maken volgens het gewone principe.'² Voor Verhage markeerde de lineaire verhaalstructuur van de film de hulpeloosheid van de groep tegenover haar eigen crisis.

Nadat een eerste groep scenaristen al gestruikeld was op een speelfilmscenario over het onderwerp arbeidsbemiddeling, waarbij vooral de dubieuze rol van de uitzendbureaus aan de kaak moest worden gesteld, dreigde ook een tweede er niet uit te komen. Voor het schrijven van een aantal dialogen ging men op zoek naar een koppelbaas, die na een paar mislukte pogingen gevonden werd via een oproep op STAD Radio Amsterdam. Deze zender zond dadelijk een interview met de man uit, wat in de woorden van Verhage 'zo bijzonder' was, dat de groep besloot om te onderzoeken of er rondom deze man geen documentaire gemaakt kon worden. Vooral de wijze waarop hij zijn eigen methodes, die van de uitzendbureaus en grote bedrijven beschreef, sprak de Stadsjournaalmensen erg aan, omdat zijn analyses in grote lijnen overeenkwamen met hun eigen vondsten. Op het gevaar af volkomen onbegrijpelijk te worden door grillige gedachten-sprongen, zwenkingen tussen ondernemers- en arbeidersstandpunten en een irrationele grammatica, was de man vooral een boeiende en ter zake kundige ingang tot het wereldje van de legale en illegale arbeidsbemiddeling. Door de scenariogroep werd op zeer korte termijn een ruwe schets voor de te draaien film over deze man (oude Toon) en zijn compagnon (jonge Toon) aan het collectief voorgelegd. Een unieke situatie in het ASJ, waar tot dan toe slechts heel precieze, uitgewerkte scenario's op tafel kwamen. Het voorstel werd geaccepteerd en de weg voor de 'vrije documentaire' lag open. En was in het ASJ een tendens, ja zelfs

de behoefte merkbaar naar meer speelfilm, in korte tijd werden ook voor de drie volgende projecten de speelfilmplannen omgezet in zuivere documentaires. Veel meer dan tot dan toe het geval geweest was, moesten de filmers, weliswaar nog steeds voorzien van grondige voorstudies, op de locaties nu ook intuïtief te werk gaan, waarmee tegelijk hun persoonlijke, individuele inbreng nadrukkelijker naar voren werd gehaald. Zoals de ondertitel van *DE KOPPELBAZEN* al aangeeft, zouden de films het karakter van zwerftochten krijgen, waarop met de camera – en dus ook voor het publiek – van alles te ontdekken viel. Er ontstond ruimte voor meerduidigheid van mensen en omstandigheden, waarmee het gelijkhebbende karakter van de voorgaande journaals verdween. Na het vastlopen in het succes van een formule, waar het collectief theoretisch niep meer uitkwam, werd via de weg van de praktijk lucht en ruimte geboden om zich verder te ontwikkelen. En terwijl van verschillende kanten het ASJ 'een vlucht in de documentaire' werd verweten, verdedigde Verhage deze keus als misschien wel een omweg naar de speelfilms toe, vergelijkbaar met het improviseren door de acteurs bij bevriende theatergroepen.

Het werken vanuit een concept en niet vanuit een nauwgezet draaiboek leidde in materieel opzicht tot een veel ruimer gebruik van filmmateriaal. Niet alleen werden de uiteindelijke films langer – van minstens een half uur tot gemiddeld vijfenveertig à vijftig minuten, maar ook de ratio tussen de lengte van opnamemateriaal en de uiteindelijke film steeg van gemiddeld 6:1 naar 8 of 9:1. De nieuw gekozen werkwijze had verder implicaties voor het functioneren van het collectief en de te kiezen procedure. Met de grotere vrijheid voor de individuele filmers kwam een eind aan eindeloze discussies over de juiste beelden en het juiste effect. Of zoals Verhage schreef: 'Iedere handeling en camerabeweging moest bij ons de slachtbank op, werd besproken en moest met argumenten verdedigd worden. Het collectief was een zuurbad, gevuld met onbarmhartige rationaliteit die alles wegvrat wat haar niet schikte.' Zonder dat wellicht op dat moment al te beseffen, werd hiermee de weg ingeslagen naar een productie bureau met een technisch en administratief apparaat, daarbij het noodzakelijke personeel en daaromheen een groep mensen met politieke en filmische kennis en ervaring, die elkaar kunnen helpen. Dat apparaat staat hen ten dienste voor het realiseren van films, die gemaakt worden vanuit een links-politieke betrokkenheid bij een veelheid van maatschappelijke onderwerpen en problemen. Door meer ruimte te laten aan mensen en meningen tijdens het draaien en daar ook in de montage rekening mee te houden, zou het publiek meer mogelijkheden krijgen zich te verdiepen in wat het te zien zou krijgen. De noodzaak werd minder om de films een expliciet organisatie- of actieperspectief mee te geven. En met dat laatste werd het mogelijk een keuze te maken uit een ruimer aantal onderwerpen, waarbij wellicht niet meteen een club klaar stond om met de nieuw-bewuste slachtoffers het kwaad te lijf te gaan. Zeker zouden er nog in samenwerking met verschillende organisaties films tot stand komen, maar met de expliciete verwijzingen daarnaar in de films was het gedaan. Dat kon dan beter

gebeuren in de mondelinge en schriftelijke begeleiding, waarmee de filmers ontslagen waren van een geforceerde opbouw van hun produkt naar dat perspectief toe. Zo had de keuze, die het ASJ in zekere zin door de praktijk als uitweg voor de politiek-ideologische en filmesthetische dilemma's werd opgelegd, naar allerlei kanten toe verstrekkende gevolgen. In ieder geval zou het de kwaliteit van de films ten goede komen, zoals meteen als bleek bij DE KOPPELBAZEN en SCHEEPSBOUW, DE ONDERGANG VAN EEN INDUSTRIE, die tegelijk in september 1978 werden uitgebracht. Zo werd DE KOPPELBAZEN in plaats van een eenduidige aanklacht tegen al dan niet gelegaliseerde arbeidsbemiddeling met een centrale rol voor één of meer slachtoffers een boeiend relaas van de zwerftocht van de filmers door dit wereldje. Door de film liep als rode draad een autotochtje door Amsterdam met de oude en de jonge Toon, die bij allerlei bouwprojecten sappige praktijken onthullen over de wijze waarop die tot stand gekomen zijn. Tot verrassing van de makers bleken bouwvakkers die voor koppelbazen hadden gewerkt zich totaal geen slachtoffers te voelen van hun praktijken. In silhouet gefilmd vertelt één van hen over zijn ervaringen. Omdat het de makers duidelijk was geworden dat de koppelbazenpraktijken functioneren bij de gratie van de grote, bonafide bouwondernemingen, werd ook gezocht naar een vertegenwoordiger daarvan. Met veel moeite en listige voorwendsels werd tenslotte een directeur van een multinationale onderneming gevonden, maar met zijn 'gedistingeerde gladheid en berekenende formuleringen' was hij onbruikbaar voor de film; dit voorkomen zou hooguit de a-socialiteit van de koppelbazen en de voor hen werkende arbeiders benadrukken, wat nu juist op grond van de onderzoekingen van de makers niet de bedoeling mocht zijn. Het ontmaskeren of op zijn minst dubbelzinnig maken van de ware schuldige bleek dus onmogelijk. De film eindigt op een open manier, waarin de filmers nog wel verwijzen naar de grote bouwondernemingen, maar ook hun eigen onvermogen toegeven om deze op dit punt fysiek in beeld te krijgen.

Stadsjournaal 20, de Scheepsbouwfilm concentreerde zich in de beelden vooral op de factor kwaliteit van de arbeid, vakmanschap. Het ASJ had in zijn korte geschiedenis al eerder blij gegeven van een zekere gevoeligheid op dit punt. De Broodfilm laat uitgebreid de warme bakker aan het werk zien, in de IJmond-film had men graag veel meer laten zien over het werk bij Hoogovens, ware het niet dat dit zich door de automatisering in belangrijke mate aan het oog onttrekt en in de film TE HUUR kon een bouwvakker naar hartelust de fouten in zijn nieuwbouwwoning tonen en klagen over het gejaag op de bouwplaatsen, waar hij zelf werkte, dat de kwaliteit van zijn eigen werk ook niet ten goede kwam. In SCHEEPSBOUW namen de makers van het ASJ volop de tijd om hun fascinatie voor het gespecialiseerde vakwerk van de 'scheepsbouwers' tot uitdrukking te brengen. Gefilmd werd er in de zomer van 1978 op de NDSM-werf in Amsterdam, die als zoveel andere werven met sluiting werd bedreigd. Wat de film duidelijk wilde maken, is dat de overheveling van de in het verleden gemaakte enorme winsten in deze bedrijfstak naar goedkope derde-wereld-landen niet alleen een enorme werkloosheid tot gevolg heeft, maar vooral ook een vernietiging van door de



De koppelbazen

eeuwen heen opgebouwde vakkennis. Door met zorgvuldig gekozen shots en camerabewegingen dit begrip in beeld te brengen leverde de film de arbeiders in hun strijd voor het openhouden van de werf een aantal zeer steekhoudende, gefilmde argumenten. Helaas gingen de ontwikkelingen in die strijd voor het behoud van de werf zo snel dat een aantal statements in de interviews al achterhaald waren op het moment dat de film uitkwam. Te meer daar aan de ondertitel van de film – de ondergang van een industrie – niet al te veel aandacht werd besteed, zag de oppervlakkige beschouwer in *De Volkskrant* niet veel meer dan 'een paar mooie opnamen van arbeiders bij de NDSM' en verweet *De Waarheid*, naast veel waardering voor juist die opnamen, de makers pessimisme en noodlotsdenken. Hoewel in de film geen aandacht werd besteed aan de alternatieven, die ontwikkeld waren voor het openhouden van de bedreigde werven, lagen geuite standpunten in de interviews duidelijk in de lijn van de CPN, zoals ook het geval was in de Ploegendienstfilm. Lidmaatschap van en sympathie voor deze partij van een groot aantal collectiefleden zijn hiervoor de verklaring, maar ook voor het feit dat de verhouding tussen het ASJ en de vakbeweging problematisch was en de films die hierop betrekking hadden toch minder vaak verhuurd werden dan verwacht was.

Met geld van de provincie Noord-Holland kwam eind 1978 *WISSEL OP DE TOEKOMST* gereed, met als ondertitel: *EEN FILM OVER OUDER WORDEN*. Evenals bij *DE KOPPELBAZEN* was er voor deze film aanvankelijk veel werk gestoken in het schrijven van een speelfilmscenario, waar op den duur vanaf werd gezien. In tegenstelling tot *DE*



Scheepsbouw

KOPPELBAZEN lag aan de basis van deze documentaire een veel doortimmerder plan dan bij die film. Voor WISSEL OP DE TOEKOMST werden opnamen gemaakt met vier vrouwen: één van achttien, één van vijfenvestig en twee van tweeëntachtig. Verleden, heden en toekomstverwachtingen vormen voor de hand liggende ingrediënten voor de film, waarbij als centraal (discussie)thema het maken van keuzes zich naar voren dringt. Door het filmen van verschillende vrouwen in verschillende leeftijden krijgen de door elkaar gemonteerde interviews in de film reliëf en bieden ze de kijker voldoende stof tot gesprek over de keuzemomenten en de gevolgen daarvan. Omdat de interviewer in de film de vier vrouwen vrij goed kende, bleven de gesprekken niet aan de oppervlakte en konden ze door de genuanceerdheid emoties teweeg brengen, die het publiek prikkelde om ook de eigen ervaringen erbij te betrekken.

Een nog nadrukkelijker onderzoekend karakter dan DE KOPPELBAZEN en WISSEL OP DE TOEKOMST kreeg Stadsjournaal 22: HET BOSPLAN. Expliciet treden in deze film twee maaksters naar voren als onderzoeksters naar de ontstaansgeschiedenis van wat voor de meeste mensen thans enkel een recreatief, geografisch gegeven is: het Amsterdamse Bos. Nadat een aantal recreanten van onze tijd op de vraag of ze iets weten over het ontstaan van het bos het antwoord geheel of gedeeltelijk schuldig blijft, duiken de twee in de archieven van de gemeente Amsterdam en de Rijksvoorlichtings Dienst. In de filmbunkers van de RVD bevinden zich nog Polygoonjournaals uit de jaren dertig met beelden van de aanleg en de opening van het bos met zijn internationaal befaamde roeibaan. De beelden worden vergezeld van het overbekende nationaal-chauvinistische commentaar, waarin de

lof bezongen wordt op 'de grootsheid' van dit werk en 'de arbeidsvreugde' die de talloze werklozen op dit project weer hervinden. Daarna worden gesprekken gevoerd met twee mannen, een bouwvakker en een slager, die als werkloze destijds door het Arbeidsbureau werden gemaand aan dit project mee te werken, op straffe van intrekking van de uitkering als ze dat niet zouden doen. Verzet tegen deze maatregel en het uitblijven van een staking tegen de onderbetaling op dit werkverschaffingsproject komen wel ter sprake in de film, maar een afdoend antwoord wordt in elk geval bij de geïnterviewden niet gevonden. Wellicht concentreerden de maaksters zich teveel op het bos zelf en de ontstaansgeschiedenis om op dit soort vragen al te uitgebreid in te gaan. De functie van dit journaal moet vooral gezocht worden in het naar boven halen van een al weer bijna vergeten stukje recente geschiedenis – die zijn actualiteit ontleent aan de huidige crisis en daarmee gepaard gaande werkloosheid – en aan het leveren van ideologische kritiek op de filmische presentatie van dit project in die dagen middels het Polygoonjournaal.

Van een al even onderzoekend karakter, maar nu sterk gericht op het niveau van de beelden zelf, was het 23e Stadsjournaal, *POLITIEWERK*. Politie: dat is oom agent op straat, dat zijn de surveillance-wagens, dat zijn de arrestatieteams, de mobiele eenheden, dat is controle van de bevolking door middel van geavanceerde videosystemen. Beelden daarvan en gesprekken met agenten, die zich van hun vriendelijkste kant tonen, roepen in een geraffineerde montage vragen op bij de kijkers. Vragen over de gestalten van een controle- en machtsapparaat, dat er in laatste instantie is tot handhaving van de bestaande orde. Omdat deze aflevering van het Stadsjournaal weigert om een eenduidig beeld van de politie als onderdrukingsapparaat naar voren te schuiven, kwam van diverse kanten het verwijt dat het een pro-politiefilm was geworden. Die kritiek is niet terecht. *POLITIEWERK* mag dan geen aperte anti-politiefilm zijn, door de keus van de beelden en de montage daarvan worden tegenstellingen zichtbaar en wordt ook in twijfel getrokken of wat men ziet wel waar is. Zo bevat de film 8mm-beelden van een ME-optreden in de Kinkerbuurt bij een ontruiming in 1978, beelden die sinds 1980 iedereen kent, maar die op dat moment nog vrijwel uniek waren. En bij NOS-journaalbeelden, gemaakt in Breukelen na het optreden van een arrestatieteam, waarbij een dode viel, stelt het ASJ in een commentaar: 'Beelden zijn niet onschuldig. Wat is er wel te zien en wat niet.' De nieuwe werkwijze van het ASJ liet niet langer toe, dat de beelden uit de werkelijkheid gewrongen werden in een vooraf bedacht theoretisch concept. Men accepteerde die beelden, probeerde in de montage de duidelijk voelbare tegenstellingen te accentueren en stelde vanuit een kritisch standpunt vragen aan de kwaliteit van de beelden zelf. Opnieuw bleek dat 'de macht' zich maar moeilijk of zelfs in het geheel niet in directe, onmiddellijk duidelijke beelden laat vatten. Zeker in een filmvorm als de documentaire, die zijn beelden rechtstreeks ontleent aan de werkelijkheid, doe je de geloofwaardigheid van je standpunt geweld aan, als je zou suggereren dat dat wel mogelijk is. Met *KOPPELBAZEN* en *POLITIEWERK* toonde het ASJ duidelijk haar filmische verantwoordelijkheid op dit punt.

