Direct en nieuwsgierig

Roelof Kiers' VEROLME en de ontwikkeling van de documentaire in Nederland

Wim Voeten

Roelof Kiers was programmamaker bij de Avro (1963-1968) en later de VPRO (1969-1994). Hij was een van de documentairemakers die in de directe filmstijl werkte, een stijl waarmee documentairemakers zich in de jaren zestig in Nederland afzetten tegen hun voorgangers. Vooral Kiers' reeks PORTRETten getuigt hiervan. Aan de hand van een van die PORTRETten, C. VEROLME SCHEEPSBOUWER, schetsen de auteurs de verandering van het documentaire discours in Nederland. In het verlengde van Kiers en zijn oeuvre worden relaties gelegd met de direct cinema, de technische ontwikkelingen op het gebied van filmapparatuur en het klimaat bij de televisie, i.c. de Avro.

'Die stijl van kijken en noteren, "not detached", tamelijk op een afstand en niet "angehaucht", niet sociaal of politiek of levensbeschouwelijk of chauvinistisch, maar gewoon kijken.'

In de jaren zestig komt in Nederland naast de gangbare manier van film-documentaire maken een andere nieuwe documentaire vorm op.³ Die vorm, die zich vanaf de jaren zeventig bij de VPRO verder ontwikkelt, zal later worden aangeduid als de 'VPRO-stijl'. Deze vindt zijn oorsprong voor een belangrijk deel in de experimenten van makers die een directere vorm van documentaire maken voorstonden. Zij wilden werken zonder een vast vooropgezet scenario en decoupageplan en gaven er de voorkeur aan beelden zonder meer te tonen. Zij vroegen de toeschouwer interpreteren, in plaats van een interpretatie expliciet in de film aan te reiken. Middelen als de commentaarstem, niet-diëgetische muziek of (poëtische) montage om de inhoud van betekenis te voorzien, werden achterwege gelaten. Middelen die tot dan toe gangbaar waren bij de zogenaamde Hollandse Documentaire School en waarvan de wortels teruggaan tot de tijd van de Film-liga. Wat de filmer in de praktijk tegenkwam was interessant genoeg.'

Een belangrijk kenmerk van het nieuwe documentaire discours was het beschouwen op afstand. Men stond een 'onbemiddelde' registratie van

gebeurtenissen voor. Dat wil zeggen dat de hand van de filmer zo veel mogelijk naar de achtergrond werd gedrongen. Dat gold voor zowel de manier van filmen als de montage. In de directe stijl had de montage niet de functie van betekenisgeving maar slechts van verbindende schakel. Op de voorgrond stonden spontaniteit en authenticiteit, en niet het scenario. Het beeld moest zo authentiek mogelijk zijn en de toeschouwer het gevoel geven bij het vertoonde aanwezig te zijn. Dit laatste werd grotendeels bepaald door een met de gebeurtenissen meebewegende camera en direct geluid dat niet pas tijdens de postproductie onder de film was gezet. Nieuw, lichtgevoelig filmmateriaal en draagbare, geluidssynchrone 16mm filmmapparatuur maakten deze manier van documentaire maken mogelijk.

Roelof Kiers en direct cinema

'Geëngageerd door nieuwsgierigheid', zo typeerde Jan Blokker Roelof Kiers ooit.⁴ Blokker doelde op Kiers' betrokkenheid los van een politiek standpunt. Kiers was daarnaast laconiek, ironisch en soms zelfs sarcastisch. Hij wilde tonen en afstand houden, maar ook aanwezig en betrokken zijn. Hij creëerde een beweging tussen interveniëren en observeren. De vragen die hij stelde werden niet gedicteerd door een sociaal-politiek programma, maar waren het gevolg van een nieuwsgierige instelling. In de woorden van Blokker:

'Hij was de meest journalistieke van zijn generatie. De anderen waren toch meer filmmakers. Kiers was rechttoe-rechtaan: ik wil dat en dat te weten komen. Om mijn nieuwsgierigheid te bevredigen. En met die opdracht aan zichzelf ging hij op stap.'

Het heden had meer zijn aandacht dan het verleden. Kiers was niet afkomstig uit de filmwereld, hij was een onderwijzer die min of meer toevallig bij de televisie was beland. Beïnvloed door de direct cinema werkte hij op een manier die eerder een keuze voor een eigen stijl en voor het uitwerken van een eigen visie was, dan een reactie op het bestaande discours. Kiers was gefascineerd door de werkelijkheid. Op een vraag waarom hij zich aangetrokken voelde door de documentaire zei hij:

'Dat heeft altijd mijn voorkeur gehad. Fictie kan niet tegen de werkelijkheid op. De werkelijkheid is veel fantasierijker en gruwelijker dan fictie. De mogelijkheid om het leven vast te leggen in al zijn bizarre facetten is altijd het meest interessante deel van de film geweest wat mij heeft aangesproken.'

John F. Kennedy.
Beeld uit Richard
Leacock's PRIMARY
(1960).
Bron: Filmmuseum

Kiers wilde nieuwe televisie maken en hij nam vanaf het begin de stijl van Richard Leacock en de zijnen over. Hij had Leacock in 1964 bij cineast John Fernhout ontmoet en was, met een reisbeurs van het ministerie van OK en W naar Montreal en New York geweest, waar hij nader kennis had gemaakt met de Canadese *cinéma vérité* en de Amerikaanse *direct cinema*. Hij zou daar later over zeggen:

'De mogelijkheden van de nieuwe apparatuur waarmee PRIMARY gemaakt was, fascineerden me bijzonder omdat je tot dan toe, als filmmaker, televisiemaker of programmamaker, altijd gedwongen was om het leven eerst stil te zetten en vervolgens op commando weer op gang te brengen en dan weer af te fluiten vanwege de apparatuur. Deze apparatuur was niet te tillen. In een later stadium wel maar dan zat je nog met sync geluid.'⁷

