

DE VERLICHTE STAD

De verlichte stad

Een geschiedenis van bioscopen,
filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen

Daniël Biltereyst & Philippe Meers (Red.)

lannoo**campus**

VORMGEVING · Elke Feusels & Studio Lannoo
OMSLAG · Elke Feusels
OMSLAGFOTO · Ciné Plaza, Gent · BRON · Roger De Smul

© De auteurs & Uitgeverij LannooCampus, Leuven, 2007

D/2007/45/volgt nog · ISBN 978 90 209 7331 0 · NUR 674

Alle rechten voorbehouden. Behoudens de uitdrukkelijk bij wet bepaalde uitzonderingen mag niets van deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotokopie, microfilm, of op welke wijze dan ook, zonder uitdrukkelijke schriftelijke toestemming van de uitgever.

Uitgeverij LannooCampus · Naamsesteenweg 201 · 3001 Leuven · België

www.lannoocampus.com

Inhoud

Hoofdstuk 1 · Bioscopen, filmcultuur en publiek	9
<i>Een inleiding</i>	
DANIËL BILTEREYST EN PHILIPPE MEERS	

Deel 1 · Chronologie

Hoofdstuk 2 · Ontstaan en vroege ontwikkeling van het Vlaamse bioscoopwezen (1905/1908-1914)	21
GUIDO CONVENTS	
Hoofdstuk 3 · De disciplinerings van een medium	43
<i>Filmvertoningen tijdens het interbellum</i>	
DANIËL BILTEREYST	
Hoofdstuk 4 · De bezette bioscoop	61
<i>Filmvertoningen tijdens de Duitse bezetting (1940-1944)</i>	
ROEL VANDE WINKEL	
Hoofdstuk 5 · De bioscoopexploitatie tussen bloei en crisis (1945-1957)	79
GERT WILLEMS	
Hoofdstuk 6 · Neergang en crisis van de bioscoop (1958 – 1980)	97
LIES VAN DE VIJVER	
Hoofdstuk 7 · Van de ‘dood van de cinema’ tot de megaplex en de thuisbioscoop (1980-)	121
PHILIPPE MEERS	

Deel 2 · Casestudies

Hoofdstuk 8 · Kruistocht tegen slechte cinema <i>De Katholieke Filmactie en bioscopen</i> DANIËL BILTEREYST	141
Hoofdstuk 9 · De weg naar het paradijs <i>Socialisme en filmvertoningen in Vlaanderen</i> RIK STALLAERTS	161
Hoofdstuk 10 · Potemkin, Eisenstein en België <i>Een turbulente ontvangst en een onstuimige relatie</i> BRUNO BOVÉ	179
Hoofdstuk 11 · Concerns, filmcultuur en filmbeleving in Gent LIES VAN DE VIJVER	207
Hoofdstuk 12 · Antwerpen 'Kinemastad' en het Rex-concern van Georges Heylen GERT WILLEMS	237
Hoofdstuk 13 · Stiefkinderen van de seksuele revolutie <i>Seksbioscopen in de Antwerpse Stationsbuurt (1950-1975)</i> OLIVER VAN STEEN EN MARNIX BEYEN	257



ILLUSTRATIE 1 · Filmpubliek in actie. Vermoedelijk tweede helft jaren vijftig in Antwerpen.

BRON · KONINKLIJK FILMARCHIEF

Hoofdstuk 1 · Bioscopen, filmcultuur en publiek

Een inleiding

Daniël Biltereyst en Philippe Meers

‘Film, dat was eigenlijk ontsnappen uit het gewone leven.’
(citaat uit een interview met Marie, geboren in 1928, Olen)

Het medium ‘film’ wordt al sinds de eerste publieke vertoningen eind van de negentiende eeuw geassocieerd met een overrompelende ervaring, een vlucht uit het alledaagse, een confrontatie met een nieuwe, denkbeeldige werkelijkheid. In meer dan een eeuw tijd is de praktijk van filmproductie, -vertoning en -consumptie onherkenbaar veranderd. Bioscopen domineren niet langer het straatbeeld en hun uitnodigende lichtreclames en handgeschilderde *calicots* zijn verdwenen. Films worden niet meer vertoond in grote filmpaleizen in het centrum van de stad of in (buurt)bioscopen die een belangrijk onderdeel vormen van het lokale gemeenschapsleven. Bioscopen zien er nu doorgaans uit als *shopping malls*, die zich als eilanden aan de rand van de stad isoleren. Tot de verbeelding sprekende namen als *Alhambra*, *Eldorado* of *Rex* werden vervangen door *Kinopolis*, *Metropolis* en *Utopolis*, waar de verkoop van popcorn en snoepgoed meer opbrengt dan de ticketverkoop zelf. Filmvertoningen zijn nu de springplank voor een veel langere carrière met digitale exploitatie op dvd, televisie en het internet.