De discussies en conflicten binnen het collectief, die naar aanleiding van DE KOPPELBAZEN zo openlijk naar buiten waren gekomen, hadden organisatorisch nieuwe werkwijzen tot gevolg. Met deze film kwam de vraag naar voren of het hele collectief nog wel zo nodig moest worden geraadpleegd in de scenariofase en of het niet beter zou zijn de scenaristen vrijer en autonomer te laten werken. De oplossing werd gevonden in het instel'en van vier scenariogroepen, die voortdurend zouden werken aan twee scenario's. Omdat de groepjes relatief klein waren (twee à vier personen), werd gehoopt dat daarbinnen een vruchtbaardere confrontatie van ideeën zou plaatsvinden dan binnen de totale groep van ruim twintig mensen. Op grond van de financiële vooruitzichten zouden er in 1979 vijf vaste medewerkers kunnen worden aangesteld, die naast het verrichten van de noodzakelijke organisatorische, administratieve en financiële klussen ook verantwoordelijk werden voor het produktiewerk en het stimuleren van de scenarioschrijvers. Onzekerheden, twijfels, wantrouwen en onbegrip leidden in de loop van dat jaar toch weer opnieuw tot ernstige conflicten.

Uit de scenariogroepen kwamen eigenlijk alleen maar de collectieve producties POLITIEWERK en KAKAFONISCHE NOTTIES (nummer 27), FIETSEN (nummer 25) en HET BOSPLAN waren eigenlijk al voor de malaise geconcipieerd, terwijl BOEREN IN DE EILANDSPOLDER (nummer 24) en FABRIEKARBEID '80 (nummer 26) vrijwel individuele projecten waren. Het dieptepunt van de crisis lag rond midden 1979, waarna het collectief langzaam weer uit het diepe dal begon op te klimmen. Een gevolg zou echter wel zijn dat er zowel in 1980 als 1981 slechts twee films gemaakt werden.

Over de vraag in hoeverre er binnen het ASJ individueel of collectief verder gewerkt zou moeten worden, vond begin 1980 een discussieweekend plaats. De voorkeur bleek toen toch uit te gaan naar een collectieve werkwijze, maar met een grotere individuele vrijheid dan onder het doelgroepenconcept. De scenariogroepjes werden gehandhaafd. Een gevolg van de geringe productie was dat het ASJ midden 1980 regelrecht op een faillissement dreigde af te stevenen. Het bestuur van het Stadsjournaal drong aan op het op korte termijn realiseren van drie films en op een meer degelijke samenwerking binnen de groep. Zowel het eerste als het tweede lukte. Gemaakt werden KAKAFONISCHE NOTTIES, CHAOS IN DE RECHTSSTAAT en EEN GEMEENTERAAD en eind 1981 werd er tevens gewerkt aan de montage van drie andere films.

Nadat de twee belangrijkste opposanten in het collectief, Verhage en Apon, het Stadsjournaal verlaten hadden, kwam er ook weer ruimte voor meer begrip voor elkaars opvattingen en werkwijzen. In deze opklarende atmosfeer begonnen zich vanaf dat moment min of meer spontane scenariogroepjes te vormen op basis van belangstelling voor bepaalde projecten. Via deze vruchtbaardere methode zouden de resterende Stadsjournaals tot stand komen.

De financiële problemen leidden er evenwel toe dat in 1981 toch twee mensen ontslagen moesten worden. In 1982 moesten er nog twee volgen plus de inmiddels aangenomen halve administratieve kracht, waardoor er uiteindelijk

nog maar één coördinatrice in vaste dienst zou overblijven. Andere medewerkers werden per taak en per film betaald. Op deze wijze was het ASJ draaiend te houden en waren er via de lopende projecten toch steeds mensen nauw bij de gang van zaken betrokken. Rondom een centraal apparaat met alle noodzakelijke faciliteiten, variërend van typemachines tot en met montagekamers en daarbij de nodige kennis en ervaring cirkelen de min of meer autonome collectiefjes, die werken aan het realiseren van bepaalde films. Hoewel bij DE KICK (nummer 32) voor het eerst namen van de makers op de titelrol verschenen, bleven de films gepresenteerd worden als afleveringen van het Amsterdams Stadsjournaal. En het is nu net die naam, die zich steeds meer tegen het ASJ in de nieuwe vorm gaat keren. Het collectief heeft in de jaren 1974 tot 1979 blijkbaar zo duidelijk aan de weg getimmerd met de politieke en doelgroepenfilms, dat van dat imago niet meer is af te komen, ondanks een aantal totaal andere films dat sindsdien is gemaakt. Het ASJ is in de nieuw gegroeide werkwijze een produktiegroep geworden met een gezicht, dat duidelijk anders is dan in die jaren. Opener, minder radicaal en minder gelijk-hebberig, meer aandacht voor mensen achter de meningen en voor filmische vormen die daar recht aan doen. Het politieke is niet langer dominant.

Deze ontwikkeling, waarvan de films sinds 1978 duidelijk de sporen dragen, was niet kenmerkend voor de veranderingen binnen het ASJ alleen, maar voltrok zich in het grootste deel van de linkse cultuurbeweging. Sommigen betrouwen dit als een vervlakking van de (politieke) radicaliteit, voor de meesten werden die nieuwe inzichten als winst gezien en aangegrepen om daarbij nieuwe vormen te bedenken en uit te proberen. De theorieën en modellen die ontwikkeld werden en aanvankelijk met zoveel vuur verdedigd, werden niet vergeten. In de nieuwe fase kregen abstracties niet alleen handen en voeten, maar ook een gezicht en verdwenen daarmee al meer naar de achtergrond. Meer dan in de eerste periode kreeg het publiek nu de mogelijkheid om zelf na te denken en eigen conclusies te trekken. Op deze wijze slaagde het Stadsjournaal er binnen een paar jaar in de desillusies, die de idealen en verwachtingen van de jaren zestig hadden opgeleverd, op een produktieve en creatieve wijze te verwerken. Opmerkelijk is dat de feministische theorievorming, die in die jaren zeer sterk op de voorgrond trad, niet expliciet van invloed is geweest op het ASJ. Er bestond wel enige tijd een overleg van vrouwen binnen het Stadsjournaal, maar dit leverde geen wezenlijke veranderingen op voor de werkwijze van het collectief en had ook geen noemenswaardige invloed op de keuze van onderwerpen voor films. Tegen deze achtergronden – intern, financieel en algemeen maatschappelijk – zou het ASJ de tweede helft van zijn geschiedenis doormaken, die eindigt in september 1984 met aflevering 36.

Opmerkelijk is dat in deze tweede periode van vijf jaar er van de dertien Stadsjournaals slechts drie speelfilm zijn. Daarvan zijn er twee van Annette Apon, die in die tijd bij het in 1979 opgerichte zusje van het ASJ, Studio

Nieuwe Gronden, met medewerking van vele Stadsjournaalleden ook twee lange speelfilms regisseerde: *GOLVEN* (1982) en *GIOVANNI* (1983). Hiermee werd de in 1978 door Gerrard Verhage verwachte omweg via de documentaire naar speelfilm in eerste instantie niet bewaarheid, hoewel *FABRIEKARBEID '80* een unieke uitzondering vormt. Verhage zelf verliet het ASJ in 1981 en realiseerde in het jaar daarop *DE BERG*, een lange indringende documentaire over een aantal oude communisten, die terugzien op een leven vol opofferingen en strijd. Hoewel hem tijdens de Nederlandse filmdagen in 1982 de prijs voor de beste documentaire – volgens velen – ternauwernood ontging, werd de film met succes op enkele buitenlandse festivals vertoond en via een bekroning in Frankrijk aangekocht voor het nationale bibliotheekcircuit

Met de veel grotere ruimte voor individuele en deelgroeprojecten komt, afgezien van organisatorische ontwikkelingen, een eind aan een collectieve filminhoudelijke en -esthetische lijn van het ASJ. In dat licht bezien ligt een min of meer thematische behandeling van de resterende journaals meer voor de hand dan een chronologische. Hoe arbitrair wellicht ook, zijn de films bij elkaar gezet die uitgaan van een lokaal of regionaal gegeven, films die eigentijdse problemen tot onderwerp hebben en een restgroepje/speelfilms en experimenten.

Van de documentaires stellen er vier lokale of regionale problemen aan de orde, die echter ook heel gemakkelijk verplaatsbaar zijn naar vergelijkbare plaatsen of streken. Voor een deel kan dat, omdat de makers zelf de problematiek uittilden boven het kleinschalige niveau, voor een ander deel omdat de makers bij wijze van spreken vanuit een internationale optiek neerdaalden, om de problemen die gesignaleerd waren voor het publiek veel duidelijker te kunnen aangeven.

Het laatste gold bij voorbeeld voor *BOEREN IN DE EILANDSPOLDER, VAREN ZONDER VANGST*. In de lente van 1978 werd het plan opgevat om een film te maken die inzicht moest verschaffen in de enorme boterbergen en melkplassen van de EEG. Er ontstonden twee speelfilmversies, maar op de een of andere manier bleek het niet mogelijk de thematiek via deze weg helder te krijgen, waarna werd uitgeweken naar een documentaire. Met de vermaatschappelijking van het boerenbedrijf als centraal thema werd besloten te gaan filmen in een gebied met een oude en een nieuwe agrarische structuur, respectievelijk de Eilandspolder en de Beemster. Bij kennismaking met een aantal mensen in de Eilandspolder, die zich verenigd hadden in de 'Werkgroep Jonge Veehouders' werd echter snel besloten de film uitsluitend aan dit gebied en deze mensen op te hangen. De film laat zien hoe moeilijk en zwaar het is voor de boeren om in dit door de vele sloten sterk verkavelde gebied het hoofd boven water te houden. De Werkgroep beijverde zich voor een snelle ruilverkaveling, die zou moeten voorkomen dat nog meer boeren in deze polder het loodje zouden moeten leggen. In hun plannen werden ze echter gedwarsboomd door Staatsbosbeheer, dat een reservaat voor weidevogels in het betreffende gebied voor

ogen stond. Duidelijk rekening houdend met natuurbeschermingsoverwegingen ontwikkelden de boeren hun eigen plan, waarbij ze als extra argument aanvoerden dat de boeren door de eeuwen heen het landschap gevormd en beheerd hebben. Zonder landbouw zouden de plannen van Staatsbosbeheer niet eens uitvoerbaar zijn. Met een handheld camera volgt dit Journaal de boeren bij hun werk en bij de onderlinge besprekingen over de eigen plannen. De loodzware EEG-problematiek is bewust niet extra op de film losgelaten, maar komt terloops aan de orde in de interviews met individuele boeren en boerinnen. Daaruit blijkt dat er weliswaar gezamenlijk wordt geknokt voor het behoud van de polder als agrarisch gebied, maar ook dat ieder voor zich de eigen overlevingskansen inschat. Daarbij komen bij voorbeeld de aanbiedingen ter sprake om een nieuw bedrijf in de Flevopolder te beginnen, die op hun beurt weer leiden tot grote twijfels en aarzelingen over de kosten daarvan en het sociale isolement, dat zo'n overstap tot gevolg kan hebben. Zoals in SCHEEPSBOUW en WISSEL OP DE TOEKOMST blijft ook in deze film de ter zake kundige, geïnteresseerde interviewer buiten beeld. Die interesse en het afzien van het leggen van politieke en economische sjablonen over de bewoners van de Eilandspolder heen, zorgden voor een eerlijke documentaire over problemen en strijd voor behoud van bedrijf en werk bij de kleine boeren tegen de achtergrond van nationale en EEG-politiek.

Eerlijk, maar wellicht door het onderwerp tegelijk ook een stuk saaier, is de film EEN GEMEENTERAAD uit 1981, met de ondertitel SPITTEN IN DE ACHTERTUIN VAN DE DEMOCRATIE. Centraal staat de gemeenteraad van het Noordhollandse dorpje Limmen. Het is een keurig dorpje zonder opzienbarende problemen, telt 4700 inwoners en wordt wel 'de parel van Kennemerland' genoemd. De bloembollenkwekerijen, waar velen van afhankelijk waren, zorgden jarenlang voor een redelijke welstand. Nu is Limmen een forenzendorp. Tot in de jaren zestig was 80% van de bevolking rooms-katholiek en zat de Katholieke Volkspartij op rozen. Nu deelt het CDA haar zeven zetels in de gemeenteraad met twee voor de PvdA, een voor de VVD en een voor de CPN. De twee hoofdlijnen in de film zijn door elkaar heen gemonteerd. De eerste betreft de geschiedenis van de machtsverhoudingen in het dorp, waarbij de vraag om de hoek komt of de burgemeester van nu wel zoveel minder 'feodale' trekjes vertoont dan de pastoors en de grote bollenboeren, die in het verleden het dorp bestuurden. De tweede lijn toont van iedere partij een raadslid en laat deze aan het woord over de democratie in het dorp, de problemen, de rol van eigen partij en de andere partijen. Verder geven onder meer nog een journaliste, een stoelenmaker en de pastoor hun visie op de dorpsdemocratie.

Vergelijkbaar met DE EILANDSPOLDER is aflevering 31, LEVEN MET DE BELT, een documentaire over de vuilnisbelt in de Volgermeerpolder bij Broek in Waterland. Daar werden in 1980 meer dan tienduizend vaten met zeer giftige stoffen gevonden, afkomstig van de chemische fabriek Philips Duphar in Amsterdam. Was naar aanleiding van een ontploffing in deze fabriek, het schoonmaken en de gevolgen daarvan voor de arbeiders vijf jaar eerder al eens een (deels

gespeelde) documentaire gemaakt over Philips Duphar door de Belgische cineast Guido Henderickx, het Stadsjournaal concentreerde zich in 1982 op de gevolgen van deze ernstige vervuiling voor de omwonenden van de gifbelt. Langzaam is het gif in de bodem en sloten terechtgekomen, waarvan de eerste tekenen zichtbaar werden bij dieren, die vreemde ziekten kregen, onvruchtbaar werden en stierven. Volgens de Amsterdamse GG & GD waren er geen risico's voor de gezondheid van de bewoners uit de buurt, maar daarover hebben dezen toch een andere mening. De film volgt een van de bewoners, die bij andere mensen op onderzoek uitgaat naar hun ervaringen. Daaruit blijkt angst, maar ook verdringing daarvan. Iedereen heeft wel redenen om de zaak minder bedreigend voor te stellen. De verhalen van deze mensen zijn inwisselbaar voor die van duizenden anderen in tientallen plaatsen in Nederland. En als in *POLITIEWERK* stellen de makers vragen naar de betrouwbaarheid van de beelden. In deze film zijn dat beelden van het rustieke Noordhollandse landschap, van prachtig uitzijnde tomaten en appels en – nog – statig rondzwemmende zwanen. De beelden en gesprekken zijn een protest tegen met name de arrogantie bij de overheden, die destijds de gifstoringen toestonden en nu de gevolgen daarvan duidelijk worden, de direct bedreigde bewoners alleen laten in hun onzekerheid.

In het voorjaar van 1984 ging *VAN POLDER TOT STAD, EEN STEDEBOUWKUNDIGE EN ZIJN SCHEPPING* in première, een film die op zeer gecomprimeerde wijze in korte tijd een enorme hoeveelheid informatie over de kijkers uitstort. Directe aanleiding tot de film was de tentoonstelling 'Van polder tot stad', die in de zomer van 1983 plaatsvond in 'De Meervaart' in Amsterdam, het culturele centrum van Osdorp. Voor deze wijk ging in 1957 de eerste paal de grond in. De film toont in collagevorm beelden van die tentoonstelling en gebeurtenissen daaromheen, zoals een bustocht door de wijk, beelden van oude verkrotte wijken en gaat vooral in op de relaties tussen avantgardistische kunstuitingen in de jaren twintig en dertig, de arbeidersbeweging en de in die jaren nieuwe architectonische inzichten en praktijken. Een speciale plaats hierbij is ingeruimd voor de gepensioneerde gemeente-architect Van Eesteren, die een centrale rol speelde bij de totstandkoming van de westelijke tuinsteden van Amsterdam. Naast het directe geluid bij deze beelden, worden off-screen vele citaten op de kijker afgevuurd van onder andere architecten en filosofen, die betrekking hebben op het bouwen van woningen en horen we de uiteenlopende meningen van Osdorpers over de kwaliteit van het wonen in hun wijk. Met het verschil dat er niet één bepaalde mening wordt uitgedragen, vertoont *VAN POLDER TOT STAD* eigenlijk allerlei kenmerken van de Stadsjournaals van de eerste jaren, waarin een bepaald fenomeen eveneens in korte tijd vanuit allerlei invalshoeken moest worden belicht, waarbij vooral de historische dimensie een belangrijke rol speelde. De gecomprimeerdheid, waarmee een veelheid op zich interessante en ter zake doende facetten, de revue passeert, stuurt iedereen, die maar weinig op de hoogte is van architectuur en ideeën daaromtrent, al binnen tien



Chaos in de rechtsstaat

minuten geheel het bos in. Daarmee heeft de film meer weg van een introductie op een cursus over twintigste eeuwse architectuur.