Direct cinema ontstond in Amerika aan het einde van de jaren vijftig. In dezelfde periode ontwikkelde zich in Frankrijk een vergelijkbare stijl, de *cinéma vérité*. De twee stromingen staan een directe weergave van de pro-filmische realiteit voor, zonder manipulaties. Ze maken beide gebruik van dezelfde soort apparatuur en kennen in hun benadering een nivellerende van hoofd- en bijzaken. Beide benaderingen vragen om een analytische houding van de kijker, maar in de wijze waarop die pro-filmische

realiteit in beeld gebracht diende te worden, staan beide concepten tegenover elkaar. Het grote verschil is het wel of niet prominent aanwezig zijn van de camera. Direct cinema wil direct observeren zonder te interveniëren in de gebeurtenissen voor de camera. Het werken met een kleine beweeglijke crew, zonder kunstlicht, moest de filmer als het ware onzichtbaar maken met als doel 'capturing the sight and sound of real life'.⁸ Meer dan alle eerdere vormen van documentaire probeert direct cinema 'to hide the process of filmmaking-to pretend to an unblinking objectivity supposedly similar to that possessed by a fly on the wall'.⁹

De camera als een onopvallende waarnemer diende een bijna wetenschappelijke observatie te bewerkstelligen. Ook de montage moest eraan bijdragen dat de sporen van de filmmaker en de postproductie zo veel mogelijk werden gewist.¹⁰ Het is wat Brian Winston de retorica van de ongestructureerde observatie noemt. Richard Leacock zei daarover in een interview in *Filmculture*: 'Only very few people (...) saw the cinema not as controlling, but as observing, watching, which in a way, ties up with journalism.'¹¹ Er werd geen *voice-over* gebruikt want direct cinema kende geen alwetende verteller en brak zodoende met de zogenaamde *voice of god*-vertelling. Het verhaal moest zichzelf vertellen, met beelden en niet met de logica van de taal, de logica van de lezing, de geschreven logica of interviews.¹²

De filmmakers van de *cinéma vérité* wilden hun directe betrokkenheid zichtbaar maken in de film: duidelijk aanwezig zijn en hun sporen en bedoelingen expliciet maken. Zelfreflectie en aanwezigheid waren in *cinéma vérité* onderdeel van de film zelf en benadrukten de constructie van de film. Aldus staat de fictie van de werkelijkheid in direct cinema tegenover het Brechtiaanse *Verfremdungseffekt* in *cinéma vérité*. De antropoloog Jean Rouch, die met *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* in 1960 de eerste *cinéma vérité*-film maakte, ging verder dan Leacock. Voor hem gold: 'Die Kamera überschreitet die Funktion des Registrators und wird zum Katalysator.'¹³ De aanwezigheid van de camera diende te worden benadrukt om zo een reactie te krijgen van degene die gefilmd werd, wat moest leiden tot een verdieping van de pro-filmische realiteit.

Mens en techniek

De camera op statief, gekoppeld aan de zware geluidsapparatuur, beperkte de vrijheid van de cameraman. Het was noodzakelijk om de te filmen gebeurtenissen strak te regisseren. Nieuwe apparatuur, die de mogelijkheid bood direct geluid op te nemen, gaf de filmer meer vrijheid in de ruimte te bewegen. De behoefte om de individuele mens te observeren kon met

dergelijke apparatuur optimaal bevredigd worden. De observaties werden benadrukt door veel in lange shots te filmen waardoor het realistisch effect, het gevoel 'erbij aanwezig te zijn', groot was. Dit was een van de belangrijkste breekpunten die het verschil tussen het oude en het nieuwe discours kenmerkten. Deze nieuwe manier van kijken, een vrije observatie van het pro-filmische, stond tegenover de oude manier: het filmen op basis van enscenering en montage.

De professionaliteit, die de generatie van de Hollandse School zo benadrukt had, nam niet af, zoals zij vreesde, maar verschoof naar een ander niveau. De tijd nemen voor het instellen van de camera, de kadrering, het licht en de tijdsduur – en dat alles op basis van het scenario – maakten plaats voor toeval, spontaniteit, intuïtie en het bewustzijn van het niet-herhaalbare moment. Cameraman Paul van den Bos zou er later over zeggen:

'Cameraman is een heel ambachtelijk vak. Als je even iets mis doet, technisch gezien, dan zie je niets meer of het is onscherp en de meeste mooie dingen zijn gewoon verloren. Een van de allerbelangrijkste dingen is dan ook dat het meteen goed moet. Als je het één keer niet goed doet, dan is het voor altijd verpest. Dat is iets wat in je moet groeien: het moet goed, het kan nooit meer over. Wat je op dat moment filmt, dat gebeurt nooit meer in een documentaire. De cameraman maakt op dat moment het beeld. Het leven laat zich niet herhalen, dat is een van de allerbelangrijkste dingen.'¹⁴

Deze houding van de cameraman geeft ook de idealiserende kant van het nieuwe filmen weer. Er heerste een andere opvatting over professionaliteit. Daarmee veranderden ook de beelden die volgens die opvatting werden gemaakt. Dit verschil in opvatting en aanpak laat dan ook precies zien waar de ideologische breuk lag tussen de 'oude' en de 'jonge' generatie documentaire filmmakers: statisch tegenover dynamisch.

AFSCHEID VAN DE OPPOSITIELEIDER: DR. A. VONDELING (1965) was de eerste film die Kiers met nieuwe apparatuur, een Eclair schoudercamera gekoppeld aan een draagbare taperecorder, maakte.¹⁵ Een opmerkelijke film, gedraaid in de stijl van direct cinema, maar ook met kenmerken van *cinéma vérité*, waarover Kiers later zou zeggen:

'Dat was voor Nederland betrekkelijk nieuw, omdat je toen voor het eerst auto's in en uit kon, kamers in en uit kon lopen, wat daarvoor niet kon. Daarvoor moest altijd gewacht worden tot de cameraman zover was. Kort daarop zijn in Nederland de eerste Eclairs aangeschaft. (...) Op zich was dat voor Nederland het eerste programma waar die barrière, die tot dan toe de techniek scheidde van het leven, werd doorbroken.'¹⁶

orders now being taken for early delivery

ARRIFLEX 16 BL

Self-blimped lightweight compact noiseless camera ☐ Blimped zoom lens ☐ 400 foot self-blimped quick change magazines ☐ 10X finder magnification ☐ Use-tested Arri butterfly mirror reflex shutter ☐ Registration pin movement ☐ Unique combination tachometer-signal generator ☐ May be hand held or tripod mounted.

WRITE TODAY FOR COMPLETE DETAILS. TRADE-INS URGENTLY NEEDED — HIGH PRICES PAID.

SIX TREMENDOUS DEPARTMENTS TO SERVICE
YOUR PROFESSIONAL MOTION PICTURE NEEDS...

Camera & Lens Dept. / Lighting & Grip Dept. / Projection Dept.
Sound Dept. / Editing Dept. / Specialized Engineering & Repair Dept.