Ondanks al deze ingrijpende veranderingen wist film zijn magie te behouden. Filmsterren spreken nog steeds tot de verbeelding, Hollywood blijft een droomfabriek, en genres die in staat zijn om mensen te verplaatsen naar een ongekende wereld, doen het nog steeds goed aan de kassa. Filmreeksen als *The Lord of the Rings* en *Harry Potter* lokken het publiek massaal naar de bioscoop, daarbij geholpen door indrukwekkende *special effects* en ongekende promotiecampagnes. Filmhistorici spreken in dit verband over een nieuw gouden tijdperk voor Hollywood, dat nu al sinds de jaren tachtig aanhoudt en waarbij de Amerikaanse cinema met haar glamour, sterren, *blockbusters* en ongeziene megabudgetten, de rest van de wereld voorziet van filmische droomwerelden.

Maar cinema is veel meer dan escapisme. Het is meer dan het amechtig kijken naar mooie mannen en vrouwen die adembenemende avonturen beleven in vreemde oorden. De magie heeft ook betrekking op de plaats, de tijd en het sociale gebeuren van de filmconsumptie. Voor heel wat mensen was filmbezoek, veel meer dan nu het

geval is, een bevoorrecht anker- of hoogtepunt om de alledaagse sleur te doorbreken. Het 'naar de bioscoop gaan' was decennialang een intensief sociaal gebeuren, dat gedeeld werd met vrienden, geliefden, het gezin. Tijdens het hoogtij van de cinema – ongeveer tussen de jaren tien en de jaren zestig – waren bioscopen uitgegroeid tot publieke ontmoetingsplaatsen, waar mensen een groot stuk van hun vrije tijd met elkaar deelden.

In deze periode werd film de belangrijkste vorm van entertainment en groeide het medium uit tot een echte industrie, met veel werkgelegenheid in filmproductie, -distributie en -exploitatie. Het was een industrie zoals alle andere met dat verschil dat deze sector, die handelde in magie en droomwerelden, omgeven werd met een waas van gevaar en verderf. Zeker toen de popularisering van de film niet meer te stuiten was – in de periode voor en na de Eerste Wereldoorlog – werd film het doelwit van groeiende kritiek. Ouderverenigingen, conservatieve vaak religieuze groepen en andere organisaties, creëerden morele paniek over verderfelijke films die werden gedraaid in donkere bioscopen waar de hygiënische voorschriften niet altijd strikt werden nageleefd. De aanhoudende kritiek leidde al snel tot een strikte wetgeving voor bioscopen, waarbij ook met argusogen werd gekeken naar de inhoud en 'moraliteit van films' en waarbij desnoods stevig werd geknipt – in België gebeurde dit overigens tot 1992.

Dat film indringender en langer dan het theater, de literatuur of pers het voorwerp uitmaakte van censuur, onderstreept de sociale impact die de samenleving aan het medium toedicht(te). Belangrijk daarbij is dat bioscopen semipublieke ruimten zijn, waar mensen in contact komen met soms onthutsende dromen, soms aanstekelijke, controversiële of als schadelijk omschreven beelden, ideeën, ideologieën.

Cinemastudies, moderniteit en stedelijkheid

De afgelopen decennia groeide de studie van de film uit tot een volwaardige wetenschappelijke discipline. Om niet onbegrijpelijke redenen lag de klemtoon daarbij op de inhoud en vorm van de films zelf. Afhankelijk van de discipline ging veel aandacht uit naar de cinematografische taal, de esthetica of stijl van bepaalde films, naar genres en regisseurs, en naar de ideologische boodschap. Opvallend was dat veel minder aandacht uitging naar de plaats van filmvoorstellingen en naar de sociale ervaring van 'cinemagoing' en al wat te maken heeft met hoe het publiek films tot zich nam. De Amerikaanse filmonderzoeker Robert C. Allen schreef in dit verband dat *'film history had been written as if films had no audiences or were seen by everyone and in the same way, or as if however they were viewed and by whomever, the history of 'films' was distinct*

from and privileged over the history of their being taken up by the billions of people who have watched them since 1894.’¹