Van de films, die hier bij elkaar komen onder de noemer 'actuele onderwerpen', was *CHAOS IN DE RECHTSSTAAT* de eerste, een film over jongeren en kraken. Verzoeken om over dit onderwerp een film te maken hadden een gezelschap, dat zich 'Amsterdams Stadsjournaal' noemt, al talloze malen bereikt. Daarop kon het ASJ echter niet ingaan, omdat subsidies per project werden verschaft en het geld en materiaal eenvoudigweg ontbraken om zomaar aan de gang te gaan. Binnen het collectief leefde het idee wel en zo konden na goedkeuring van het project tussen oktober en december 1981 opnamen gemaakt worden voor een film, waarvoor nauwelijks een draaiboek te schrijven was. Door de goede contacten van regisseuse Barbara den Uyl werd besloten een film te maken over de bewoners van 'Huize Chaos' aan de Amsterdamse Sarphatistraat. Omdat het publiek via de televisie en in iets mindere mate door de film *EEN KONINKRIJK VOOR EEN HUIS* van de Haags/Rotterdamse (!) combinatie Meatball/Tilt Film vooral geconfronteerd werd met de sensationele kanten van het kraken in de vorm van enorme veldslagen met de politie, koos het ASJ voor een benadering van binnenuit. Een representatief beeld van de krakers is moeilijk te geven, omdat de beweging bestaat uit een veelvoud van verschillende individuen en groepen, die allemaal hun eigen redenen hebben om al dan niet gedwongen door omstandigheden te kraken en hun leven op een bepaalde wijze in te richten. Zo concentreerde *CHAOS IN DE RECHTSSTAAT* zich heel bewust op één groep, de bewoners van 'Huize Chaos' die als punkers door het leven gaan. De film ademt duidelijk sympathie voor de jongens en meisjes van dit kraakpand. Door gebrek aan perspectieven is hun leven een vrijwel permanen-

te vorm van verzet geworden tegen alles wat heilig is in onze samenleving. Ze gaan hun eigen gang, ze eten samen, spelen in een band, gaan uit en verdedigen gezamenlijk hun pand tegenover de gemeente. Een beetje politieke analyse of strategie is er niet bij. Ze leven nu. Omdat de film deze krakers voor zichzelf laat spreken – slechts één maal gaat de regisseuze in discussie – is CHAOS IN DE RECHTSSTAAT een heel open document over de manier waarop een groep jongeren anno 1981 zichzelf staande probeert te houden. Aan de kijker wordt overgelaten om daar dan een eigen mening over te vormen.

Een soortgelijke film maakte de regisseuse drie jaar later over een pand aan de Keizersgracht, waarin de Leefwerkschool is gevestigd. In een gekraakt huis woont sinds 1979 een groep mensen, die uit onvrede met het bestaande onderwijs voor de eigen en andere kinderen een school heeft opgezet. HOEVEEL UUR GING U NAAR SCHOOL? gaat over dit particuliere onderwijs-experiment, waarbij ervan wordt uitgegaan dat kinderen van nature nieuwsgierig en leergierig zijn. De kinderen bepalen zelf wat ze op een bepaald moment willen leren of doen. Daarbij kunnen ze elkaar helpen en gesteund worden door de aanwezige volwassenen, die in het algemeen geen vakdiploma's hebben. Leerlingen die dat willen, kunnen voor een bepaald type onderwijs staatsexamen doen. De kinderen en de ouders zijn gezamenlijk verantwoordelijk voor de organisatie op school, waarvan de film een levendig beeld geeft. Een aantal leerlingen vertelt ook hoe het hun verging op andere, 'gewone' scholen, waarom ze nu hier zijn en wat ze zich van hun toekomst voorstellen. Met de krakersfilm en deze onderwijsfilm tastte het Stadsjournaal marges in onze maatschappij af, waar mensen uit fundamentele onvrede met de gang van zaken bij woningbouw en -distributie en de inrichting van het onderwijs vergaande conclusies getrokken hebben voor hun eigen bestaan. Door die beweegredenen en die manieren van leven heel openlijk en kwetsbaar vanuit die mensen zelf naar voren te brengen, stellen deze films de kijkers uiteindelijk vragen naar de keuzes die zij zelf maken. Hoewel de films met sympathie voor de bewoners van beide huizen gemaakt zijn, opteren ze niet direct voor hetgeen ze laten zien. Ze confronteren door het totaal karakter van het anders-zijn of -doen het publiek juist heel indringend met persoonlijke en maatschappelijke vragen, die iedereen aangaan en waarop iedereen bewust of onbewust ook zijn antwoorden geeft.

De verschuiving in aandacht van direct materiële levensomstandigheden als werken en wonen naar meer immateriële problemen bij het ASJ kwam duidelijk tot uitdrukking bij twee films die in 1982 werden uitgebracht: DE KICK en DE SPRONG. Beide films willen vooroordelen en taboes doorbreken. De eerste die rondom het verschijnsel verslaving, de tweede rondom gekte. Beide films proberen dat te doen door die verschijnselen dichterbij te halen via een intensief contact met mensen, die hiermee te maken hebben. DE KICK doet dat met een aantal verslaafden aan zowel alcohol als drugs. DE SPRONG met één jongen, Henry Bosch, een jonge toneelspeler, die een aantal jaren een psychiatrische

behandeling heeft ondergaan en zijn ervaringen daarmee nu vormgeeft op het podium in het soloprogramma 'Ik ben er niet'.

Zowel DE KICK als DE SPRONG wagen zich niet aan de eindeloze discussies, die gevoerd worden over de juiste behandeling van verslaafden en gekken. Aan de hand van concrete mensen, laten ze zien wat die verschijnselen voor iemand betekenen, hoe ze iemands leven beïnvloeden en in hun greep kunnen houden. Er wordt gezocht en gevraagd naar de oorzaken, vragen die nauwelijks eenduidig te beantwoorden zijn en waarop de antwoorden alleen maar duidelijk maken dat de grenzen tussen 'normaal' en 'verslaafd' of 'gek' lang niet zo scherp te trekken zijn. De overgang van het ene stadium naar het andere is gemakkelijker gemaakt dan menigeen denkt. De mensen in de films hebben in het algemeen een gewoon verleden, ze leven nu, sommigen hebben werk en ze hebben bepaalde toekomstverwachtingen, die in doorsnee niet anders zijn dan die van de meeste Nederlanders. Wat hen onderscheidt is hun verslaving aan drugs of alcohol op dit moment of hun psychiatrisch verleden van een paar jaar terug.

Ondanks de thematische overeenkomsten, zijn de films verschillend gemaakt. Voor DE KICK is aanvankelijk veel onderzoek verricht naar achtergronden van verslaving, waarbij geen van de gevonden theorieën een definitief antwoord bleek te geven. De film werd opgezet als een onderzoek, waarbij uiteindelijk gefilmd werd met een aantal mensen uit een grote groep verslaafden, die de makers inmiddels hadden leren kennen. Dat waren een ex-directeur van een marketing-bureau, die zwaar alcoholist is en alleen op een flatje in de Bijlmer woont, een groepje jongens uit een Amsterdamse buitenwijk die met diefstal hun drugs betalen en een aantal aan heroïne verslaafde meisjes in Rotterdam, die als prostituée of model voor soft-pornofoto's werkzaam zijn. Optrekkend met deze mensen werden ongeveer negentig rollen film geschoten, goed voor negenhonderd minuten. Omdat het grootste deel van dit materiaal interessant en bruikbaar was, ontstonden er grote problemen bij de montage. Maandenlang is er gewerkt aan de uiteindelijke versie van de film, die nu tachtig minuten lang is. Daarbij is gekozen voor een thematische aanpak: naast elkaar gezet komen voor de drie personen of groepjes hun huidige situatie aan de orde, gevolgd door zaken als de manier waarop ze aan geld komen, hoe ze begonnen zijn, wat hun toekomst is, waarom ze verslaafd zijn en hoe ze de gevolgen daarvan ervaren. DE KICK begint met beelden van een meisje dat naar een flat loopt, terwijl de burens achter de gordijnen naar haar gluren. Zodra het meisje binnen is, komt een oudere man op de cameraploeg afstappen en vraagt of er nu ruchtbaarheid aan gegeven gaat worden. Wat 'er' is, wil hij niet zeggen. In de volgende scène wordt binnen met het meisje gepraat. Op deze wijze maakt de film de overstap van de buiten- naar de binnenwereld van de verslaving en onderstreept daarmee zijn onderzoeks karakter. Omgekeerd draait in het laatste shot de camera weg van de alcoholist, die in zijn flat zit, naar buiten toe. Gerrit van Elst, de maker en interviewer, is met zijn vragen nadrukkelijk in de film aanwezig, daarmee eveneens het onderzoeks karakter

van de film onderstrendend. Zo nadrukkelijk zelfs, dat hem in diverse kritieken verweten werd bot en drammerig te zijn. Helemaal ongelijk had men wat enkele scènes aangaat niet. Maar juist door die scènes er zo in te laten, werd duidelijk gemaakt dat ook deze film niet tot de kern van het verslavingsprobleem kan doordringen. De openhartige benadering maakt dat DE KICK niet alleen op onthullende, maar soms ook onthutsende wijze het publiek confronteert met een inmiddels alledaags verschijnsel, dat nog teveel ontkend wordt en waar de meeste mensen het liefst met een grote boog omheen lopen. De film kreeg nogal wat publiciteit toen kort voor de première één van de Rotterdamse meisjes via een kort geding eiste dat zij uit de film zou worden weggesneden, omdat ze inmiddels was afgekickt en een normaal leven probeerde op te bouwen. De rechter bleek, na de film gezien te hebben, gevoeliger voor het argument van het ASJ dat dit niet kon, omdat de film daarmee in zijn totaliteit zou worden aangetast en zij destijds toestemming had gegeven tot medewerking. Hij wees de eis af, met dien verstande dat DE KICK de eerstvolgende drie jaar niet in Rotterdam en omgeving vertoond zou mogen worden. In september 1983 ontving Gerrit van Elst op de slotavond van de Nederlandse Filmdagen in Utrecht de prijs voor de beste documentaire van het afgelopen jaar voor DE KICK. Met Stadsjournaal 35, VAN POLDER TOT STAD, IS DE KICK de enige echte opdrachtfilm geweest van het ASJ. Hij werd gemaakt op verzoek van het Amsterdamse 'Preventie Project Drugs'. Hij werd betaald door de gemeente Amsterdam en het Nationaal Fonds voor de Geestelijke Volksgezondheid. Voor de gestegen produktiekosten, die onder meer veroorzaakt werden door het uitlopen van de montage, werd geld gekregen van het Nederlands Comité voor Kinderpostzegels, terwijl het Stadsjournaal net zoals bij nummer 35, ook zelf voor een deel van de financiering zorgde.

De SPRONG, gemaakt door Gerard d'Olivat, is in de eerste plaats een film over Henry Bosch, over zijn ervaringen met gek-zijn en de behandeling daarvan. Door de duur en ernst van zijn psychose kan hij praten over een scala van gebeurtenissen en gevoelens, die vele (ex-)patiënten moeten delen. Hij werd behandeld in twee inrichtingen, waar hij geconfronteerd werd met de isolatiecel, gedragstherapie en een psychotherapeutische gemeenschap. Ook deed hij een poging tot zelfmoord. Door het zelf ècht te willen, lukte het hem eruit te komen. Kalm en gevoelig vertelt hij over deze fase in zijn leven en de verwerking daarvan in zijn toneelspel.

De tweede lijn in de film helpt mee zijn verhaal uit te tillen boven een zuiver individueel niveau: dat zijn de geënceneerde shots en documentaire zwart/wit foto's van inrichtingen en wat daar plaats vindt en scènes van Henry's soloprogramma 'Ik ben er niet'.

Door deze op een geraffineerde manier in elkaar te weven, ontstaat in DE SPRONG een wisselwerking tussen de twee lijnen, die Henry's verhaal veralgemeent en de algemene beelden individualiseert. De film maakt zo duidelijk dat gekte en de oorzaken daarvan tamelijk dicht bij iedereen kunnen liggen. Hoewel de beelden aan duidelijkheid niets te wensen overlaten, keert DE

SPRONG zich niet expliciet tegen de psychiater. En Henry's uitspraken over het web van psychiatrische totaal-verzorging, waar je maar moeilijk weer uitkomt, zijn in dit verband duidelijk genoeg. Maar als hij door de makers wordt meegenomen naar een inrichting en daar weer oog in oog staat met een isoleercel, waarin hij enige tijd verbleef, is zijn houding ambivalent. Je ziet dat het afschuwelijk voor hem geweest moet zijn, hij zegt dat het ook rust en veiligheid betekende.

Af en toe neigt DE SPRONG iets teveel naar het zielig vinden van de psychiatrische patiënten; ze komen over als slachtoffers van een systeem, dat als zodanig niet aan de orde wordt gesteld. Weliswaar wordt de film voor een belangrijk deel gedragen door Henry Bosch, maar uiteindelijk ontleent hij toch zijn kracht aan de wijze waarop de makers met hem gewerkt hebben en wat ze daar met andere beelden en in de montage aan hebben weten toe te voegen. Zowel DE KICK als DE SPRONG zijn geslaagde pogingen om naar de marge van een samenleving verdrongen problemen weer dichterbij de mensen te brengen.

Van de documentaire GEBROKEN TIJD (1982) loopt een lijn terug naar de Scheepsbouw-film uit 1978. In die film komt een aantal scènes voor met Turkse werknemers van de NDSM-werf, die ernstig in de problemen zat en met sluiting werd bedreigd. Duidelijk werd toen al, dat met het verhevigen van de economische crisis, de buitenlandse arbeiders, die ruim tien jaar eerder naar ons land waren gehaald, er het eerst uit zouden vliegen. In de scheepsbouw deed zich daarbij het verschijnsel voor dat er in Nederland nauwelijks meer geïnvesteerd werd en dat deze tak van industrie zich aan het verplaatsen was naar de lage-lonen-landen in de Derde Wereld. Hieruit ontstond het idee een tweeluik te gaan maken met het begrip 'internationale arbeidsdeling' als centraal gegeven. Eén deel zou ingaan op het lot van de buitenlandse arbeiders en de crisis in de scheepsbouw in Nederland. Het andere deel zou de situatie in een goedkoop scheepsbouwland tot onderwerp hebben, bij voorbeeld de Filipijnen. Na verloop van tijd bleef er echter een scenario over waarin interregionale migratie in Nederland en Turkije en de migratie van Turkije naar Nederland centraal stonden. Met die opzet kon de Nationale Commissie voorlichting en bewustwording Ontwikkelingssamenwerking (NCO) die de film zou subsidiëren niet akkoord gaan. Minder sterk dan in de oorspronkelijke opzet werd de thematiek van de internationale arbeidsdeling teruggehaald in een scenario, dat midden 1980 ontstond. De film, die uiteindelijk in januari 1982 in première ging, volgde dat scenario redelijk, zij het dat de ordening van beeld en geluid pas in de montage bepaald werd en dat van begeleidend commentaar werd afgezien. Daarmee voltooide het ASJ één van de langdurigste producties in zijn geschiedenis. Die lange produktietijd werd veroorzaakt door de problemen bij het collectief zelf, terwijl het filmen in Turkije werd vertraagd nadat de militairen daar in september 1980 de macht hadden overgenomen.