CAMERA SALES CENTER CORP.

SALES AFFILIATE OF CAMERA SERVICE CENTER, INC.

333 West 52nd Street • New York 10019 • 212 PL 7-0906

De stijl van filmen, zoals die in de directe documentaire werd toegepast bestond al eerder. In de jaren dertig werd er in Duitsland en in Amerika al met bewegende camera's zonder gebruik van een statief gedraaid. De WOCHENSCHAU bijvoorbeeld werd gemaakt door cameramensen met een 35mm Arri op de schouder. En in Amerika werden de *newsreels* gemaakt met de draagbare 35 mm Bell & Howell. Draagbare 35mm filmapparatuur bestaat al sinds het einde van de negentiende eeuw. Afhankelijk van het

Advertentie
uit *American
Cinematographer*,
juli 1965

soort film dat gemaakt werd, gebruikte men wel of geen statief. Na de introductie van de geluidsfilm werd, om het geluid synchroon op te kunnen nemen, geluidsapparatuur op locatie geïnstalleerd. Deze apparatuur was zo omvangrijk en zwaar dat de camera nog slechts in theorie draagbaar was.

Het 16mm formaat was van oudsher voor amateurs bestemd. In de Tweede Wereldoorlog echter, toen het amateurgebruik stil lag, werd het ingezet voor militaire doeleinden en daardoor ontwikkelde de technologie zich snel. Na de oorlog was 16mm het amateurniveau ontstegen. In de jaren vijftig werden de 16mm filmcamera's nog handzamer. Die ontwikkeling voltrok zich parallel aan de inspanningen die, onder druk van de behoefte van de televisie, werden verricht om geluidsapparatuur mobiel te maken en om geluid synchroon te koppelen aan het beeld. Voor het eerst bewogen microfoon en bandrecorder met de camera mee; geluid en beeld waren niet langer ruimte-gebonden. Bekende merken als Arri, Filmo en Bolex verkleinden hun 16mm modellen.¹⁷

Televisie was een elektronisch medium, maar in de begintijd had men nog geen mobiele videoapparatuur ter beschikking. Voor locatieopnamen, vooral van belang voor nieuws, was film het meest bruikbare medium. De lichtere 16mm apparatuur stelde makers in staat om snel te werken, wat voor de actualiteit steeds belangrijker werd. De 16mm apparatuur was mobieler en bovendien aanzienlijk goedkoper dan de 35mm apparatuur.

Handzamere camera's, meebewegende microfoons en bandrecorders; 'direct' filmen werd steeds meer werkelijkheid. Zeker toen ook de lichtgevoeligheid van het filmmateriaal verbeterde. Er kwamen 'snellere' films op de markt, die het mogelijk maakten met natuurlijk licht en in onverwacht wisselende omstandigheden – want dat was een gevolg van de bewegende camera – te werken. Twee belangrijke voorwaarden voor een directe aanpak. Een andere ontwikkeling maakte het filmen bovendien goedkoper: Er kwam exclusief voor 16mm zogenaamd omkeermateriaal beschikbaar. In tegenstelling tot het gangbare filmmateriaal kan omkeer direct als positief worden ontwikkeld en gemonteerd. Er hoeft niet eerst een duplicaatprint van het negatief gemaakt te worden. Deze technische verbeteringen zorgden ervoor dat het 16mm formaat bij de televisie tot in de jaren zeventig in gebruik bleef, ook nadat begin jaren zestig de elektronische registratie van de grond was gekomen was.

Een laatste technische noviteit die de 'ruis' tussen de pro-filmische werkelijkheid en de opname minimaliseerde, was de zoomlens. De grote doorbraak op dat gebied komt op naam van de Angénieux 12-120mm zoomlens die in 1962 op de markt kwam. Daarmee werd de vloeiende zoombeweging zonder van lens te hoeven wisselen, mogelijk.¹⁸

Het aanpassen en vernieuwen van de apparatuur was geen aangelegenheid van fabrikanten alleen. De behoefte van filmers en televisiemaat-

schappijen om directer en mobieler te kunnen werken, deed hen pogingen ondernemen om zelf de bestaande apparatuur aan te passen. Door de veranderende houding van documentairemakers ten aanzien van de representatie van de werkelijkheid en de vraag van de opkomende televisie naar handzamere, lipsynchrone apparatuur werd de fabricage van deze filmapparatuur ter hand genomen. Pas in het midden van de jaren zestig was de echte doorbraak van de sync apparatuur een feit. Er is dus sprake van een parallelle technische ontwikkeling. Daarna werd voornamelijk gewerkt aan verfijningen van het systeem, automatisering en verkleining. Pas in de jaren tachtig zou de elektronische apparatuur het 16mm formaat naar de achtergrond dringen.¹⁹

Kunst en journalistiek

De ontwikkeling van de directe documentaire in Nederland paste binnen een algeheel klimaat waarin ook andere realistische kunstuitingen en de nieuwe journalistiek een belangrijke rol speelden. Een van de kenmerken van de directe documentaire was het observeren op afstand, zonder betrokken te zijn bij de pro-filmische gebeurtenissen. Het is bijvoorbeeld deze koele observatie die terug te vinden is in het werk van de beeldend kunstenaars verenigd in de Nul-groep, in de literaire tijdschriften *Gard Sivik* en *Barbarber* en in het tijdschrift *Haagse Post*.²⁰

Zowel in de beeldende kunst als in de poëzie komt eind jaren vijftig en begin jaren zestig steeds meer het accent te liggen op de observatie en de onbemiddelde registratie. In 1964 schrijft Armando:

‘Niet de Realiteit be-moraliseren of interpreteren (ver-kunsten), maar intensiveren. Uitgangspunt: een konsekvent aanvaarden van de Realiteit [...]. Werkmethode: isoleren, annexeren. Dus authenticiteit. Niet van de maker, maar van de informatie. De kunstenaar die geen kunstenaar meer is: een koel, zakelijk oog.’²¹

Het streven naar authenticiteit, waarbij het persoonlijke stempel van de schrijver zo min mogelijk diende te prevaleren, was eveneens waarneembaar in de journalistiek. De stijl van *Haagse Post* sloot aan bij het *new journalism*, dat begin jaren zestig opkwam. De journalist Hofland definieerde de nieuwe journalistiek als volgt:

‘Nieuwe journalistiek is geen programma, niet de uitdrukking van een politieke wil. Er is geen “maatschappijbeeld” aan verbonden, en er is geen orgaan of een vereniging waar men zich op de beoefening toelegt. Nieuwe journalistiek is een term met wisselende inhoud, op zijn best

een manier om de mensen iets te laten zien zoals ze het nog nooit gezien hebben, en tegelijkertijd een aanwijzing, een handleiding tot een andere vorm van waarnemen.⁷²²

De schrijver J.F. Vogelaar omschrijft de *HP*-stijl als volgt:

'Hofland ontleent aan *New Journalism* van Tom Wolfe vier middelen om "directheid", "meeslependheid" en "emotionele betrokkenheid" te bereiken: het vertellen in taferelen [a], met dialogen [b], in het perspectief van één bepaald personage [c], met details die symbolisch zijn voor de situatie [d]. Hofland herkent deze middelen in een aantal VPRO-programma's zoals *HET GAT VAN NEDERLAND*, *BERICHTEN UIT DE SAMENLEVING*, de film *VASTBERADEN MAAR SOEPEL EN MET MATE* [een documentaire van Hofland zelf, wv], waaraan men kan toevoegen het momenteel draaiende *MACHIARELLI* en *LANDGE-NOTEN*.⁷²³

Over deze televisieprogramma's zei Hofland:

'Ze hebben de "directheid" en de "concrete werkelijkheid" [...] ze zijn pijnlijk zorgvuldig in het detail en even zuinig met een oordeel. Ze lokken uit tot identificatie in de zin van emotionele deelneming, en zo ontkomen ze aan de machteloosheid die de orthodoxe journalistiek kenmerkt [...] De uitkomst van de reportage wordt voorgeschreven door het onderwerp en geïnterpreteerd door de lezer, niet door de journalist.⁷²⁴

Cineast Pieter Verhoeff schetst hoe belangrijk de *Haagse Post* is geweest voor de nieuwe (televisie)documentaire:

'En daar (bij de makers van VPRO's *HOEPLA* zag je ineens dingen ontstaan, een gedurfde manier van naar mensen kijken, die een rechtstreeks gevolg was van de *HP*-journalistiek, maar natuurlijk ook beïnvloed werd door de stromingen van die tijd. Dat soort dingen schoof door naar mensen als Roelof Kiers die toen nog voor de Avro bezig was met langere documentaires. Die hadden weer veel naar die Amerikanen gekeken. Dat smolt samen.⁷²⁵

De speelruimte bij de Avro

In de herfst van 1964, toen de explosieve toename van het aantal televisietoestellen dat rechtvaardigde, werd in Nederland het tweede televisiekanaal geïntroduceerd. Daarmee moest dertig uur zendtijd per week extra worden gevuld. De omroepen gaven in die tijd opdrachten om program-

ma's te maken aan onafhankelijke filmmakers als Jan Vrijman (Vara), Johan van der Keuken (VPRO) en Ed van der Elsken (VPRO). Ook namen ze jonge programmamakers in dienst. Bij de Avro gingen onder anderen Hans Keller, Bob Rooyens en Roelof Kiers werken. De omroepen haalden hiermee mensen binnen die een andere kijk op televisiemaken hadden dan de 'traditionele' programmamakers.

'Er was tussen de zendgemachtigden grote onderlinge concurrentie, wat onder meer de neiging tot experimenteren en vernieuwen vergrootte. Het medium televisie trok veel jonge televisiemakers, die zich in hun verlangen nieuwe programma's te maken niet wensten te schikken naar de afstandelijke en eerbiedige gewoonten om gezag en gezagsdragers te benaderen, die in Nederland gebruikelijk waren.'²⁶

Kiers begon direct als televisiemaker. Hij kwam te werken bij de actualiteitenrubriek AVRO's TELEVIZIER. De actualiteitenrubrieken waren, zeker in het begin van de jaren zestig, nog sterk gekoppeld aan de verwante politieke partijen. Toen bleek dat er steeds meer weerstand ontstond tegen propagandistische uitingen werden de banden losser en kregen de redacties van de actualiteitenrubrieken meer speelruimte.

'Dat de actualiteitenrubrieken die in de jaren zestig furore zouden maken, gretig gebruik zouden maken van deze groter wordende ruimte, en toen ook niet halt wensten te houden bij de niet precies gemarkeerde nieuwe grenzen, was het onverhoopte maar onvermijdelijke gevolg.'²⁷

Er ontstonden botsingen tussen politieke partijen en de televisie over hoe de politiek in beeld moest worden gebracht. De speelruimte van de journalistieke redacties bracht, paradoxaal genoeg, de programmamakers die deze ruimte benutten in de problemen. Zo kreeg Hans Keller moeilijkheden omdat in zijn programma LITERAIRE ONTMOETINGEN Remco Camperts gedicht *Niet te geloven* werd voorgedragen. De dichtregel 'Alles zoop en naaide, Europa was een groot matras' kostte Keller uiteindelijk zijn kop; hij vertrok naar de KRO.²⁸

Ook Roelof Kiers kwam, weliswaar achter de schermen, in conflict. vanwege de wijze waarop hij zijn onderwerpen benaderde. In zijn eerdere films, maar zeker in VEROLME, nam hij geen onderdanige houding aan tegenover de mensen die hij portretteerde. Bob Rooyens zei daar later over:

'Hij kon mensen benaderen op een manier waarbij hij er vanuit ging dat er op zijn minst toch gelijkwaardige situatie moest zijn wil je in een gesprek met elkaar kunnen raken. Dat was nieuw. Het is een periode dat gezagsdragers nog werden aangesproken met allerlei titulatuur, dus

de excellenties en zo waren niet van de lucht, en daar gedroeg men zich natuurlijk ook naar, dat is vanzelfsprekend. En dat schafte hij af.²⁹

En Kiers zelf zei over de vrijheid en de toenemende spanningen:

'Tot op een bepaalde hoogte had je bij de Avro veel vrijheid. Tot het definitief afgelopen was natuurlijk. Er werd ook niet zoveel belang aan gehecht. Andere programma's waren veel belangrijker, showprogramma's bijvoorbeeld. (...) Er waren allerlei bewegingen gaande toentertijd, waardoor mensen zich niet meer op hun plaats voelden.'³⁰

De verzuilde omroepstructuur bleek uiteindelijk fnuikend voor vernieuwende ideeën van de programmamakers. De omroepen hadden een duidelijke identiteit en die werd zowel door de omroep zelf als door de leden ervan goed beschermd. Programmamakers die niet meer wensten te werken in het keurslijf van de omroepen, en wier experimenten en vernieuwingen niet voldoende ruimte kregen binnen de bestaande opvattingen en structuur, verlieten deze organisaties. Alleen bij de VPRO hebben de programmamakers de strijd aangeboden met de bestaande machtsstructuren.