Dit boek sluit aan bij een nieuwere stroming binnen filmonderzoek, waarbij naast de analyse van films, genres, sterren en filmmakers meer aandacht wordt besteed aan het publiek en aan de ervaring van ‘het naar de bioscoop gaan’.² In deze nieuwe benadering wordt niet langer stilgestaan bij de vorm, inhoud en (verborgen ideologische) betekenissen van specifieke films en genres, of bij thema’s in het oeuvre van filmauteurs. Het recente onderzoek rond bioscopen en het filmpubliek exploreert een breed scala aan onderwerpen en hanteert allerlei methoden, gaande van historische studies naar de structuur van de bioscoopsector, over programmeringsanalyses tot kwalitatief publieksonderzoek en interviews omtrent de herinnering aan films en bioscoopbezoek.



ILLUSTRATIE 2 · Publiek in de afgeladen *Oude Schouwburg* te Maldegem. De *Oude Schouwburg* ging als bioscoop van start in de jaren dertig en was actief tot in de jaren zestig. De bioscoop bood plaats aan 600 toeschouwers en kreeg al snel concurrentie van de *Splendid* (later bekend als *Rio*) en cinema *Cecilia*.

BRON · COLLECTIE H. DE SAER (ONGEDATEERDE FOTO)

Deze nieuwe klemtoon op het publiek, bioscopen en de bioscoopervaring heeft intussen onze kennis van de filmgeschiedenis op vele punten bijgespijkerd. Zo geeft de nieuwe benadering aan dat de keuze van het filmpubliek niet altijd bepaald werd door de aantrekkingskracht van specifieke films, genres, sterren of regisseurs. Naast deze teasers, die door de hele marketingmachine rond cinema intens werden gehanteerd om mensen naar de filmzalen te lokken, werd het publiek dikwijls geleid door de specifieke cultuur en de ‘ambiance’ van bepaalde bioscopen. Onderzoek naar wie, waar en hoe films werden geconsumeerd, gaf bovendien aan dat inmiddels klassieke films zoals *Citizen Kane* (Welles, 1941) of *Casablanca* (Curtiz, 1942) niet zo erg populair waren bij het publiek. Soms geven deze studies, die zich beroepen op interviews met oudere filmfans, aan dat vandaag ongekende films en sterren heel wat meer tot de verbeelding spraken dan verwacht.³

Niet alleen onderzoek naar *filmvoorkeuren* is soms verrassend en onthullend. Hetzelfde geldt voor studies naar de *kijkcontext* of de manier waarop films werden geconsumeerd.⁴ Een belangrijk onderwerp binnen filmonderzoek dat geleidelijk aan op losse schroeven komt te staan, is het verband tussen de opgang en het succes van de film en bioscopen enerzijds, en de groei van steden, stedelijkheid en de moderniteit anderzijds. De relatie tussen stad, moderniteit en film is complex.⁵ Cruciaal is dat

cinema zowel in filmstudies als in theorievorming rond moderniteit en stedelijkheid, veelal gezien wordt als een typisch stedelijk fenomeen, in vele gevallen zelfs verbonden aan de idee van de metropool. In deze visie is film (zowel films, bioscopen en de bioscoopcultuur als filmkritiek en andere uitingen van cinefilie) een belangrijk maatschappelijk fenomeen, gemaakt voor en geconsumeerd door een lagere en een nieuwe middenklasse in de metropool. Bioscopen werden complexe publieke ruimten die goedkoop entertainment boden voor een cultureel divers publiek. In de Angelsaksische literatuur wordt daarbij dikwijls de klemtoon gelegd op de uiteenlopende etnische herkomst van het filmpubliek in grootsteden als Londen, New York of Chicago, terwijl het bioscooppubliek zowel uit mannen als vrouwen bestond. Binnen deze visie komen sommige auteurs tot de vaststelling dat nogal wat commerciële films op deze manier waarden verspreidden, die indruisten tegen de gangbare burgerlijke moraal van een conservatieve hogere (midden)klasse. De bioscoop creëerde zo een alternatieve publieke ruimte waar nieuwe, soms zelfs progressieve waarden en situaties, verbonden aan het leven in een moderne stedelijke omgeving (met bijvoorbeeld geweld, drugs en nieuwe samenlevingsvormen), openlijk aan bod kwamen.