GEBROKEN TIJD valt onmiddellijk op door de beelden, die heel observerend van



Gebroken tijd

aard zijn. Ze geven de mensen en gebeurtenissen de waardigheid die hen toekomt. De kijker krijgt de tijd om vertrouwd te raken met wat hij ziet. Dat zijn beelden van platteland en stad, leven en werken in Turkije en Nederland, waarbij een groepje Turkse arbeiders op de inmiddels bezette NDSM-werf in Amsterdam centraal staat. Rondom een scène, die met behulp van intellectuele montage de crisis in de internationale scheepsbouw duidelijk maakt, gaat de film in op de beweegredenen van de Turkse mannen om hierheen te komen, over hun leven en ervaringen hier en vooral over vervreemding. Vervreemding van hun eigen land, hun cultuur, hun dorp en hun familie in een omgeving, die hen al minder vriendelijk bejegent. Toch verliezen ze hierbij hun waardigheid en menselijkheid niet. Zonder daarover sentimenteel te doen, onderstreept *GEBROKEN TIJD* de tragedie in het leven van deze mensen, gesymboliseerd in de beelden van schapen op het Nederlandse en Turkse platteland en concreet uitgedragen in een lied, dat één van hen zingt op een gezellige avond en dat eindigt met de woorden: 'Eens wordt er zeker het epos van geschreven'. *GEBROKEN TIJD* is daartoe een waardevolle bijdrage, al was het alleen al omdat deze Turken zonder commentaar hun *eigen* verhaal vertellen, in hun eigen taal. Maar het zijn daarnaast vooral de goed gekozen beelden en de knappe montage daarvan, die deze film tot zo'n waardig document maken.

Diezelfde kwaliteiten had regisseur Floor Kooij twee jaar eerder ook al getoond in één van de drie speelfilms die het Stadsjournaal in de tweede helft van zijn bestaan realiseerde: *FABRIEKARBEID '80*, *EEN DAG UIT HET LEVEN VAN EEN*

STAMPER. Aan deze film lag het idee ten grondslag opnieuw samen te werken met de vakbeweging, nadat eerdere pogingen daartoe, zoals SCHEEPSBOUW en SSST, JE VADER SLAAPT niet zulke positieve resultaten hadden opgeleverd.

De films werden maar weinig gebruikt. Bij de Industriebond NVV bleek in 1978 wel belangstelling te bestaan voor een film over bedrijfsveiligheid. In de scenariofase ontwikkelde het project zich meer in de richting van fabrieksarbeid, met indirect aandacht voor het oorspronkelijke thema. Na een stroeve start werden de contacten met de bond beter en begin 1979 ging deze akkoord met het eerste scenarioconcept. In mei was alles gereed en nadat de autofabriek DAF toestemming had gegeven, kon de film daar opgenomen worden. De acteur Jacques Commandeur speelt in FABRIEK SARBEID '80 de rol van een arbeider die in de fabriek aan een soort stansmachine werkt. De hele dag verricht hij exact dezelfde handeling. Het grootste deel van de film bestaat uit lange, vaste shots vanuit verschillende hoeken van de man aan zijn machine. Die beelden benadrukken de monotonie van zijn arbeid. Maar de film levert méér, waardoor deze lange takes een extra dimensie krijgen en de film optrekken naar het niveau van 'suspense'. Tijdens zijn werk staat de man voortdurend bloot aan allerlei gevaren om hem heen, zoals de vorkheftrucks die met hun dreigende tanden af en aan rijden door de smalle paden tussen de machines. Beelden van collega's van de stamper maken zijn omgeving er ook al niet vrolijker op. Zo zie je hoe van één met de stop-watch erbij de productie wordt gemeten en een ander die telkens met zijn hoofd onder een persmachine moet. Vanuit een glazen kooi houdt een chef de arbeiders in de gaten, die door de enorme herrie in de fabriekshal met oordoppen op lopen. Af en toe praten ze met elkaar maar daar versta je niets van.

De geluidsband van de film is zorgvuldig gecomponeerd uit de schelle monotone klanken uit de fabriek en klinkt haast als muziek van Philip Glass. De perfecte combinatie van beelden en geluiden, waarvan op zich al een fascinerende dreiging uitgaat, krijgt in FABRIEK SARBEID '80 deze lading helemaal door een prachtige scenariovondst. Voor de begintitels van de film worden beelden getoond van de fabriekshal. Deze worden abrupt afgebroken, nadat je hebt gezien dat een vorkheftruck een persmachine raakt, de oliedruk valt weg, de pers komt naar beneden en er stroomt bloed. Direct na de titels zie je een man aan zijn ontbijt, dezelfde die je vlak voor dit ongeval onder de machine zag kruipen. Je hebt als kijker dus voorkennis van zijn mogelijke dood. De bedreiging van de omgeving wordt meteen al voelbaar gemaakt als hij in zijn auto op weg is naar zijn werk. De radio meldt berichten over ontslagen bij Philips en iets over vervroegde pensionering. Vanwege een ongeval komt hij op de natte, duistere weg ook nog in een file terecht.

FABRIEK SARBEID '80 eindigt inderdaad met het 'ongeval' van de stamper. Maar nu zien we een andere versie. Door zijn chef wordt hem gevraagd een reparatie te verrichten aan een persmachine, een indicatie voor het gegeven dat de man andere kwalificaties heeft, die blijkbaar nauwelijks meer gebruikt worden. Hij kan zijn baan behouden door het geestdodende werk aan de stansmachine te

accepteren. De shots worden vanaf dit moment veel korter, alsof de man eindelijk bewust actiever gaat handelen. Beelden van de machine, de arbeider, het gereedschap en de omgeving wisselen elkaar ten opzichte van de voorgaande vijftig minuten in hoog tempo af. Opvallend is in deze beeldenreeks een tafeltje met een lichtgekleurd blad, waarop tangen en Engelse sleutels zijn neergelegd als scharen en messen in een operatiekamer. De stamper doet zijn horloge af, stapt onder de machine, kijkt om zich heen en slaat met een tang een pijp stuk. De oliedruk valt weg. Het beeld is rood. De film is afgelopen. Dit 26e Stadsjournaal is zonder twijfel een van de beste die het ASJ heeft gemaakt. Hij toonde aan dat het mogelijk was om bepaalde problemen zonder ideologische abstracties over de oorzaken toch glashelder te verfilmen en wel op zo'n manier dat ook een publiek van niet-direct betrokkenen er iets aan heeft, met name op het esthetische vlak. Door een wezenlijke belangstelling voor het onderwerp zijn de beelden heel zorgvuldig tot stand gekomen en de film bleek voor de doelgroep fabrieksarbeiders zeer herkenbaar te zijn. Voor hen bood hij zeer veel ruimte om er eigen ervaringen in kwijt te kunnen. Kaderleden en vormingsleiders van de Industriebond FNV moesten hun aanvankelijke reserves tegenover de film, die in hun ogen onder meer te lang zou zijn en te weinig nieuwe informatie zou bevatten, waar de arbeiders iets aan hadden, snel laten varen toen bij enkele proefvertoningen aan arbeiders precies het tegengestelde bleek. Daarop werd de film aangekocht voor het eigen scholings- en vormingswerk.

Naast *FABRIEK SARBEID '80* was *KAKAFONISCHE NOTTIES* de enige film die het ASJ in 1980 uitbracht. Deze documentaire heeft de geïmproviseerde muziek tot onderwerp, de uitvoering ervan en de achterliggende ideeën. Met Gilius van Bergeijk en Herman de Wit en de groepen waar zij deel van uitmaken wordt een beeld gegeven van een in Nederland bloeiende muziekpraktijk, waarin amateurs en beroepsmusici veel plezier beleven. De film onderzoekt de wijze waarop muziek *gemaakt* wordt. Het producerende karakter wordt in het begin heel nadrukkelijk getoond in een scène waarin Van Bergeijk en een vrouw met veel fysieke inspanningen pianospelen, omdat hun handen via touwen, die over een katrol lopen, verbonden zijn met zware gewichten. Verderop in de film registreert de camera een optreden van een groep niet op de geijkte manier – frontaal voor het podium – maar deze beweegt zich tussen de musici om zo ook zelf heel fysiek het gebeuren op het podium mee te maken. Het camerawerk in Martin Scorsese's registratie van het afscheidsconcert van 'The Band' in *THE LAST WALTZ* inspireerde de makers tot deze manier van filmen. Helaas werd dit deelnemen van de camera aan het concert niet consequent toegepast: aan het begin en het eind is het camerastandpunt weer dat van het publiek. Tussen de diverse optredens door praten de twee protagonisten over hun werk(wijze) en inspiratiebronnen. Daarnaast zitten er enkele geënceneerde scènes in de film. Parallel aan de pianoscène zien we hoe een piano naar boven wordt gehesen, maar tenslotte de arbeiderswoning waar hij voorhangt



Gerard Thoolen in Fietsen

toch niet bereikt. Symbolisch voor de positie van de geïmproviseerde muziek, die in tegenstelling tot met name de popmuziek via de televisie, de massa niet bereikt. De film is tamelijk vrij opgezet, als het onderwerp zelf. Er wordt gesnuffeld aan een aantal ingrediënten, en verder is het, vooral met Herman de Wit een vrolijke boel. Die losheid maakt de film ook heel plezierig om naar te kijken, maar je moet je dan wel eerst door de tergend trage en statische pianoscène in het begin hebben doorgevreten. Hij toont vooral dat werken aan muziek heel leuk kan zijn. In zijn benadering wijkt deze documentaire duidelijk af van de conventionele films die over muziek gaan. Te vaak dragen die de sporen van adoratie voor de getoonde musici. KAKAFONISCHE NOTITIES werkt met hen samen, waarmee tegelijk het maak-karakter van kunst – muziek, film – wordt benadrukt. Daarmee doorbreekt hij de gangbare ideologie over (muziek-)kunst, waar voor velen een aureool omheen hangt.

Een nogal mislukt experiment betrof de productie van een documentaire op super 8-formaat. Met financiële steun van het Prins Bernhard Fonds had het Stadsjournaal in 1981 goede super 8-apparatuur aan kunnen schaffen. De behoefte daaraan was ontstaan door het feit dat het ASJ eigenlijk nooit zelf kon filmen bij actuele, zich plotseling voordoende voorvallen in de stad, omdat het geld voor het zomaar even huren van een 16mm-camera en vooral de hoge materiaal- en laboratoriumkosten er niet was. Op dit formaat werd BICKERSEILAND 1983 gemaakt, een film over de al dertien jaar durende strijd van buurtbewoners, eerst voor het behoud van de woonfunctie van de buurt en

voor renovatie en nieuwbouw en vervolgens tegen de hoge woonlasten. De later naar 16mm-formaat opgeblazen actiefilm leidt aan alle kwalen van de Stadsjournaals uit de doelgroepentijd. Het ASJ was er zelf zo ontevreden over, dat hem niet eens een nummer in de serie Stadsjournaals werd waardig geacht.

De super 8-apparatuur is verder gebruikt voor het maken van een aantal experimentele oefenfilmpjes door nog onervaren collectieleden. Deze zijn nooit bedoeld geweest voor openbare vertoning. Daarnaast zijn er op super 8 opnamen gemaakt voor documentaire projecten, die in voorbereiding zijn, maar waarvan de financiering nog niet zeker of rond is.

Het leukste Stadsjournaal tenslotte, waarmee in verschillende opzichten een link kan worden gelegd naar het laatste, was de jubileumfilm *FIETSEN, EEN VREEMD TOCHTJE DOOR DE STAD*. Ter gelegenheid van het vijfjarig bestaan van het ASJ en het maken van de vijftiende aflevering moest deze film heel bewust een vrolijk karakter hebben. Daarachter gingen nog wel enkele noties schuil over de fietser als een politieke kracht, een tegendraadse figuur in het hectische ritme van het door de kapitalistische produktiewijze gedicteerde woon-werkverkeer. Maar de nadruk zou toch primair komen te liggen op de vorm. Daarvoor werd uitgegaan van de slapsticks uit de jaren tien en twintig. Aanvankelijk bestonden die uit niet meer dan een opeenvolging van 'gags', waar na verloop van tijd een verhaaltje in werd gestopt, omdat het publiek dat – mede onder invloed van andere films – begon te eisen. De verhaallijn van *FIETSEN* is heel dun. Een man tut zich een beetje op, stapt op zijn – naar verhouding tot zijn lengte – iets te grote herenfiets en begeeft zich in de jungle van het stadsverkeer. Daarin beleeft hij allerlei dolle voorvallen en ontsnapt hij aan vele gevaren, die hem met name uit de hoek van de automobilisten bedreigen. Tenslotte arriveert hij op de plaats van bestemming, waar een dame hem in de armen springt; een referentie aan de slapstick, waarin de held er na een tocht vol ontberingen nogal eens met een aardige juffrouw vandoor mocht gaan. Vooral de hoofdpersoon zou in zo'n film erg belangrijk zijn. De keus viel op Gerard Thoolen, een acteur die in een groot aantal Stadsjournaals te zien is. Hij speelt een soort domme August, met wie voor de hand liggende dingen gebeuren, zoals met de fiets in de tramrails terechtkomen, die naïef, maar ook verrassend reageert op wat hem overkomt. Hij is onhandig en inventief tegelijk en daarmee een subversief element, een type waaraan de slapstick-helden hun enorme populariteit ontleenden. Zij waren in staat de schijnbaar vaststaande verhoudingen en conventies in verwarring en in beweging te brengen. Niet alle grappen in *FIETSEN* zijn geheel geslaagd en in verhouding tot de oude, goede slapsticks lag het tempo nogal laag. De pers reageerde in het algemeen lauw op de film. Bij het publiek bleek hij echter enorm aan te slaan en tot verbazing van het Stadsjournaal zelf won de film de eerste prijs op een kinderfilmfestival in Portugal.

PROJEKTIES is de 36e en laatste film van het Amsterdams Stadsjournaal. Op-

nieuw een jubileumfilm en weer geregisseerd door Annette Apon met Gerard Thoolen in de hoofdrol. In het begin is hij wederom met de fiets op weg, nu naar een kantoor van het GAK, waar hij als werkloze filmoperateur, voorheen werkzaam bij een groot bioscoopconcern, zijn werkbriefje moet inleveren. Vanaf een bandrecorder wordt verteld over Thoolen als operateur en acteur en in de film zijn fragmenten te zien uit oudere Stadsjournaals. *PROJEKTIES* is een reflectie op tien jaar *Amsterdams Stadsjournaal*. Volgens het scenario³ begint hij met de woorden: 'Wat is er verder nog te vertellen? / Aan woorden was er nooit gebrek. In onze films. / Woorden die het beeld een éénduidige betekenis gaven; woorden die geen tegenspraak duldden.' Aan het eind van de film is de bandrecorder vastgelopen. Met de hand wordt de tape langs de aftastknop gevoerd. Met moeite zijn dan nog de volgende zinnen te horen: 'In 1974, toen het *Stadsjournaal* begon, waren er 150.000 werklozen. Nu, tien jaar later, 850.000.' In het laatste shot zie je een gesloten deur van een kamertje bij het GAK, waardoor Thoolen zojuist naar binnen is gegaan. Van achter de deur komen geluiden van toenemende gewelddadigheid, die absoluut niet daar alleen vandaan kunnen komen.

Een scène waarin de operateur verstrikt raakt in tientallen meters film en het vastlopen van de woorden in de recorder zijn duidelijke verwijzingen naar het geworstel met het medium film door het ASJ zelf. In de film wordt verder gezinspeeld op 'de werkelijkheid', in en buiten de film. Thoolen is een ontslagen operateur, maar hij is ook een acteur, die rollen speelt, zoals te zien is in een aantal fragmenten uit oudere *Stadsjournaals* en in films, die hij – in een droom – projecteert. In *PROJEKTIES* komen inhoudelijke thema's uit tien jaar *Amsterdams Stadsjournaal* nog een keer aan de orde, waarvan werk c.q. werkloosheid een van de belangrijkste was. Door de dominante structuur grijpt dit *Journaal* terug naar de allereerste films van het ASJ, waardoor het esthetische aspect ook weer heel nadrukkelijk naar voren komt. En over dit alles heen ligt de blijkbaar onverzadigbare behoefte van linkse mensen om zich met geschiedenis bezig te houden, in dit geval de eigen geschiedenis van tien jaar progressieve filmpraktijk. Een ontwikkeling die liep van een strenge eenduidigheid via de woorden naar het tot zijn recht laten komen van de meerduidigheid van de beelden. In het laatste *Stadsjournaal* wordt gedroomd! Het lijkt een inspirerend gegeven voor een nieuwe fase, waarin onder een nieuwe naam de organisatorische consequenties getrokken worden uit de ontwikkelingen van de laatste jaren. De ballast van de jaren zestig wordt overboord gezet. Nu op de individuele verantwoordelijkheid van de individuele filmers de nadruk zal komen te liggen, zullen de urenlange collectiefvergaderingen van het ASJ tot het verleden gaan behoren. De filmers zullen te maken gaan krijgen met het bestuur en de uitvoerend producent van de nieuwe produktiefirma, die al zo'n rijk verleden achter zich heeft.