'Voor het eerst in de geschiedenis van Nederland, en misschien wel in de hele wereld, was er een revolutie van programmamakers. Programmamakers namen van binnenuit het heft in handen en dat was de oorzaak van de bestuurscrisis in 1968. Dat was vrij uniek, omdat de structuur in Nederland er een was van besturen, van verenigingen die bepaalde segmenten van de Nederlandse samenleving vertegenwoordigden en dus als het ware slavendienst hadden om dat gedachtegoed in programma's tot uitdrukking te laten komen.'³¹

Dat er binnen de Avro een andere manier van programma maken mogelijk was en er desondanks problemen ontstonden, had te maken met het verschil in opvatting tussen de leiding van de omroep en sommige productiemedewerkers. Uit gesprekken met Leen Timp, Mat van Hensbergen en Karel Das wordt enigszins duidelijk wat destijds de aard van de problemen waren. Volgens Timp was bij de Avro de vrijheid om te werken groot. Ontslag kreeg iemand pas als bleek dat hij niet functioneerde:

'Er waren veel regisseurs die allerlei programma's maakten, maar Roelof wilde zich specialiseren. Hij trachtte tot een eigen vorm te komen, maar daar bleek bij de leiding van de omroep niet veel behoefte aan te bestaan.'³²

Een van de struikelblokken was destijds het hoofd van de documentaire-afdeling. Volgens Timp vertrok Kiers omdat deze leidinggevende zijn stempel wilde drukken op de programma's en dat leverde natuurlijk pro-

blemen op. De belangen van de programmamakers en de administratieve medewerkers botsten nogal eens. En ook was er sprake van wat tegenwoordig communicatieproblemen worden genoemd. De exacte toedracht is niet meer te achterhalen, maar wel is bekend dat Kiers pal stond voor de kwaliteit van de programma's, zowel die van zichzelf als die van anderen. En over die kwaliteit en kon met hem niet onderhandeld worden. Toch zegt Timp dat de Avro, ook al stond zij bekend als een 'rechtse' omroep, een liberale omroep was, en dat hij er altijd de programma's heeft kunnen maken die hij nergens anders zou hebben kunnen realiseren. Blijkbaar had een aantal mensen binnen deze omroep een grote mate van vrijheid, die zij al dan niet zelf gecreëerd had.³³

Leen Timp en Ger Lugtenburg waren bij de Avro de grote stimulators voor vernieuwende televisie; zij gaven een aantal jonge programmamakers de kans. Dat blijkt onder andere uit het feit dat Kiers de mogelijkheid kreeg met door hem gekozen materiaal – de lichte Eclair-camera – en crew te werken. Het was in die tijd gebruikelijk dat die verzorgd werden door Cinecentrum, het facilitaire bedrijf waarmee de NTS namens de omroepen een exclusief contract had. Volgens freelance cameraman Mat van Hensbergen was het Timp die met zijn handtekening toestemming verleende voor Kiers' eigenzinnige werkwijze.³⁴

Sync Motor For Eclair

Completely noiseless, at 3.75 lb. weighs 10 oz. less than constant speed motor. Consumes 45 w from 110 v.a.c. source. Optional gearing adapts motor to 25 fps and/or 50 cps. Will run in

sync even with voltage drop to 70 v. Price \$650. Immediate delivery. F&B/Ceco, Inc., 315 W. 43rd St., New York, N.Y. 10036.

Advertentie uit
*American
Cinematographer*,
augustus 1965

Op deze wijze werd de ruimte genomen die nodig was om nieuwe televisie mogelijk te maken. Maar het behoudende deel van de Avro-medewerkers, voornamelijk de Avro-leiding, had grote problemen met deze werkwijze.

C. VEROLME SCHEEPSBOUWER

Op 17 september 1967 zond de Avro C. VEROLME SCHEEPSBOUWER uit, een portret van een Nederlands industrieel. Het is de bekendste film van Kiers uit de reeks PORTRETten die hij voor de Avro maakte. In andere afleveringen werden onder meer de politici Vondeling (1965), Geertsema (1965) en Koekkoek (1966) geportretteerd.

Kiers benaderde Verolme, net als de andere hoofdrolspelers in zijn PORTRETten, niet op een wijze die zijn gelijk en het ongelijk van de ander moest bevestigen. Zijn opstelling tegenover Verolme was niet brutaal of onbeleefd, een houding waaraan de gemiddelde kijker zich zou kunnen storen. Kiers koos niet voor een specifiek linkse invalshoek, maar werd eerder gedreven door zijn nieuwsgierigheid naar de persoon Verolme. Die manier van werken leverde, ook door het optreden van Verolme zelf, een opmerkelijk portret op. De vraagstelling van Kiers was niet traditioneel. Hij nam geen onderdanige houding aan, wat in die tijd ten aanzien van autoriteiten en gezagsdragers nog gebruikelijk was. Een dergelijke nieuwsgierige houding verried ook zijn politieke ongebondenheid. De films leverden geen kritiek op de persoon die er het onderwerp van was.³⁵ Kiers volgde en toonde zijn onderwerp en trachtte met zijn vraagstelling iets te weten te komen over zowel de persoon als over de functie die hij bekleedde. VEROLME was eerder verholde kritiek, die zich uitte door juist dat te filmen wat in andere documentaires achterwege bleef: dagelijkse handelingen, terloopse opmerkingen. Zo kreeg iets alledaags als het vertrek van Verolme 's morgens naar zijn werk – afscheid van zijn vrouw, chauffeur legt koffertje in de auto terwijl Verolme op het trapje van zijn woning toekijkt, de chauffeur laat hem instappen, Verolme wordt door zijn vrouw uitgewuifd – een functionele betekenis, juist door dat ritueel in zijn geheel te filmen. Het liet zien dat Verolme behandeld wenste te worden als belangrijk persoon. Dat komt door de hele film in zijn reacties en handelingen terug. Deze terloopsheid had niet het aanzien van een rechtstreekse kritiek. Dat Verolme zichzelf nogal protserig te kijk zette kwam tot uitdrukking door de manier waarop gefilmd werd.³⁶ Verolme werd getoond als scheepsmagnaat en als privé-persoon zonder onderscheid te maken tussen 'belangrijke' en 'onbelangrijke' momenten. Juist hierin liet zich het nieuwe discours zien en daardoor kan de film gezien worden als een breekpunt in de documentaire traditie.