In *Screening out the Past* (1980), een klassieker over het ontstaan van de massacultuur en de filmindustrie, stelde Lary May al dat de opkomst van film in de Verenigde Staten een commercieel en stedelijk fenomeen was dat inging of zelfs rebelleerde tegen een erg formalistische, victoriaanse, conservatieve moraal.⁶ De groei van de commerciële film en van grote filmpaleizen, in de meeste westerse landen voornamelijk te situeren voor en na de Eerste Wereldoorlog, ging daarom hand in hand met een poging om de ‘verdorven’ cinema te controleren. Deze beteugeling van zowel de films als van de als paddenstoelen uit de grond rijzende filmzalen, nam tijdens het interbellum verschillende vormen aan – van de invoering van een strenge filmcensuur tot hoge taksen op bioscooptickets.

Dit verband tussen film, stedelijke moderniteit, en een lage (midden)klasse komt echter steeds meer op losse schroeven te staan. Recent onderzoek naar concrete kijkers en bioscopen in een stedelijke context, gaf aan dat het bioscooplandschap complexer in elkaar zat. Naast filmpaleizen met soms duizenden zitplaatsen, die bevolkt werden door mensen van zowat alle sociale lagen, stootte men ook op bioscopen voor zeer specifieke sociale of etnische groepen.⁷ Daarnaast groeit de aandacht voor de ontwikkeling en de consumptie van filmvertoningen in minder verstedelijkte of landelijke gebieden.⁸

In navolging van Robert C. Allen⁹ wil dit boek deze basisveronderstellingen over film, stedelijkheid en moderniteit in vraag stellen. Zo pleitte Allen ervoor om nauwkeuriger te gaan kijken naar de ‘*social scene of cinemagoing*’, waarbij niet langer uitsluitend wordt uitgegaan van de premisse van de ‘*metropolitan, ethnic, working-class roots*’ van

cinema. Allen stelde dat *'one of the most enduring and striking features of American film historiography is its assumption of a particular and in some accounts determinative connection between the experience of metropolitan urbanity and the experience of cinema.'*¹⁰ In eigen empirisch onderzoek ging Allen in op de geografische verspreiding van films en bioscopen, meer specifiek in het grotendeels rurale zuiden van de Verenigde Staten. Allens onderzoek gaf aan dat film en filmcultuur zich daar vroeger en uitgebreider ontwikkelden dan veelal werd aangenomen. Zijn onderzoek toonde ook aan dat films er niet in duistere, door de hogere sociale klassen verguisde *nickelodeons* (de eerste, vrij primitieve filmzalen) werden gedraaid. In heel wat plaatsen werden films in publieke ruimten zoals operahuizen en gemeentehuizen vertoond, vaak gefinancierd door instituties of groepen, die niet meteen lagere maatschappelijke klassen vertegenwoordigden (bijvoorbeeld scholen, gemeentebesturen, kerkelijke organisaties). Allen was van mening dat zeker voor de periode tussen de opkomst van de bioscopen en de industrialisering van de filmindustrie in de jaren twintig, de geschiedenis van de bioscopen moest herschreven worden met meer aandacht voor filmvertoningen in rurale gebieden, vermits de overgrote meerderheid van de Amerikanen op dat moment niet in een grote stad woonde.

Filmcultuur, vrijetijdsindustrie en ideologie

Heel wat van deze nieuwere inzichten over de ruimte, de tijd en de ervaring van film zijn ook belangrijk om de film- en bioscoopcultuur elders te begrijpen. Dit geldt zeker voor Vlaanderen en België, waar het fenomeen van bioscopen en andere vaste filmvertoningsplaatsen vroeg en vooral zeer breed verspreid was. Ons land stond decennialang bekend om het grote aantal bioscopen, wat een correspondent van een Frans filmvakblad in de jaren dertig deed uitroepen 'dat België niet alleen te veel cafés en restaurants had, maar zeker ook te veel bioscopen, in alle uithoeken van het land'.¹¹ Er bestaan nauwelijks betrouwbare historische bronnen over het aantal bioscopen in ons land, maar België telde op dat ogenblik in elk geval een pak meer bioscopen dan Nederland of andere landen met vergelijkbare bevolkingsaantallen. In het midden van de jaren twintig liep het aantal filmzalen volgens sommige bronnen op tot meer dan duizend,¹² terwijl in de jaren vijftig zelfs een piek van 1500 filmschermen werd opgetekend. Internationaal scoorde ons land hiermee bijzonder hoog (zie Tabel 1 en Figuur 1 in de Bijlagen).

Tijdens deze glorieperiode van de cinema kende ons land niet enkel bioscopen in grote (centrum)steden. Ook in kleine gemeenten wedijverden filmzalen met elkaar. Het fenomeen van buurtbioscopen was wijdverbreid, tot zelfs in kleinere dorpen, waar ze dikwijls een cruciaal onderdeel van het plaatselijke gemeenschapsleven uitmaakten.