5. HET RELAAS VAN EEN GENERATIE

Geschiedschrijving vereist distantie. Afstand in tijd, omdat met het voortschrijden daarvan alle gebeurtenissen in een ander perspectief komen te staan. Aanvankelijk betekenisloze voorvallen blijken later toch belangrijk te zijn geweest en omgekeerd. In het geval van zeer recente geschiedenis is enige distantie van de schrijver tot het onderwerp ook wel gewenst. Alleen al de factor tijd voorkomt, dat hier *de* geschiedenis van het Amsterdams Stadsjournaal wordt geschreven. Dit boek over tien jaar Amsterdams Stadsjournaal bevat een groot aantal gegevens. Daarnaast de meningen van iemand, die geen lid geweest is van dit collectief, maar door betrokkenheid bij het filmtijdschrift 'Skrien' sinds 1975 een aantal Stadsjournaallleden in de functie van redacteurs van nabij heeft meegemaakt en daarmee indirect ook allerlei voorvallen bij het ASJ.

Over de eerste jaren van het Stadsjournaal, toen de collectiefgedachte nog overheerste, zijn op dit moment de belangrijkste conclusies wel te trekken. Het gaat hier om een afgesloten periode, die zijn sporen heeft nagelaten. Voor de periode daarna is alles diffuser, ook al omdat het Stadsjournaal toen meer gezichten kreeg.

Bij elkaar genomen maakt dit het natuurlijk niet onmogelijk om nu toch een aantal ideeën over de rol en betekenis van het ASJ tot uitdrukking te brengen met betrekking tot de eigen ontwikkelingen en tot de Nederlandse film. Daarbij staat voorop dat het ASJ in meerdere opzichten een kind van zijn tijd is geweest, zoals geprobeerd is aan te geven in het eerste hoofdstuk. Wat het Stadsjournaal echter maakte tot wat het werd, is in dat verband de interessante, actieve keerzijde. Wie terugblijkt op de beginjaren zal moeten erkennen dat het collectief een unieke bundeling was van een aantal zeer geïnspireerde mensen uit verschillende disciplines, die vanuit een min of meer gelijklopende politieke achtergrond tot de conclusie kwamen dat film een uitstekend middel was om maatschappelijke tegenstellingen inzichtelijk te maken en in staat moest zijn het publiek tot politieke actie te mobiliseren. De groep had zijn oorsprong op de Nederlandse Filmacademie, waar een aantal van hen in 1968 het filmblad 'Skrien' had opgericht en in het jaar daarop had meegewerkt aan de totstandkoming van DE MAAGDENHUISFILM. 'Skrien' bleef voor hen tot in de loop van 1973 het bindende element, een blad dat met vallen en opstaan overeind

bleef en ook in staat bleek niet-filmers aan te trekken. Met name van de intocht van universiteitsstudenten, waar de filmers aanvankelijk nogal tegenop keken, bleek een kathalyserende invloed uit te gaan. Gewend als die waren om met theorie om te gaan, begon 'Skrien' in een hoog tempo teksten te publiceren van onder meer Brecht, Lukacs, Tretjakow en Eisenstein, die betrekking hadden op het medium film, de betekenis van beelden en de organiserende kwaliteiten ervan. Daarnaast werden Marx, Engels en Lenin drifstig bestudeerd om niet alleen inzicht te krijgen in het functioneren van de kapitalistische samenleving, maar vooral de lessen te leren hoe die te veranderen in een socialistische. Getransponeerd naar de filmsituatie in ons land slaagde de groep rond 'Skrien' er op dat moment als eerste in die te verklaren in politiek-economische termen en daar ook conclusies uit te trekken voor een filmpraktijk, die in het verlengde lag van de eigen politieke inzichten. In aansluiting op een aantal buiten de Nederlandse Bioscoopbond ontwikkelde initiatieven betreffende de vertoning en distributie van films en inspelend op de groeiende mogelijkheden voor de 16mm-film, werden binnen de groep de plannen ontwikkeld voor de eigen produktie van films. Tegen de achtergrond van sterk gedaalde bezoekersaantallen voor de bioscopen in met name de jaren zestig zou film weer onder de mensen gebracht moeten worden als een bewustmakend en organiserend medium. De inhoud of strekking van de te maken films was daarmee gegeven.

De vorm was een ander probleem. Maar nog niet gehinderd door al te veel praktijkervaring – afgezien van eindexamenfilms op de Filmacademie had alleen Annette Apon twee CRM-films op haar naam staan: EIGEN HAARD IS GOUD WAARD (1973) en ARTHUR EN EVA (1974) – kon in de eerste drie films naar hartelust geëxperimenteerd worden met de ideeën van de in 'Skrien' geïntroduceerde filmers en theoretici, die de meesten in (pre-)revolutionaire situaties aan het papier hadden toevertrouwd. Keihard werd het ASJ bij de presentatie van de eerste drie films geconfronteerd met het feit, dat een bepaald, verondersteld (klasse)bewustzijn bij het publiek niet automatisch een bepaald films-theetisch inzicht met zich meebracht, dat ervoor zorgde dat de bedoelingen van de makers op slag helder waren. De discussies over hun werk kregen na afloop van de voorstellingen een ander karakter dan aanvankelijk gehoopt was.

De publiciteit, die het ASJ via deze films in ruime mate voor zijn bedoelingen kreeg, leidde er echter wel toe dat het verlangde contact met de doelgroepen tot stand kwam. Hoewel de filmers er af en toe in slaagden intellectuele, filmische constructiemiddelen de doelgroepenfilms bijna te smokkelen, werd de filmvorm vanaf dat moment toch voornamelijk bepaald door vormingstheoretische opvattingen, waarbij herkenbaarheid voor de doelgroep – in het licht van de expliciet politieke bedoelingen – voorop stond. Het ASJ had zeker vanaf Journaal 10, SCENES UIT HET SOLDATENLEVEN veel succes met de 'sandwich-formule', die ook al in nummer 4, WERKLOOSHEID was beproefd. Maar de grenzen, die deze vorm stelde aan de eigen ontwikkeling, waren snel bereikt. De films zouden teveel op elkaar gaan lijken. Zo strandde een eerste speel-

filmscenario over 'arbeidersbemiddeling' al spoedig op te grote overeenkomsten met ALLEEN IS MAAR ALLEEN. Met dit thema als uitgangspunt slaagde het ASJ er in 1978 met DE KOPPELBAZEN echter in op een praktisch niveau uit de knellende greep van de – esthetiek van de – doelgroepenfilms te ontsnappen. De filmische crisis zou niet zo heftig geweest zijn, als deze niet zo nauw had samengehangen met een politieke. De doelgroepenfilms zetten voor het publiek wel even uiteen hoe het met hun maatschappelijke situatie gesteld was, wat daarvan de oorzaken waren en in welke richting de organisatie-perspectieven lagen om daar fundamenteel verbeteringen in aan te brengen. De makers hadden de politieke waarheid in pacht en wilden die maar wat graag kwijt aan de verschillende onderdrukte groepen. Het ASJ kwam met die opstelling in ernstige problemen, toen door diverse factoren de twijfel aan de juistheid van het eigen gelijk opkwam. Zo bleek de werkelijkheid minder (snel) veranderbaar dan men had gehoopt en bleek hij ook niet zo eenvoudig te vangen in de theoretische beelden, die men ervan had. De filmbeelden bleken dubbelzinniger, maar die konden bezworen worden met woorden. Met de twijfel aan de woorden, kregen de beelden de mogelijkheid hun dubbelzinnigheid te etaleren en hun eigen verhaal te vertellen. Ontdekt werd toen dat de beelden in hun gelaagdheid meer zeiden dan de woorden wilden doen geloven. Door dit te beamen, werden de werkelijkheid en de filmische werkelijkheid meerduidiger, spannender. De films werden vanaf dat moment eerder confrontaties van opgedane kennis in de researchfase met de werkelijkheid dan bewegende etalages van die kennis. Tijdens het draaien van de films werd meer overgelaten aan de intuïtie van de regisseur en de cameraman, terwijl het gedraaide materiaal steeds meer in de montagefase in zijn uiteindelijke compositie zou worden gevormd. Nadrukkelijker dan ooit tevoren werden de rol van de makers en het filmen zelf in de films geproblematiseerd. Met een groeiende inbreng van de individuele leden van het collectief kwam bijna de helft van het totale aantal Stadsjournaals tot stand.

Hoewel naar buiten toe iets anders werd gesuggereerd, is het collectief van het ASJ ook voor de ommezwaai bij DE KOPPELBAZEN geen hecht monolithisch blok geweest. Onderwerpkeuze en scenario-ontwerpen waren kwesties die het hele collectief aangingen, waarbinnen zich van het begin af aan felle discussies hebben afgespeeld over de vorm van de films. Het verenigd-zijn op een aantal politieke uitgangspunten, die slechts van elkaar afweken op zaken als al dan niet lid worden van een politieke partij – met name de CPN – was niet voldoende om tot gefundeerde esthetische uitgangspunten te komen. Film en politiek bleven in het hart van het Stadsjournaal om de voorrang strijden, wat zich uitte in botsingen tussen de filmers en de academici. Daarbij werden Gerrard Verhage en Annette Apon op den duur de belangrijkste woordvoerders en tegenstrevers. In dit verband is het niet zo vreemd dat in Apons filmografie nogal wat Stadsjournaals voorkomen met abstractere thema's als de middengroepen en de staat en dat zij zich nauwelijks heeft ingelaten met de

specifieke doelgroepenfilms. Door haar is heel nadrukkelijk geëxperimenteerd met filmische vormen, zoals ze ook al had gedaan in haar twee CRM-films en later zou doen in de lange speelfilms *GOLVEN* en *GIOVANNI*. Dit wil niet zeggen dat haar films niet sterk bepaald werden door een politiek karakter en evenmin dat het bij de doelgroepenfilms alleen maar om inhoud ging. Verhage's analyserende verslaggeving van de veranderingen bij *DE KOPPELBAZEN* in 'Skrien' bewijst naar buiten toe dat bij deze films het vormelement nadrukkelijk een rol speelde. De belemmeringen in de ontwikkeling daarvan werden niet alleen bepaald door de grenzen van de eigen politieke ideeën, maar ook door het contact met de samenwerkende leden uit de doelgroep. Zeker met het succes van een film als *SCENES UIT HET SOLDATENLEVEN* stond deze mensen een soortgelijke film voor ogen. De wensen uit de doelgroeporganisaties botsten zo op een verdere ontwikkeling van de esthetische concepties voor dit soort films door de makers, voor wie het niet interessant was om met herhalingen opnieuw succes te hebben. Deze ontwikkelingen, die zich in een periode van nauwelijks vier jaar afspeelden, zijn tekenend voor de enorme motoriek binnen het Stadsjournaal. Die had niet alleen een hoge produktie tot gevolg, maar ook durfde men bij iedere film weer de nek uit te steken, politiek en esthetisch. Die durf kon worden opgebracht, omdat de makers toen nog anoniem waren. Ze konden zich verschuilen in het collectief, waarvan de leden elkaar intern overigens voortdurend opjuttten, bekritiseerden en op de vingers keken.

Binnen de Nederlandse filmwereld was het optreden van een filmcollectief niet uniek. In de experimentele hoek had de Filmmakerscoöperatie al van zich doen spreken en politieke doelgroepenfilms waren er al gemaakt door De Kritiese Filmers en een groep Utrechtse sociologen, die zich eind 1974 zouden gaan manifesteren onder de naam *De Rode Lantaren*. Wat het Stadsjournaal van deze laatste groepen wel onderscheidde was dat er een groot aantal professionele, aan de Filmacademie opgeleide filmers deel van uitmaakte. En verder onderscheidde het ASJ zich door op basis van een uitgewerkte politiek-economische analyse van de filmsituatie in ons land en de rol van de film voor het publiek de produktie ter hand te nemen. Binnen dat kader werden de eigen doelstellingen en werkwijze nauwkeurig verantwoord. Gedurende een paar jaar vormden die analyse en uitgangspunten de basis voor een bloeiende filmpraktijk. De energie die het collectief daarmee uitstraalde, maakte het ASJ in korte tijd tot het bekendste filmcollectief in ons land. Daarbij werd uiteraard ook gebruik gemaakt van de ervaringen met publiciteit, die de meeste leden uit de beginperiode hadden opgedaan als journalist en criticus. Door veel aandacht in kranten en weekbladen wist het ASJ snel landelijke bekendheid te krijgen, die na drie films onder meer ook het ministerie van CRM over de streep trok om tot subsidiëring over te gaan. Opmerkelijk is hier dat het 'eigen' tijdschrift 'Skrien' maar mondjesmaat is gebruikt om de publiciteit mee te zoeken.¹

In de Nederlandse filmsituatie is het Stadsjournaal zeker in de eerste vier jaar een van de krachtigste stimulators geweest voor het maken van films voor een

ander publiek in een ander filmcircuit dan dat van de commerciële bioscopen. Behalve in de filmhuizen zijn de films voornamelijk terechtgekomen in allerlei sectoren van het vormingswerk, het onderwijs en het actiewezen. Zelfs oudere Journaals worden tegenwoordig nog wel gebruikt. In de afgelopen tien jaar zijn de Journaals meer dan achtduizend keer vertoond. Met een gemiddelde van ruim vijftig bezoekers per vertoning zijn de Stadsjournaals gezien door ruim 400.000 mensen, waarbij in de meeste gevallen in georganiseerd verband over de films is nagepraat. Wat dit betreft heeft het ASJ een van de oorspronkelijke doelstellingen in redelijke mate bereikt. Daarnaast zijn er tot nu toe vier Stadsjournaals op de Nederlandse televisie vertoond, die bij elkaar enkele miljoenen kijkers moeten hebben gehad.²

Zonder daarover ooit publiekelijk uitspraken te hebben gedaan, heeft het ASJ twee aspecten in het productieproces langzaamaan laten varen, die oorspronkelijk zeer hoog in het vaandel stonden. Dat zijn de contacten met de doelgroep vóór het maken van de film en bij de vertoning. Het laatste bleek al spoedig, op een paar eerste vertoningen na, fysiek onhaalbaar. Zo daar al behoefte aan was, werden vervolgens stagiaires bij het ASJ ingeschakeld, die vanuit hun studie geïnteresseerd waren in filmreceptie. Sinds 1980 vindt de begeleiding van films eigenlijk alleen nog maar schriftelijk plaats door middel van de filmsheets voor het informatiemapje die naar ruim achtduizend adressen worden verstuurd. Bij drie films zijn er nog brochures met uitgebreide achtergrondinformatie geschreven voor geïnteresseerde vertoners en alleen bij hoge uitzondering wordt een maker nog wel eens meegestuurd naar een voorstelling.