Still uit C. VEROLME
SCHEEPSBOUWER

De uitzending van C. VEROLME SCHEEPSBOUWER werd in de pers lauwwarm ontvangen. *De Volkskrant* was niet erg onder de indruk van het portret. De recensent legt een relatie tussen de inhoud van de film en de identiteit van de Avro. De context van de verzuilde omroepen speelde een belangrijke rol in de wijze waarop programma's werden beoordeeld.

'De Avro leidde hem in als een man die werk schept voor duizenden. Het feit, dat dit momenteel niet alle industrieën even goed afgaat, zou een reden geweest kunnen zijn tot dit programma. Hoewel het gegeven, dat de Avro eerder een rechtse dan een algemene omroep is, ongetwijfeld ook meespeelt. Zij is immers, zoals de Tros, vurig voor het tonen van wat ons land allemaal presteert, te land, ter zee en in de lucht, als tegenwicht voor al de roggigheid die de andere omroepen al maar het land inspuiten.'³⁷

De recensent vond het een vervelend programma, hoewel hij de vormgeving juist genoeg vond afwijken van de middelmaat. Het grootste probleem was echter het ontbreken van een politiek-kritische benadering. De relatie van Verolme met het Rem-eiland, de duikboten voor Zuid-Afrika en zijn oordeel over de Nederlandse pers kwamen niet aan bod. Over de vraagstelling van Kiers schrijft de krant:

'Roelof Kiers probeerde in het begin wel een paar kritische sprongetjes, maar toen Verolme die ontweek of met platitudes afdeed, liet hij het mooie sprookje over de trip naar de hoogste sport van de ladder maar zo'n beetje de vrije loop.'³⁸

De visie van de journalist van *de Volkskrant* werd dermate bepaald door de identiteit van de Avro dat de juist zo andere, tegendraadse, benadering van Verolme niet werd opgemerkt. Juist door deze linkse kijk op de omroepen was geen plaats voor het feit dat dergelijke vernieuwende televisie mogelijk was bij een omroep als de Avro. Het *Algemeen Handelsblad*, een krant met een liberaal-intellectueel karakter, had slechts een korte reactie, maar de recensent had er plezier aan beleefd:

'Een boeiend stukje tv was ook te vinden in het zondagavondprogramma van de Avro waar Roelof Kiers het portret van scheepsbouwer Cornelis Verolme liet zien. Men zag hem thuis als opa, als lacherige zakenman, als autoriteit, als in-religieus persoon. Hij was zich erg bewust van de aanwezigheid van de camera, wat de uitzending minder ontspannen maakte dan we van andere portretten gewend zijn, maar er bleef nog veel te genieten over.'³⁹

De Telegraaf, ideologisch verwant aan de Avro, schreef helemaal niets over VEROLME. Evenmin verschenen er in de dagen en weken na de uitzending in de kranten reacties van lezers. Dat er zo weinig respons was, is opmerkelijk. De film was immers vernieuwend in zijn vorm en de niet-traditionele benadering van het onderwerp. Pas later is VEROLME erkend als belangrijk en vernieuwend binnen de Nederlandse documentaire context. Hans Keller noemde in 1994 de film 'een prachtig landschap van een mens' en Jan Blokker schreef in hetzelfde jaar dat VEROLME 'een onvolprezen televisieportret' was.⁴⁰

'Men zag hem
thuis als opa'.
Still uit *C, VEROLME*
SCHEEPSBOUWER

Waarom kreeg de film destijds niet de credits? Een verklaring hiervoor is dat het vernieuwende aspect gewoonweg niet gezien is. Daarnaast kan een verklaring liggen in het feit dat het genre documentaire, enkele uitzonderingen daargelaten, een marginaal bestaan leidde.⁴¹ Een meer voor de hand liggende verklaring vormen de functie en de praktijk van het medium televisie. Ab van Ieperen merkte in een interview met Johan van der Keuken op dat een slecht ontvangen televisiefilm voor de maker waarschijnlijk weinig consequenties had. Van der Keuken beaamde:

'Geen enkele, alleen een zeker tijdverlies. En in de tijd dat ik die eerste dingen maakte, had het helemaal geen consequenties, ook niet als het goed viel. Het werd gewoon niet opgemerkt, behalve dat de tv-kritiek schreef: een aardig werkje. Twee regeltjes.'⁴²

De vernieuwende kant van VEROLME zat hem niet alleen in de opstelling en de manier van vragen stellen van Kiers, maar ook in de wijze waarop de film Verolme en zijn omgeving toonde. Voor deze stijl van de directe documentaire was de ontwikkeling van de apparatuur van groot belang: VEROLME was met nieuwe 16mm geluidssynchrone mobiele filmmapparaatuur gemaakt.

VEROLME heeft een open vorm. De film vertelt geen afgerond verhaal maar geeft eerder, in een aantal schetsen, een beeld uit het dagelijks leven van Verolme. De film duurt ongeveer 37 minuten en is onderverdeeld in acht tussentitels, waarvan één met de hoofdtitel en één met de credits.⁴³ De delen tussen deze titelborden zijn onderverdeeld in shots. Er is geen gebruik gemaakt van toegevoegde belichting of een commentaarstem. In de film werd, één moment uitgezonderd, geen extra-diëgetisch geluid gebruikt.⁴⁴ Ook wanneer Kiers geen vragen stelde, liep de camera door en was alleen omgevingsgeluid hoorbaar. De camera observeert, of er nu vragen worden gesteld of niet. De indruk van de authenticiteit van de beelden was, door een dergelijke flexibele manier van filmen, groot. Er werd nauwelijks een onderscheid gemaakt in de tijdsduur van de opnamen tussen de gefilmde details en het hoofdonderwerp.

VEROLME onderscheidde zich op belangrijke punten van de traditie van de films uit de Hollandse Documentaire School. Behalve het gebruik van de draagbare geluidssynchrone 16mm filmtechniek, waren er nog twee punten. Op de eerste plaats brak de film met de positie die de mens in de documentaire innam. Volgens Jan Blokker was het ontbreken van mensen een kenmerk van de Hollandse School-films.