Met de veranderde opstelling van het collectief tegenover de eigen werkwijze is na 1978 langzaamaan ook de klad gekomen in het betrekken van organisaties uit doelgroepen bij het maken van de films. Het doelgroepenconcept werd afgezworen en de verantwoordelijkheid voor de films kwam veel meer bij de individuele makers te liggen. Met het wegvallen van deze twee publiekaspecten is het ASJ feitelijk weer teruggekomen bij de klassieke communicatiemodellen, waarin degene die iets te melden heeft zich richt op een onbekende markt. Het accent op het publiek in het productieproces is weer verschoven naar de maker. Een soortgelijk proces heeft zich voltrokken bij De Rode Lantaren en in iets mindere mate bij De Kritiese Filmers.³ De toegenomen interesse van filmers bij het ASJ om films met televisie-omroepen te maken is ook een aanwijzing voor de gewijzigde opvattingen met betrekking tot het publiek. Omgekeerd zegt het natuurlijk ook al veel dat bij de televisie pas belangstelling is ontstaan voor het ASJ na de periode van de doelgroepenfilms. Wat gezegd kon worden over de achtergronden van het ontstaan van het ASJ, geldt ook voor de latere ontwikkelingen: een kind van zijn tijd. Depolitisering en meer aandacht voor het individuele kenmerkten de overgang van de jaren zeventig en tachtig. Wat het ASJ daarbij in tegenstelling tot velen niet verloor, was het gevoel van maatschappelijke betrokkenheid. De teleurstellingen over het niet uitkomen van de hooggespannen verwachtingen leidden niet tot

resignatie, maar inspireerden tot nieuwe, persoonlijker en minder aan theorieën en organisaties gebonden denkbeelden en een vrijere omgang met de werkelijkheid en met het beeldmateriaal. Men had de waarheid niet meer in pacht en durfde ook het publiek deelgenoot te maken van het eigen zoeken en de eigen twijfels. De films werden opener, spannender en eerlijker.

Met deze grondige verschuiving van ideeën vond het Stadsjournaal in Nederland aansluiting bij het werk van Johan van der Keuken. Vooral met zijn drieluik Noord-Zuid (DAGBOEK, HET WITTE KASTEEL en DE NIEUWE IJSTIJD; 1972-1974) en daarna met films als DE PLATTE JUNGLE (1978) was Van der Keuken voor diverse Stadsjournaalleden een enorme inspiratiebron. Bij het maken van zijn films vertrekt hij vanuit een globaal concept. Vervolgens draait hij veel materiaal – met een grote gevoeligheid voor beeldcomposities – en ‘maakt’ zijn uiteindelijke films in de montagefase, waarbij filmische kwaliteiten als ritme, rijm en tegenrijm heel belangrijk zijn. Ook de geluidsband, met name de muziek, krijgt in zijn films een extra betekenis, vooral wanneer deze als een tegendraads element met de beelden geconfronteerd wordt. De onderwerpen of thema’s van Van der Keukens films kenmerken zich door eenzelfde maatschappelijke betrokkenheid als die van het Stadsjournaal.

In de loop der jaren hebben uiteraard meer filmers hun sporen nagelaten in het werk van het ASJ. Naast de al genoemde, via ‘Skrien’ geïntroduceerde theoretici en cineasten, is zeker in de eerste periode veel gekeken naar films van Joris Ivens, zoals NIEUWE GRONDEN (1934) en BORINAGE (1934). In het zoeken naar aansluiting met de agitatorische films uit de jaren dertig werd ook LA VIE EST A NOUS (1936) herontdekt, die onder leiding van Jean Renoir in opdracht van de Franse communistische partij was gemaakt en die een lans brak voor de Volksfront-regering. Een wellicht nog pakkender ontdekking was LAND IN ZICHT (1937), die in opdracht van de CPH was vervaardigd ter ondersteuning van de verkiezingscampagne van dat jaar. In verschillende opzichten citeerde LAND IN ZICHT het Franse voorbeeld en bevatte er zelfs enkele gedeeltes uit. Deze films waren eenvoudig, gaven een helder, marxistisch beeld van de crisis en de oorzaken ervan en boden de kijker een duidelijk perspectief.⁴ Bij het zoeken naar een goed concept voor de doelgroepenfilms waren dit, mede door de mengeling van speelfilm en documentaire, voor het ASJ belangrijke voorbeelden.

Binnen een collectief, waarin over esthetische principes nogal verschillend werd gedacht, oriënteerden degenen, die zich heel sterk met vorm en filmische constructies bezighielden, met name op het werk van Marguerite Duras, Jean-Marie Straub en (de eerste films van) Bernardo Bertolucci. In de Stadsjournaals zelf is daar overigens weinig van terug te vinden. Het duidelijkst is de invloed van de aan deze stroming in de moderne cinema verwante cineaste Chantal Akerman te zien in FABRIEK SARBEID '80. De lange statische shots van de arbeider aan zijn machine lijken rechtstreeks ontleend aan haar film JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES (1975). In deze zeer lange

speelfilm worden op dezelfde wijze de handelingen van een huisvrouw gedurende drie dagen vastgelegd en ook hier wordt pas tegen het einde de monotonie op heftige wijze doorbroken.

Voor het registreren van de werkelijkheid van gewone mensen is door het Stadsjournaal uiteraard ook veel gekeken naar de Italiaanse films uit de neo-realistische periode van onder meer De Sica, Rossellini en Visconti, die een waardige en inspirerende opvolging vonden in de eerste films van Pasolini, zoals ACCATTONE (1961) en MAMMA ROMA (1962). Een meer eigentijdse invloed ging in dit verband uit van Jean-Luc Godard, die met TOUT VA BIEN (1972) de kroon zette op zijn arbeideristische periode en van een film als COUP POUR COUP (1972) van Marin Karmitz. In West-Duitsland bloeide in het begin van de jaren zeventig de 'Berlijnse School' van arbeidersfilms, die ook aan het Stadsjournaal niet ongemerkt voorbij ging. Tot de cineasten, die eveneens werkten met de vormingstheorie van het 'exemplarisch leren' behoorden Christian Ziewer en Klaus Wiese (LIEBE MUTTER, MIR GEHT ES GUT, 1971; SCHNEEGLOCKCHEN BLÜHN IN SEPTEMBER, 1974), Ingo Kratisch en Marianne Lüdcke (DIE WOLLANDS, 1972; LOHN UND LIEBE, 1974) en Max Willutzki (DER LANGE JAMMER, 1973). Via ASJ-distributeur Fugitive Cinema waren praktisch al deze films ook in Nederland te zien.

Hozeer al de genoemde filmers en stromingen de leden van het Stadsjournaal bezighielden, is nog het beste af te lezen aan de vaak zeer uitgebreide artikelen die er in 'Skrien' aan gewijd waren. De mate, waarin op esthetische en politiek-sociologische uitgangspunten in dit filmtijdschrift het zwaartepunt lag, liep tussen 1973 en 1979 vrijwel parallel aan de ontwikkelingen in het ASJ. Vanaf eind 1977, toen 'Skrien' in een nieuwe formule een meer journalistieke benadering begon na te streven, werden de banden met het Stadsjournaal lossler. Hoewel het te maken zou kunnen hebben met de overgang naar de journalistieke formule van 'Skrien' in dat jaar, is het in dit verband nogal vreemd dat de uitgebreide studies, die in het ASJ zijn gedaan naar het werk van de Italiaanse cineast Francesco Rosi nooit een weerslag hebben gevonden in dit tijdschrift. Voor een aantal leden van het ASJ was hij met name interessant door de manier, waarop hij er in speelfilms in slaagde de macht van het kapitaal en de staat en het functioneren van de politiek aan de orde te stellen. 10.000 MEGAWATT is het meest duidelijke voorbeeld van een Stadsjournaal, waarin diverse elementen rechtstreeks aan Rosi zijn ontleend.

Naast Van der Keuken is voor het ASJ na de periode van de doelgroepenfilms ook de Amerikaanse documentarist Frederick Wiseman van betekenis geweest voor de wijze waarop met de camera de werkelijkheid tegemoet kon worden getreden. Zonder een vooringenomen standpunt nestelde Wiseman zich met zijn camera en geluidsapparatuur een aantal weken op plaatsen, die staan voor maatschappelijke instituties. In een ziekenhuis, een leger-opleidingskamp, een politiebureau, een school en de sociale dienst registreerde hij wat zich daar tussen de beroepsmensen en de cliënten of leerlingen afspeelde. Vervolgens trok hij zich met zijn materiaal terug in de montagekamer, om er na maanden

werken met films uit te komen die vaak op onthullende wijze de structuren en het functioneren van macht en afhankelijkheid laten zien. Vooral de vrijheid, waarmee Wiseman zijn camera hanteerde sprak de Stadsjournaalleden zeer aan. Met het opgeven van de eigen vooringenomenheid waren ze vanaf 1978 ook zelf in staat zo naar de werkelijkheid te kijken.

Geldproblemen hebben in een niet onaanzienlijke mate hun invloed uitgeoefend op de ontwikkelingen binnen het Amsterdams Stadsjournaal. Een paar keer heeft het collectief op de rand van de afgrond gestaan en dreigde het zelfs geheel te verdwijnen. Liquiditeitsproblemen waren er vrijwel permanent, mede veroorzaakt door de langdurige procedures bij het toekennen van de subsidies. Soms waren films al bijna af, als eindelijk het groene licht gegeven werd. Daarnaast werd in de eerste jaren gewerkt met standaardbegrotingen, die achteraf voor bepaalde projecten veel te laag bleken te zijn. En het Stadsjournaal moest als een permanent producerend collectief een eigen infrastructuur opbouwen, waarin de filmsubsidies niet voorzagen. Vanaf 1976 is er door het ASJ bij het Ministerie van CRM dan ook telkens op aangedrongen een aantal filmcollectieven jaarlijks een exploitatiesubsidie te geven, waarmee de continuïteit gewaarborgd zou zijn. Deze vorm van subsidiëring was en is zeer gebruikelijk in het kunstbeleid voor andere sectoren. Toen de noodzaak voor een dergelijke vorm van subsidiëring bij het ASJ duidelijk werd, was het tij dat in de eerste twee jaar bij het subsidiebeleid van de overheid zo gunstig was, al aan het keren. In 1976 kreeg het ASJ via de Raad voor de Kunst van CRM opnieuw carte blanche voor het maken van vijf films, maar voor het jaar daarop werd dit aantal teruggeschroefd naar drie. Bij nader inzien was men bij de Raad toch niet zo gecharmeerd van de doelgroepenfilms. Er was nogal wat kritiek op de vormgeving en de vraag kwam ook op of dergelijke films wel zonnig uit het potje voor de korte *kunstzinnige* film gesubsidieerd moesten worden.

Toen door CRM eind 1977 voorlopig maar één project werd toegekend, dreigde een financieel fiasco. Door veel publiciteit rond deze zaak kwam het Stadsjournaal tot een unieke regeling met het Ministerie, dat daarmee de bijzondere positie van dit collectief erkende. Deze regeling hield in dat het ASJ in het vervolg een vast bedrag aan 'overhead' op de filmbegrotingen mocht opvoeren, dat in de praktijk doorgaans hoger was dan de gebruikelijke tien procent van het budget. Daarnaast werd met de RVD, die voor CRM optrad als een soort produktiebewaker en exploitant van de filmrechten, overeengekomen dat het ASJ zelf kon beschikken over de verhuuropbrengsten om daarmee een reservepotje te creëren. In die tijd bedroegen die opbrengsten ongeveer f 20.000,- per jaar. Uit deze pot zou het ASJ onder meer zelf bijdragen in de produktiekosten van *DE KICK* en *VAN POLDER TOT STAD*. Tenslotte zou het ASJ telkens geld krijgen voor het schrijven van drie scenario's à f 8.000,- per stuk. De scenario's zouden dan ingediend kunnen worden en via een advies van de Raad voor de Kunst al dan niet voor realisering op een reële kostenbasis in

ne schulden evenwel niet. Toen door het afwijzen van enkele projecten de geldstroom in 1982 vrijwel droogviel, dreigde het ASJ regelrecht op een faillissement af te stevenen. Dat dit niet is gebeurd, is te danken aan een éénmalige subsidie van het Ministerie van WVC van f 70.000,-, waarmee praktisch alle oude schulden konden worden ingelost.

In diverse plannen, die in de laatste jaren over de tafel zijn gegaan om te komen tot een nieuwe opzet van de filmsubsidiëring door CRM en later WVC, is er nog wel eens sprake geweest van een aparte pot voor de filmcollectieven. Deze hebben zich daar zelf altijd tegen verzet, omdat zij ervan uitgingen dat kunst en vorming bij de film niet van elkaar gescheiden dienen te worden. Zeker bij het ASJ, dat voor een zeer groot deel bestond uit professionele filmers, stond men op het principiële standpunt behandeld te willen worden als filmkunstenaars. Een praktisch, maar niet minder principieel gegeven, betrof hier ook het feit dat bij subsidiëring uit de kunstbegroting geen sprake was van *inhoudelijke* inmenging. Het laatste in tegenstelling tot allerlei maatschappelijke potjes, zoals de perikelen aantoonde, waarmee het ASJ te maken kreeg toen minister Schoo van Ontwikkelingssamenwerking in de zomer van 1984 probeerde in te grijpen bij de subsidiëring door het NCO van een film over de afhankelijkheid van Turkije van internationale organisaties en de rijke landen. In het dit jaar effectief geworden Filmfonds, dat het toekennen van subsidies van CRM heeft overgenomen, inclusief de adviserende taak van de Raad voor de Kunst voor filmprojecten, komt het onderscheid tussen maatschappelijke en kunstfilms niet voor. Min of meer te beschouwen als een resultaat van de acties voor exploitatiesubsidie is het gegeven, dat de sector film sinds 1983 ook betrokken is bij subsidies uit de experimentenpot van het Ministerie van WVC. Voor ten hoogste drie jaar kunnen filmproducenten, collectieven en andere betrokkenen maximaal f 40.000,- per jaar ontvangen voor het ontwikkelen van nieuwe ideeën. Het ASJ heeft uit dit potje tot nu toe tweemaal f 20.000,- ontvangen.

De strijd voor het eigen bestaan van het Stadsjournaal is door de leden altijd gevoerd naast andere acties in een breder kader. Zo was een aantal leden nauw betrokken bij acties voor de verbetering van de werkomstandigheden van filmmedewerkers via het opzetten van een vakbond binnen de Kunstenaarsorganisatie NVV. De motor achter nogal wat acties in de jaren zeventig was het 'Initiatiefcomité van Filmers', dat actief was op allerlei fronten, variërend van strijd voor CAO's tot protesten tegen het bezoek van een officiële Indonesische delegatie aan het Film International festival in 1976. In het midden van de jaren zeventig maakte het ASJ ook deel uit van het 'Anti-Cultuur-ReM-Comité', waarin een zeer groot aantal filmorganisaties zich sterk maakte tegen de bezuinigingen. De acties van dit Comité leidden er onder andere in 1976 toe dat het Ministerie de argumenten van de actievoerders in de toelichting op de begroting overnam en de prijsstijgingen van 1975 en 1976 doorberekende. Een belangrijke impuls tot het verenigen van filmers in de vakbonden was het

feit dat de produktiesectie van Het Vrije Circuit al heel snel niets bleek voor te stellen. Aanvankelijk waren er veel individuele filmers en een aantal collectieven lid van met het idee dat men hier gemakkelijker tot produceren zou kunnen komen. Maar deze sectie had gewoon geen geld en het bleek toch te onduidelijk wat men er nu precies mee wilde. Omdat niet alle collectieven lid werden van Het Vrije Circuit en er toch behoefte was aan onderlinge contacten over subsidies en werkwijzen, werd er in 1974 en 1975 vergaderd in een 'collectievenoverleg'. Daaraan werd deelgenomen door het ASJ, De Rode Lantaren, De Kritiese Filmers en Polkin. Hieruit resulteerde onder meer een gezamenlijke presentatie in een speciaal aan de 'progressieve filmbeweging' gewijd nummer van 'ASKrien' (juni 1975). Bij het toenemen van de belangstelling voor de vakbondsproblematiek is dit overleg overgeheveld naar de vakbond ANOUK, waaruit de Ko-NVV is ontstaan.

Voor zaken met betrekking tot werkwijze, progressief vormingswerk en esthetische ontwikkelingen sloten het Stadsjournaal en De Kritiese Filmers zich aan bij het in juni 1975 opgerichte 'Kultureel Front'. In deze organisatie trof een groot aantal Belgische en Nederlandse theater-, muziek- en filmgroepen elkaar, die alle vanuit een anti-kapitalistisch standpunt de 'strijdkultuur' verder wilden ontwikkelen en elkaar daarbij steunen. Het 'Kultureel Front' organiseerde regelmatig studiedagen en -weekends en gaf onder die naam ook een driemaandelijks tijdschrift uit. In 'Skrien' schreef Floor Kooij van het ASJ in 1977 over de activiteiten van het 'Front' onder de titel 'Strijdkultuur en cultuurstrijd'. Met de veranderingen die zich in de laatste jaren bij de meeste groepen hebben voorgedaan, is de vlam van het 'Kultureel Front' tot een smeulend vuurtje teruggebracht. Wel wordt nog ieder jaar een krant uitgegeven met daarin de activiteiten van de deelnemende groepen. Daaraan levert het Stadsjournaal nog steeds keurig zijn schriftelijke bijdrage.

Afgezien van de nauwe betrokkenheid bij en sterke invloed van individuele leden van het Stadsjournaal op allerlei instanties en organen, die te maken hebben met filmers en medewerkers uit de commerciële filmwereld, heeft het Stadsjournaal als zodanig daar nauwelijks of geen directe invloed op gehad. Het ASJ functioneerde binnen de non-commerciële sector van filmhuizen en stimuleerde krachtig het gebruik van film in buurt- en actiegroepen, onderwijs en vormingswerk. Avant-gardisme en politiek verdroegen zich maar matig met wat het grootste deel van de cineasten in de commerciële filmwereld bezighield. In het algemeen werd er daar nog cynisch en afstandelijk op het ASJ gereageerd, zoals de NBB dat lange tijd ook kon volhouden tegenover Het Vrije Circuit en de filmhuizen. Maar net zoals de distributeurs van de Bond gretig gebruik maakten van de proeftuinfunctie van de filmhuizen, deden de producenten en ook de omroepen in toenemende mate een beroep op mensen, die voor kortere of langere tijd actief bij de produktie van Stadsjournaals waren betrokken. Cameralieden als Theo van de Sande en Albert van der Wildt, cutters als Ton de Graaff en Edgar Burcksen en geluidsmensen als Menno

Euwe, Roel Bazen en Erik Langhout horen tot de meest gevraagden op hun vakgebied. En wie de volledige lijst met medewerkers van het ASJ achterin dit boek doorneemt, stuit tevens op een groot aantal inmiddels zelfstandig werkende regisseurs, die het vak binnen het collectief hebben geleerd of er na een opleiding aan de Filmacademie achter de veilige muren van de anonimiteit de eerste praktijkervaringen opdeden. Een acteur als Gerard Thoolen deed in een groot aantal Stadsjournaals camera-ervaring op, voordat hij voor het grote publiek zou schitteren in hoofdrollen van films als HET TEKEN VAN HET BEEST (Pieter Verhoeff, 1980), DE SMAAK VAN WATER (Orlow Seunke, 1982) en DE MAN-NETJESMAKER (Hans Hylkema, 1983). In dit opzicht heeft het ASJ zich in de afgelopen tien jaar bewezen als broeinest of kweekvijver van Nederlands film-talent op allerlei terreinen. Naar buiten toe is dit aspect altijd erg onderbelicht gebleven. Voor veel filmcritici en film liefhebbers was het dan ook een volslagen verrassing, dat begin 1982 uit de hoek van het Stadsjournaal een kwalitatief hoogstaande experimentele speelfilm als GOLVEN kwam, waarvoor – op de acteurs na – alle belangrijke functies werden vervuld door (ex-)Stadsjournaalleden. Toch heeft de belangstelling voor deze film de kritiek niet opnieuw op het spoor van het ASJ gezet. De relatief grote aandacht voor de ASJ-producties in de beginfase is langzaam weggeëbd en in de meeste gevallen wordt in de pers hooguit volstaan met een vermelding dat er weer een nieuwe aflevering gereed is. Dat heeft er mede toe geleid dat het ASJ niet alleen bij het publiek, maar zelfs bij filmhuismedewerkers een imago heeft behouden, dat hooguit geldt voor de eerste vijf jaren Stadsjournaal.

Naast het produceren en uitbrengen van films timmerde het ASJ in de jaren daarna nog het meest spectaculair aan de weg met acties voor behoud en uitbreiding van de subsidies. Tegelijk werd er echter ook gewerkt aan kwalitatieve verbeteringen van de films en een andere organisatorische opzet. Uit de crisis, die zich in 1978 openbaarde, vloeide het jaar daarop onder andere de oprichting voort van Studio Nieuwe Gronden. Om de productiefaciliteiten van het ASJ, zoals montagetafels, beter te benutten zou deze stichting moeten gaan produceren voor niet-Stadsjournaalleden. Ter onderscheiding van het ASJ zou Nieuwe Gronden zich meer gaan bezighouden met de productie van experimentele en speelfilms. Bij de overheid begon in die tijd ook het besef door te dringen dat er voor een goed filmklimaat naast succesvolle publieksfilms ook ruimte zou moeten zijn voor met name jonge cineasten om zich te wagen aan – experimentele – lange speelfilms. Op initiatief van minister Gardeniers werden voor dit doel vanaf 1981 zowel in het Productiefonds als het Fonds voor de korte, kunstzinnige en culturele film gelden vrijgemaakt. Daarmee ontstond er ook behoefte aan producenten, die dit werk aandurfd en daarin zou Nieuwe Gronden kunnen voorzien. GOLVEN was de eerste lange film, die op deze wijze officieel uit het potje voor lange 16mm films van het Fonds voor de korte film werd gefinancierd. Vanuit het Stadsjournaal werd René Scholten, die door de jaren heen het collectief organisatorisch en administratief draaiend had gehouden, belast met de productie van deze film voor Studio

Nieuwe Gronden. Sinds 1982 is Nieuwe Gronden organisatorisch geheel losgekoppeld van het ASJ. Na OVERGANG (1980) van Rosemarie Blank en GOLVEN produceerde deze stichting HET BRANDENDE VERHAAL (1983) van Meino Zeillemaker en GIOVANNI (1983) van Annette Apon.

Het effectief functioneren van Nieuwe Gronden haalde nogal wat ervaren krachten weg bij het ASJ. Dat had tot gevolg dat er langdurig aan projecten gewerkt moest worden voor ze subsidiabel waren. Daarnaast bleek het ASJ explicieter dan voorheen aangewezen op de produktie van uitsluitend documentaires. De interne ontwikkelingen bij het Stadsjournaal, die zich kenmerkten door een grotere individualisering en een opener benadering van de film en de werkelijkheid en de met Nieuwe Gronden opgedane ervaringen hebben er uiteindelijk toe geleid, dat niet alleen de naam van het collectief, maar ook de organisatie ervan gaat veranderen. Daarbij zal helaas een eind gaan komen aan een unieke vorm van filmopleiding. Wel zal het nieuwe beleid zich richten op het produktioneel begeleiden van jonge filmers, die bij voorbeeld net van de Filmacademie afkomen. Begonnen kan worden met de produktie van films van voor een deel eigen Stadsjournaal-kweek: projecten van onder andere Floor Kooij, Gerard d'Olivat, Barbara den Uyl en Peter Lataster.

Tien jaar Amsterdams Stadsjournaal is tegelijk het einde daarvan. Een voor Nederland uniek filmexperiment en het relaas van een generatie, die zich de lust tot filmen niet liet ontnemen door het verdwijnen van de hooggespannen verwachtingen van de jaren zestig. Het leerproces, waarin een aantal mensen zich tien jaar geleden met het Amsterdams Stadsjournaal stortte, is doorgegaan. Politiek, organisatorisch, theoretisch en esthetisch hebben ze daarmee op hùn manier de Nederlandse film verrijkt en verbeterd.

FILMOGRAFIE AMSTERDAMS STADSJOURNAAL

1. OVERLOOP = SLOOP

1974, zwart/wit, 12 minuten

Een film over de renovatie van volksbuurten in Amsterdam. Reistijd en arbeidstijd.
Ruimtelijke ordening.

2. PRIVE - EIGENDOM EN MISDAAD

1974, zwart/wit, 13 minuten

Over grondspeculatie in Amsterdam

3. SAMEN OP DE GOEDE WEG

1974, zwart/wit, 10 minuten

Over verkeer. Auto versus openbaar vervoer.

4. WERKLOOSHEID

1975, zwart/wit, 13 minuten.

Over de oorzaken van werkloosheid en de strijd ertegen.

5. ARBEIDERS, BUITENLANDSE ARBEIDERS

1975, zwart/wit, 17 minuten

Over de positie van buitenlandse arbeiders in Nederland.

6. DE DAPPERBUURT

OM ELKE CENTIMETER WORDT GEVOCHTEN

1975, zwart/wit, 22 minuten

Over de succesvolle acties van de oorspronkelijk geplande nieuwbouw in een Amsterdamse volksbuurt.

7. VAN BROOD ALLEEN KAN EEN MENS NIET LEVEN

1975, zwart/wit, 20 minuten

Over de productie van brood door de kleine bakkers en de fabrieken van de grote meelconcerns.

8. SURINAMERS IN NEDERLAND

DE TERUGKEER VAN HET ZWARTE GOUD

1976, zwart/wit, 20 minuten

Over neokolonialisme en de positie van Surinamers in Nederland.

9. WATER EN VUUR IN DE IJMOND

DE MENSEN, DE INDUSTRIE EN DE RUIMTE

1976, zwart/wit, 23 minuten

Over ruimtelijke ordening in Noord-Holland. Monopolistische industrie versus kleine industrie, wonen en milieu.

10. SCENES UIT HET SOLDATENLEVEN

EEN VOORLICHTINGSFILM OVER LEGER EN DIENSTPLICHT

1976, kleur, 24 minuten

Over dienstplichtigen in het Nederlandse leger en de rol daarbij van de soldatenvakbond VVDM.

11. KUNST VOOR MENSEN KUNNEN MAKEN

1976, kleur, 20 minuten

Over de sociale functie van beeldende kunstenaars en de beeldende kunst.

12. EEN SCHIJNTJE VRIJHEID

OF HOE DE MIDDENGROEPEN STEEDS AFHANKELIJKER WORDEN

1976, zwart/wit, 28 minuten

Over de positie van de middengroepen aan de hand van een melkboer, een chemicus en een journalist.

13. EEN SCHOOLVOORBEELD

1977, zwart/wit, 21 minuten

Over democratie op de middelbare school en de beroepsperspectieven van de leerlingen.

14. TE HUUR

1977, zwart/wit, 26 minuten

Over de geschiedenis van de woningbouw na 1945 en de huurprijzen nu.

15. ALLEEN IS MAAR ALLEEN

1977, kleur, 23 minuten

Over de problemen van werkende en werkloze jongeren en de noodzaak daar gezamenlijk tegen op te treden.

16. LIJF EN LEDEN

GEZONDHEIDSZORG IN DE WIJKEN

1977, zwart/wit, 20 minuten

Hoe door acties van de bevolking in een wijk met steun van de gemeente en het ziekenfonds een gezondheidscentrum tot stand gebracht kan worden.

17. SSST, JE VADER SLAAPT

EEN FILM OVER PLOEGENARBEID

1977, kleur, 23 minuten

Een korte speelfilm over ploegenarbeid en arbeidstijdverkorting, waarin de overgang van vier- naar vijfploegendienst wordt behandeld.

18. 10.000 MEGAWATT

EEN AMBTENAAR TUSSEN STAAT EN MONOPOLIES

1978, zwart/wit, 20 minuten

Een speelfilm over de electriciteitsvoorziening in Nederland. Manipulaties vanuit het particuliere bedrijfsleven en de kernenergie-lobby en de invloed van de Duitse industrie in Nederland.

19. DE KOPPELBAZEN

EEN DOOLTOCHT DOOR DE BOUW

1978, zwart/wit, 32 minuten

Een portret van twee koppelbazen, hun methodes, de arbeiders, de slachtoffers en de ware schuldigen.

20. SCHEEPSBOUW

DE ONDERGANG VAN EEN INDUSTRIE

1978, zwart/wit, 33 minuten

Schepenbouwers aan het werk en aan het woord op een met sluiting bedreigde werf. Vakmanschap in beeld en de wil om dat te behouden.

21. WISSEL OP DE TOEKOMST

EEN FILM OVER OUDER WORDEN

1978, zwart/wit, 48 minuten

Portret van vier vrouwen: twee van 82, één van 45 en één van 18. Over levenservaringen, keuzes en verwachtingen voor de toekomst.

22. HET BOSPLAN

WERKVERSCHAFFINGSPROJECT UIT DE JAREN DERTIG

1979, zwart/wit, 33 minuten

Een onderzoek naar het ontstaan van het Amsterdamse bos. Het beeld wat daarvan naar buiten kwam via het Polygoon-journaal en eindelijk de mensen aan het woord, die het bos en de roeibaan aanlegden.

23. POLITIEWERK

1979, kleur, 45 minuten

Een beeld van de politieman tussen uitersten als wijkagent en lid van het arrestatieteam. Een apparaat met vele kanten, maar uiteindelijk maar één doel.



Ssst, je vader slaapt

24. BOEREN IN DE EILANDSPOLDER

VAREN ZONDER VANGST

1979, zwart/wit, 30 minuten

Over boeren die proberen hun problemen gezamenlijk aan te pakken. Een plan om hun moeizame manier van werken in een door sloten verkavelde polder te verbeteren zonder in grootschaligheid te vervallen.

25. FIETSEN

EEN VREEMD TOCHTJE DOOR DE STAD

1979, zwart/wit, 20 minuten

Een vrolijke film over een fietser en de talloze problemen, waarmee hij onderweg te maken krijgt. Een jubileumfilm: 5 jaar Stadsjournaal, 25 films!

26. FABRIEK SARBEID '80

EEN DAG UIT HET LEVEN VAN EEN STAMPER

1980, kleur, 56 minuten

Een (spannende) speelfilm over arbeidsomstandigheden in de industrie, bedrijfsveiligheid en de kwaliteit van de arbeid.

27. KAKAFONISCHE NOTITIES

1980, kleur, 50 minuten

Een film over geïmproviseerde muziek, improviserende beroepsmuzici en amateurs.

28. CHAOS IN DE RECHTSSTAAT

1981, kleur, 61 minuten

Over een groep jonge krakers, die samen één pand bewonen: hun leefwijze, hun botsingen met de buitenwereld, kraakacties en ontruiming.

29. EEN GEMEENTERAAD

SPITTEN IN DE ACHTERTUIN VAN DE DEMOCRATIE

1981, zwart/wit, 35 minuten

Het wel en wee van de democratie in een heel gewoon Nederlands dorpje zonder noemenswaardige problemen.

30. GEBROKEN TIJD

1982, kleur, 50 minuten

Een film over Turkse arbeiders in Nederland. Hun leefwijze, hun werk en hun positie tussen twee culturen in. Een film voor buitenlanders en Nederlanders.

31. LEVEN MET DE BELT

1982, kleur, 50 minuten

Over de omwonenden van de Volgermeerpolder bij Broek in Waterland. Een beeld van de fysieke en psychische gevolgen van leven met een gifbelt naast de deur.

32. DE KICK

EEN FILM OVER VERSLAVING

1982, kleur, 80 minuten

Portret van aan drugs en alcohol verslaafde mensen. Hoe leven ze daar mee, hoe komen ze aan hun geld en waarom gaan ze door. Gouden Kalf 1983 voor de beste lange documentaire van dat jaar.

33. DE SPRONG

1982, kleur/ 38 minuten

Een ex-psychiatrische patiënt vertelt over zijn 'gekte' en de behandeling daarvan. Op het toneel brengt hij een soloprogramma, waarin hij zijn ervaringen heeft verwerkt.

34. HOEVEEL UUR GING U NAAR SCHOOL?

1983, kleur, 46 minuten

Een film over de Leefwerkschool in Amsterdam, waar kinderen zelf bepalen wat ze willen leren en hoe. Een bijzonder experiment.

BICKERSEILAND 1983 (SUPER 8 PROJECT)

DERTIEN JAAR STRIJD - VECHTEN TEGEN DE BIERKAAI?

1983, kleur, 16mm blow-up, 30 minuten

Een film over dertien jaar strijd van het Actie-Comité Westelijke Eilanden. Eerst voor behoud van de woonfunctie van de buurt, renovatie en nieuwbouw, daarna tegen de hoge woonlasten.

35. VAN POLDER TOT STAD

EEN STEDEBOUWKUNDIGE EN ZIJN SCHEPPING

1984, zwart/wit en kleur, 31 minuten

Naar aanleiding van een tentoonstelling over het ontstaan van Osdorp een film over de architectuur van de volkswoningbouw, met name de ideeën die daarover in de jaren twintig en dertig werden ontwikkeld in relatie tot avant-gardistische kunstvormen en socialistische ideeën.