'De hele naoorlogse generatie – Haanstra, Van der Horst, Van der Linden, noem ze maar op – heeft zich mensloos door de gesmeerde carrière heen geslagen: zij filmden stenen en dijken en vogels en

molens en olieboringen en zuiderzeewerken en delta-prestaties, en af en toe monteerden ze er een kop van een boer of een arbeider tussen-
door, maar die waren dan ook nauwelijks als *mens* gezien, eerder als
"bouw"-elementen in het arbeidsproces dat een grote *zaak* diende.⁴⁵

Met het noemen van deze vorm, waarin beelden als bouw-elementen een functie kregen in de montage, refereerde Blokker aan de montage-cinema van de Filmliga. Een ander breekpunt dat Blokker constateerde, was dat de films van de Hollandse School te veel vorm en te weinig informatie waren, altijd impressionistische schetsen. Hij vergelijkt deze films met die van Ivens die juist wel dingen wilde uitleggen, en dat willen uitleggen was, volgens Blokker, een televisiemaniër. 'Maar je werd toch niet wijzer van Haanstra of Van der Horst, in termen van "iets te weten komen".'⁴⁶ Blokker miste bij deze filmers de hier-en-nu actualiteit. Het is deze actualiteit die uiteindelijk door de documentaire in de jaren zestig op een niet-metaforische wijze werd verbeeld. Een nieuwe generatie zocht naar een eigen vorm en nam daarmee afstand van de films van de Hollandse School. De belangstelling voor de films van de Hollandse School en hun makers verminderde in de loop van de jaren zestig. Voor de nieuwe generatie was de esthetiek van de Hollandse School niet toereikend om hun mensvisie vorm te geven. Het was tijd voor iets anders.

Slot

De programmamakers die eind jaren zestig en begin jaren zeventig bij de VPRO kwamen werken, hadden veelal in de jaren zestig met televisie of met documentaire geëxperimenteerd. Dit leidde echter niet tot een nieuwe documentaire school. Althans, niet tot een school met een eenduidige stijl. Eerder lijkt er sprake te zijn van een conglomeraat van diverse paradigma's zoals dit zich al in de jaren zestig voordeed en dat typerend was voor een individualistische werkwijze. Dat misschien de verschillen groter waren dan de overeenkomsten vindt wellicht zijn verklaring in het typisch Nederlandse individualisme.⁴⁷

De zogenaamde VPRO-stijl blijkt vooral een verzamelnaam voor een andere wijze van documentairemaken. De diversiteit is eveneens kenmerkend voor de VPRO-documentaires. Er was geen sprake van een eenduidige aanpak. Zoals de directe documentaires in de jaren zestig, werden ook de VPRO-programma's en documentaires gemaakt vanuit verschillende achtergronden en invalshoeken: journalistieke, kunstzinnige en poëtische. Echter, het benoemen van de 'VPRO-stijl' duidt eveneens

op overeenkomstige kenmerken. De kenmerken waarmee veel films bij de VPRO werden gemaakt en waarmee deze 'stijl' wordt aangeduid, zijn de beweeglijke cameravoering, de aandacht voor het detail, het tonen van beelden naast het eigenlijke onderwerp en het gebruik van direct geluid.

Ten slotte zou, hierop aansluitend, de vraag beantwoord moeten worden of direct cinema in de jaren zestig 'school' heeft gemaakt in Nederland. Gezien de grote diversiteit van stijlen en invalshoeken van documentaire filmers in de jaren zestig kan de vraag met nee worden beantwoord. De filmers hadden geen organisatie of manifest. Hun achtergrond was eveneens zeer divers: journalistiek, fotografie, film en televisie. Daarbij waren er filmers die in dienst van de omroep waren en filmers die het vak zelfstandig uitoefenden. De verschuiving van scenario naar cameraman, wellicht ook versterkt door de opkomst van de 'auteur', is ongetwijfeld debet aan die diversiteit.

Als er al sprake is van een directe documentaire school dan zou dat toch voor de bij de VPRO ontwikkelde documentaire moeten zijn. De directe vorm is daar, ondanks de opmerkelijke verschillen in aanpak, tot op de dag van vandaag te zien en heeft daardoor een traditie. Maar dat geldt inmiddels voor de gehele televisiesector. De komst van lichte videoapparatuur heeft het nog makkelijker gemaakt om in directe stijl te werken.

Noten

- 1 Jan Blokker in: P. Terreehorst en J. de Werd, *Interviews met grensverleggers*, Nijmegen 1988, p. 30.
- 2 Dit artikel is een bewerking van mijn doctoraalscriptie *Geëngageerd door nieuwsgierigheid. Roelof Kiers en de directe documentaire vorm in Nederland* (KUN 1999). Het betreft een verkennend onderzoek en een aanzet voor verder onderzoek naar de veranderingen in het documentaire discours in de jaren zestig. Veel dank ben ik verschuldigd aan Paul Kusters.
- 3 In het vervolg van dit artikel gebruik ik de term 'directe documentaire' als verzamelnaam voor direct cinema en cinéma vérité. De Hollandse Documentaire School is de noemer waaronder globaal de Nederlandse documentaires van na de oorlog worden geplaatst.
- 4 In *De Maker*, een documentaire over Roelof Kiers van Cherry Duyns, uitgezonden op 23 oktober 1994, VPRO, 115 min.
- 5 *TV Magazine*, oktober 1994 (43), p. 10.
- 6 In: Terreehorst en De Werd, *Interviews met grensverleggers*, p. 91.
- 7 Idem, p. 92. PRIMARY (1960) van Robert Drew en Richard Leacock wordt beschouwd als de eerste direct cinema-film. Met zijn opmerking over 'sync geluid' doelt Kiers op de onmogelijkheid direct geluid op te nemen. Geluiden