36. PROJEKTIES

1984, zwart/wit, circa 30 minuten

Een reflectie op tien jaar Amsterdams Stadsjournaal met in de hoofdrol Gerard Thoolen als werkloze operateur van een bioscoopconcern en als acteur in eigen dromen en oudere Journaals. Een jubileum- en afscheidsfilm over film en filmmaken.

Alle afleveringen van het Amsterdams Stadsjournaal zijn te huur op 16mm bij Fugitive Cinema Holland, Plantage Middenlaan 20, 1018 DE Amsterdam, tel. 020-263623.



Projekties

LEDEN VAN HET AMSTERDAMS STADSJOURNAAL 1974-1984

Jan van Amerongen
Louis Andriessen
Thomas d'Angremond
Annette Apon
Max Arian
Wilbert Bank
Roel Bazen
Rob van de Berg
Gilius van Bergeyk
Joke Bergshoeff
Rosemarie Blank
Lou Brouwers
Edgar Burcksen
Roger Burcksen
Liesje Croles
Mark Croquet
Bert Dingerink
Irene den Dunnen
Gerrit van Elst
Menno Euwe
Farideh Fardjam
Robert Jaspers Focks
Stephan Geerling
Marleen Gorris
Ton de Graaff

Wim van der Grijn
Leon de Haas
Exsul van Helden
Richard Hendrikx
Pieter Hildering
Niels van 't Hoff
Jelger Horn
Cecile Jansen
Peter Jong
Wietske-Nel de Jong
Jaap de Jonge
Hadassah Kann
Marian van Keuk
Floor Kooij
Erik Langhout
Peter Lataster
Ine Leermakers
Willem van der Linde
Diederik van Loggem
Lidy van Marissing
Bernadette Meeuws
Jeanine Okkerse
Gerard d'Olivat
Eva Post
Minke van Putten

Hans Quatfass
Bernadette Randag
Frank van Reemst
Hens van Rooij
Theo van de Sande
René Scholten
Sjoebert Schröder
Hans Sinnema
Jenne Sipman
Wilbert Smit
Liesbeth Spoor
Wouter Suyderhoud
Bert Taken
Tijs Tinbergen
Jos Uitenbogaart
Barbara den Uyl
Gerrard Verhage
Jacq Vogelaar
Juri Voogd
Suzanne van Voorst
Otokar Votoček
Albert van der Wildt
Meino Zeillemaker

NOTEN

Hoofdstuk 1

1. Zie hierover o.a. C. v. Lakerveld en J. Smiers (red.), *Matheid, hoezo? Tweeëntwintig teksten over kunst en politiek '70...'80*, Odijk 1981.
2. Over de relatie tussen overheid en film zie o.a. W. Gispén in *Skrien* nrs. 95 en 99 en in *Jaarboek Film 1983*, Bussum 1983.
3. Zie *Skrien*, nr. 64.
4. Zie J. Heijs, Inleiding van *Filmliga 1927-1931* (reprint), Nijmegen 1982.

Hoofdstuk 2

1. *Amsterdams Stadsjournaal, Een poging om film weer onder de mensen te brengen*, Amsterdam 1976, p. 15.
2. Idem, p. 39.
3. Idem, p. 40.
4. Idem, p. 41.
5. Zie onder meer *Skrien* nrs. 46 (Frankrijk), 51 (Engeland), 60 (USA, Duitsland), 64 en 67 (Nederland), 65 (Spaanse burgeroorlog), 66 (België) en 94 (USA).
6. Op initiatief van de werkgroep, die in 1978 werd omgezet in een zelfstandige stichting Filmuitgaven werden bij de uitgeverij SUN o.a. de volgende boeken uitgegeven: P. Bächlin, *Ekonomische geschiedenis van de film* (1977), S. Eisenstein, *Lessen in regie* (1979) en *Montage, het constructie-principe in de kunst* (1981) en *Filmliga 1927-1931* (1982). Bij uitgeverij Het Wereldvenster ver-

- schenen o.a. P.P. Pasolini, *De ketterse ervaring* (1981), N. Burch, *Bomen van ijzer, bloemen van goud* (1983), A. Bazin, *Wat is film* (1984) en J. Monaco, *Film: taal, techniek, geschiedenis* (1984).
7. *De Groene Amsterdammer*, 4 september 1974.
8. *Skrien* nr. 50, p. 36.

Hoofdstuk 3

1. *Skrien* nr. 81-83, p. 100.
2. *Het Parool*, 24 december 1975; *NRC/Handelsblad*, 27 december 1975.
3. *Skrien* nr. 81-83, p. 102. Goedings: 'Neem nou nummer 7 over Bakkers. Je ziet daar een bakker met dat deeg rot-zooien. In het echt moet zo'n vent pissen en met vieze handen kneedt hij daarna weer het deeg. In het interview moet je dan tegen die bakker zeggen dat dat onhygiënisch is waarop hij dan antwoordt "Wat onhygiënisch? Dat brengt sjeu in het brood! Het wordt meer dan honderd graden gebakken, alles desinfecteert! Hier wordt gebakken!" Dan gebeuren er in de zaal twee dingen: ze lachen zich te pletter en tegelijk laat je zien hoe het met warme bakkers gesteld is. Maar ze maken er dorre droge figuren van, zo'n bakker heeft zijn zondagse broek aangedaan voor de film, dat kan toch helemaal niet?'
4. *Skrien* nr. 52, pp. 4-11.
5. *Skrien* nr. 75, p. 35.



Hoofdstuk 4

1. *Skrien* nr. 75, pp. 9-15. Alle citaten van Verhage over dit onderwerp zijn afkomstig uit dit artikel.
2. *Skrien* nrs. 81-83, p. 100.
3. Op het moment, waarop dit boek werd geschreven, werd er nog gewerkt aan het maken van deze film. Alles wat er hier over gezegd wordt, is gebaseerd op het scenario.

Hoofdstuk 5

1. Slechts twee keer is door Verhage in dit blad uitgebreid ingegaan op het ASJ: een groot artikel over het ontstaan en de eerste drie Journaals in het aan de filmcollectieven gewijde nummer (juni 1975) en een over de perikelen in 1978 naar aanleiding van DE KOPPELBAZEN (oktober

1978). Naast de in twee nummers gevoerde discussie over 10.000 MEGAWATT (mei en september 1978) en één algemeen stuk over de subsidieproblemen (januari 1978) zijn er in *Skrien* nog geen tien Stadsjournaals gerecenseerd.

2. Zie voor deze vertoningscijfers het overzicht achterin dit boek. Het gemiddelde van vijftig bezoekers per voorstelling is gebaseerd op vertoningsgegevens, die het ASJ tot en met 1981 zeer uitgebreid publiceerde in rapporten voor subsidiegevers e.d.

3. H. Bosman, *Tien jaar filmcollectieven, 'Leve de film, weg met de mensen'*, Utrecht 1984 (onderzoeksverslag bij het Instituut voor Theaterwetenschap), pp. 88-89.

4. *Skrien* nrs. 64 en 67.

VERTONINGSGEGEVENS AMSTERDAMS STADSJOURNAAL 1974 - JULI 1984

In deze tabel betreffen de cijfers voor de jaren 1974 tot en met 1979 de totale distributie, dat wil zeggen het aantal geboekte vertoningen via Fugitive Cinema, het ASJ plus de distributie van copieën, die in het bezit zijn van diverse organisaties. Sinds 1980 zijn de cijfers van de laatste moeilijk meer te achterhalen; aangenomen kan worden dat zij tezamen hun films ongeveer 200 keer per jaar vertonen. Naast bezuinigingen in de sectoren, waar de Stadsjournaals veel vertoond worden, ligt hierin mede een belangrijke oorzaak voor de daling van het aantal vertoningen sinds 1980.

De Journaals 21 en 30 zijn op de televisie uitgezonden door de IKON, nummer 25 door de VARA en nummer 33 door het Humanistisch Verbond; als mede-financier van nummer 34 heeft de VARA de uitzendrechten.

NUMMER	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	TOTAAL
1	55	50	56	66	37	12	20	9	4	2		311
2	47	30	32	50	139	173	22	10	1	3		507
3	32	20	24	20	10	7	11	7	3	1		135
4		82	122	107	94	62	38	34	21	5	2	567
5		59	144	72	104	94	28	10	10	4	2	527
6		37	99	109	59	47	38	28	10	3	1	431
7		13	93	65	52	38	8	6	6	6		287
8			63	48	38	16	9	4	5	1	1	185
9			42	47	23	18	10	5	3	1		149
10			131	276	225	231	88	58	32	15	3	1059
11			14	59	43	24	16	15	4	4		179
12			14	44	24	8	12	6	5	7	1	121
13				116	89	71	51	26	10	5	1	369
14				69	43	50	42	40	9	5	1	259
15				141	227	147	136	87	59	31	9	837
16				28	76	43	26	13	6	5	1	198
17				59	90	44	15	13	6	5	1	233
18					86	19	13	14	2			134
19					14	26	13	8	4	1		66
20					11	39	10	10	7	2	1	80
21					17	122	63	55	39	13	5	314
22						39	4	9	15	11	1	79
23						43	71	45	13	12	2	186
24						19	67	26	5	6	1	124
25						68	121	110	52	30	12	393
26							53	33	17	10	6	119
27							5	26	2	1		34
28								77	38	12	4	131
29								6	33	1		40
30									34	11	9	54
31									15	7	12	34
32									11	173	50	234
33									1	17	1	19
34										9	19	28
TOTAAL	134	291	834	1376	1501	1460	990	790	482	419	146	8423



FUGITIVE

distributeur
van alle 36 stadsjournaals
feliciteert

Het Amsterdams Stadsjournaal
met haar 10-jarig bestaan

Fugitive Cinema Holland
Plantage Middenlaan 20
1018 DE AMSTERDAM
tel.: 020-263623 (distr.)

SKRIEN

kritisch tijdschrift voor film en televisie,
fotografie en video

feliciteert het Amsterdams Stadsjournaal

onder het motto: eens een
buur, altijd een buur

Nog geen abonnement op *Skrien*? Een
abonnement kost f 47,50 per jaar (CJP
f 42,50). Bel of schrijf: *Skrien*, Postbus 318,
1000 AH Amsterdam, tel. 020-923992.

36 STADSJOURNAALS GEFILMD OP ÉÉN MERK: KODAK.

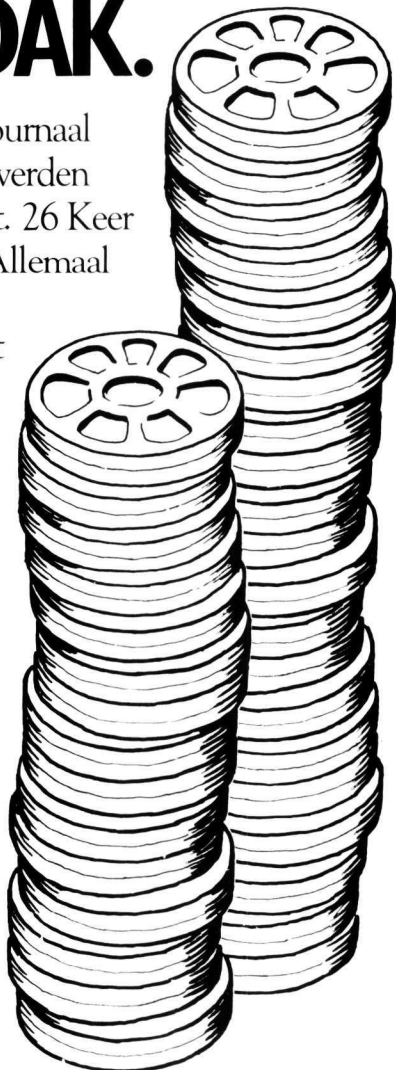
Het Amsterdams Stadsjournaal jubileert. Proficiat! In tien jaar werden 36 Stadsjournaals op film gezet. 26 Keer in zwart/wit, 10 keer in kleur. Allemaal op Eastman film van Kodak.

Want de mensen van het Filmcollectief zijn behoorlijk kritisch. Dat geldt natuurlijk voor de inhoud van de film. Maar zeker ook voor de kwaliteit van het opnamemateriaal.

**EASTMAN FILM
VAN KODAK.
ÉÉN MET DE
AMSTERDAMMERS.**



Kodak Nederland B.V.,
Zeisterweg 1, Odijk.
Tel. 03405 - 99911.





Op de golven van de democratiseringsbeweging van de jaren zestig ontstonden in de cultuursector tal van politieke theater-, muziek- en filmgroepen. In 1974 werden de eerste films van het Amsterdams Stadsjournaal gemaakt, een collectief van filmers, journalisten en academici, dat 'de film weer onder de mensen wilde brengen'. Van een collectief met strenge politieke uitgangspunten en de maatschappelijke en economische waarheid op zak evolueerde de groep na verloop van tijd tot een professioneel productiebureau, waarbij de leden elkaar helpen bij het maken van films over belangrijke maatschappelijke problemen. Een ontwikkeling van doelgroepenfilms naar vrije documentaires en speelfilms. 'Tien jaar Amsterdams Stadsjournaal 1974-1984' schetst een beeld van tien jaar progressieve filmpraktijk van een collectief dat enige tijd de bijnaam 'alternatieve filmacademie' droeg. Het relaas van een generatie cineasten, die in die jaren de Nederlandse film een ander gezicht gaven, maar zelf ook veranderden. Tijdens de Nederlandse Filmdagen 1983 won het Stadsjournaal de prijs voor de beste documentaire met DE KICK en ontving mede-oprichtster Annette Apon een speciale juryprijs voor haar werk, waartoe ook de lange speelfilms GOLVEN en GIOVANNI behoren. Andere Stadsjournaalleden van het eerste uur horen al een aantal jaren tot de meest gevraagde cutters (Ton de Graaff, Edgar Burcksen) en cameralieden (Theo van de Sande, Albert van der Wildt) in ons land, terwijl Gerrard Verhage in 1982 met DE BERG één van de meest indrukwekkende documentaires van de laatste jaren regisseerde.



ISBN 90 9000 736 9

gefeliciteerd, Amsterdams Stadsjournaal

Wij hopen de reeds
10 jaar lange samenwerking
nog lang te kunnen voortzetten



cineco

weet wat bij film komt kijken

's-Gravelandseweg 80, 1217 EW Hilversum, Telefoon 035-4 71 41
Duivendrechtsekade 83-87, 1096 AJ Amsterdam, Telefoon 020-93 09 60



Op de golven van de democratiseringsbeweging van de jaren zestig ontstonden in de cultuursector tal van politieke theater-, muziek- en filmgroepen. In 1974 werden de eerste films van het Amsterdams Stadsjournaal gemaakt, een collectief van filmers, journalisten en academici, dat 'de film weer onder de mensen wilde brengen'. Van een collectief met strenge politieke uitgangspunten en de maatschappelijke en economische waarheid op zak evolueerde de groep na verloop van tijd tot een professioneel productiebureau, waarbij de leden elkaar helpen bij het maken van films over belangrijke maatschappelijke problemen. Een ontwikkeling van doelgroepenfilms naar vrije documentaires en speelfilms. 'Tien jaar Amsterdams Stadsjournaal 1974-1984' schetst een beeld van tien jaar progressieve filmpraktijk van een collectief dat enige tijd de bijnaam 'alternatieve filmacademie' droeg. Het relaas van een generatie cineasten, die in die jaren de Nederlandse film een ander gezicht gaven, maar zelf ook veranderden. Tijdens de Nederlandse Filmdagen 1983 won het Stadsjournaal de prijs voor de beste documentaire met DE KICK en ontving mede-oprichtster Annette Apon een speciale juryprijs voor haar werk, waartoe ook de lange speelfilms GOLVEN en GIOVANNI behoren. Andere Stadsjournaalleden van het eerste uur horen al een aantal jaren tot de meest gevraagde cutters (Ton de Graaff, Edgar Burcksen) en cameralieden (Theo van de Sande, Albert van der Wildt) in ons land, terwijl Gerrard Verhage in 1982 met DE BERG één van de meest indrukwekkende documentaires van de laatste jaren regisseerde.



ISBN 90 9000 736 9