- werden apart opgenomen en beeld en geluid moesten *synchroon* worden gemaakt.
- 8 B. Winston, *Claiming the real. The documentary film revisited*, Londen 1995, p. 150.
 - 9 Idem, 'Direct Cinema. The third decade' (1983), in: A. Rosenthal (red.), *New challenges for documentary*, Berkeley 1988, p. 518.
 - 10 In de montage werd uitgegaan van de shotlengte of de lengte van de gefilmde gebeurtenis. Het geluid werd daarop synchroon gelegd. Extra-diëgetisch geluid werd niet of nauwelijks gebruikt. Deze wijze van monteren van beeld en geluid was wezenlijk voor het 'real-life' effect van de directe documentaire.
 - 11 G. Bachman, 'The Frontiers of realist cinema. The work of Ricky Leacock', in: *Filmculture*, nr. 22-23, zomer 1961, p. 14.
 - 12 J. Hall, 'Realism as a style in Cinema Verite. A critical analysis of PRIMARY', in: *Cinema Journal* 30, nr. 4, zomer 1991, p. 24-50.
 - 13 M. Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz 1994, p. 125.
 - 14 Terreehorst en De Werd, *Interviews met grensverleggers*, p. 69.
 - 15 Gesprek met Mat van Hensbergen, 19 augustus 1998.
 - 16 Terreehorst en De Werd, *Interviews met grensverleggers*, p. 93.
 - 17 Zie voor deze ontwikkeling uitgebreider: B. Winston, *Technologies of seeing*, Londen 1996, p. 74-78; P.R. Zimmermann, *Reel Families. A social history of amateur film*, Bloomington 1995, p. 90.
 - 18 B. Salt, *Film style and technology. History and analysis*, Londen 1993, p. 335.
 - 19 Winston, *Technologies of seeing*, p. 86.
 - 20 De Nul-groep, opgericht in 1961, bestond uit Jan Henderikse, Jan Schoonhoven, Armando en Henk Peeters. In 1965 is Nul een zachte dood gestorven. De beweging had onder meer internationale contacten met de Nouveaux Réalistes in Frankrijk en Zero-kunstenaars in Duitsland.
 - 21 H. Sleutelaar (red.), *De nieuwe stijl*, Amsterdam 1989, p. 159.
 - 22 Geciteerd door J.F. Vogelaar in: A. Kooyman en M. van Rooy (red.), *De potentie van een dwerg. Een halve eeuw VPRO, van Spelberg tot Servet*, Amsterdam 1976, p. 163-164.
 - 23 Kooyman en Van Rooy, *De potentie van een dwerg*, p. 164-165.
 - 24 Idem, p. 165.
 - 25 Terreehorst en De Werd, *Interviews met grensverleggers*, p. 48-49. HOEPLA was misschien wel het meest roemruchte VPRO-programma, dat slechts drie maal op het scherm is geweest, 28 juli, 9 oktober en 23 november 1967. Het vierde programma is nooit uitgezonden; dat werd door de programmaleiding verhinderd. De makers waren Wim T. Schippers, Wim van der Linden en Hans Verhagen. Schippers en Van der Linden kwamen van de Rietveldacademie, Verhagen had bij *Gard Sivik* en de *Haagse Post* gewerkt. Met 'de Amerikanen' doelt Verhoeff uiteraard op direct cinema-cineasten.
 - 26 H. Daalder in: J.C.H. Blom e.a., *Een vrij zinnige verhouding. De VPRO en Nederland 1926-1986*, Baarn 1986, p. 39. Zowel Kiers als Keller was ervoor verantwoordelijk dat in de jaren zestig werk van Richard Leacock op de Nederlandse televisie te zien was.

- 27 Henri Beunders in: H. Wijfjes (red.), *Omroep in Nederland*, Zwolle 1994, p. 148.
- 28 Zie: A. Haakman, 'Film, individualisten buiten het Gooi', in: Kooyman en Van Rooy, *De potentie van een dwerg*, p. 122.
- 29 Duyns in gesprek met Bob Rooyens in: DE MAKER, documentaire van Cherry Duyns over Roelof Kiers, uitgezonden op 23 oktober 1994, VPRO, 115 min.
- 30 Terreehorst en De Werd, *Interviews met grensverleggers*, p. 93.
- 31 Idem, p. 93-94.
- 32 Gesprek met Leen Timp, 28 augustus 1997.
- 33 Idem.
- 34 Gesprek met Van Hensbergen, 19 augustus 1998.
- 35 Dergelijke, rechtstreekse kritiek was in die tijd zeer ongebruikelijk en problematisch. Henri Beunders schreef daarover: 'Toen Ton Planken in 1970 in DEN HAAG VANDAAG premier P. de Jong tijdens een interview in de rede viel, gaf dat nogal wat deining. (...) De deining die zijn collega Henk van Hoorn als gesprekspartner van de premier veroorzaakte, was nog groter. "De interviewer zat herhaaldelijk smakelijk te lachen om de premier, en zoiets doet men nu eenmaal niet", aldus Planken achteraf in 1973.' In: H. Beunders, 'Nieuws, actualiteiten en informatie op televisie', in: H. Wijfjes (red.), *Omroep in Nederland*, Zwolle 1994, p. 138-175, citaat op p.163.
- 36 Dat had ook te maken met het feit dat politici en belangrijke mensen uit het bedrijfsleven niet zoals nu mediageschoold waren. Men had geen ervaring met de camera en kende de implicaties van het beeld niet, zeker niet van de directe werkwijze met een mobiele camera. Ook speelde in het geval van Verolme het leeftijdsverschil en de status tussen de makers en Verolme een rol: een gearriveerd zakenman versus jonge programmamakers. (Gesprek met Mat van Hensbergen, 20 mei 1996).
- 37 *De Volkskrant*, 18 september 1967.
- 38 *Ibidem*.
- 39 *Algemeen Handelsblad*, 18 september 1967.
- 40 Respectievelijk in DE MAKER en in *de Volkskrant*, 28 juni 1994.
- 41 Die uitzondering was in feite Bert Haanstra. Zijn ALLEMAN (1963) had 1.665.000 bezoekers naar de bioscoop getrokken. Diens DE STEM VAN HET WATER (1966) trok 471.000 bezoekers (bron: NFC).
- 42 *Skoop*, jg. 4 nr. 1-2, oktober 1966, p. 24.
- 43 De film is ongeveer 15 minuten ingekort. Kiers heeft de film zelf teruggesneden ten behoeve van de vertoning ervan op het festival van Oberhausen. De film duurde oorspronkelijk ongeveer 50 minuten, maar is nooit meer tot originele lengte teruggebracht. (Gesprek Van Hensbergen, 19 augustus 1998).
- 44 Als Verolme samen met een gezelschap arriveert ter gelegenheid van het te water laten van een schip, is voor een kort moment fanfaremuziek onder de beelden gezet.
- 45 J. Blokker, 'Een zootje ongeregeld, of niet', in: *Skoop*, jg. 4 nr. 1-2, oktober 1966, p. 76-77.
- 46 In: Terreehorst en De Werd, *Interviews met grensverleggers*, p. 29.
- 47 Zie ook: Blokker, 'Een zootje ongeregeld, of niet', p. 77.