Een opmerkelijk kenmerk van de Belgische bioscoopmarkt dat het grote aantal zalen deels helpt verklaren, is de link tussen bioscoopzalen en het café- en brouwerijwezen (zie hoofdstuk 2). Deze laatste vormde vaak de motor achter een plaatselijke vrijetijds-

industrie. Uit deze samenwerking ontstonden alvast de vele *café-cinés*, die naast filmvoorstellingen aan de toeschouwers ook de mogelijkheid boden om achteraf in een aanpalend café drank te consumeren.

Een andere belangrijke verklaringsgrond waarop verschillende bijdragen aan dit boek de aandacht vestigen, heeft betrekking op de sterke verzuiling in ons land. Gezien de snelle popularisering van film en gezien de impact die aan het medium werd toegedicht, groeide bij verschillende maatschappelijke groepen al snel de aandacht voor dit nieuwe medium. Meer dan elders ondernamen de verschillende zuilen – van katholieken tot socialisten en liberalen – pogingen om een greep te krijgen op film en filmvoorstellingen. Vooral het netwerk van katholieke filmzalen, inclusief het grote aantal parochiezalen die regelmatig films afdraaiden, vormde een belangrijke factor binnen de Vlaamse bioscoopsector. Daarnaast waren ook volkshuizen en andere zuilgebonden vertoningsplaatsen actief, binnen

zowel socialistische, liberale, communistische als Vlaams-nationalistische kringen. Interessant hierbij was alvast de spanning tussen verzuiling en ideologie enerzijds, en alledaags filmplezier en commercie anderzijds.

Naast commerciële bioscopen, het *café-ciné* fenomeen en de verzuilde filminitiatieven, waren in ons land ook heel wat filmclubs actief. Na de ‘Grote Oorlog’ groeide in



ILLUSTRATIE 2 · Aankondiging van filmvoorstellingen ten gunste van de katholieke vlabewerksvereniging *Eendracht Maakt Macht* (1906).

BRON · VLIEGENDE BLADEN, BIBLIOTHEEK VAN DE UNIVERSITEIT GENT

België een interessant netwerk van gespecialiseerde bioscopen en clubs voor kunst-, experimentele of meer gewaagde films. Veelal betrof het cinefiele organisaties die de internationale avant-gardefilm wilden introduceren. Maar ook ideologische redenen lagen aan de basis van een ruime verspreiding van filmclubs. Vooral in de jaren twintig en dertig – toen ook in België de filmkeuring bijzonder streng optrad – ontstonden steeds meer organisaties die in besloten kring voor hun leden films draaiden die nauwelijks in de reguliere bioscopen konden worden vertoond.¹³

Inhoud en structuur

Met uitzondering van slechts een handvol authentieke filmzalen die de tand des tijds wist te doorstaan, blijft er maar bitter weinig over van dit rijke erfgoed van bioscopen. De crisis en de neergang van de cinema sinds de jaren zestig betekenden het einde van de meeste filmzalen. Het is haast onmogelijk om nu nog authentieke sporen te vinden van het ooit zo rijke cinematografische erfdeel in ons land. Voor heel wat oude filmzalen die zich in het centrum van stads- en dorpskernen bevonden, betekende de hoge immobiliënwaarde uiteindelijk de doodsteek voor een belangrijk stuk cultuurhistorisch erfgoed.

Dit boek gaat in op dit uitzonderlijk rijke, nu grotendeels verdwenen filmerfgoed. Het stelt een analyse van de filmexploitatie in Vlaanderen centraal en hoopt aan te tonen dat cinema zoveel meer was (en is) dan de films die er gedraaid werden (en worden). Dit boek wil een breder wetenschappelijk kader bieden. Het wil een aanvulling zijn op een aantal recent verschenen lokale studies over bioscoopexploitatie en filmbeleving in specifieke steden waarbij vaak vanuit een mengeling van cinefilie, nostalgie en onderzoek ingegaan wordt op het filmerfgoed van een stad.¹⁴

Na deze inleiding volgt in een eerste deel een reeks hoofdstukken met een chronologie van de veranderende structuur van het Vlaamse/Belgische bioscooplandschap. Na een hoofdstuk over het ontstaan en de vroege ontwikkeling van het bioscoopwezen (1905/1908-1914, hoofdstuk 2), belichten we de exploitatiemarkt tijdens het interbellum (hoofdstuk 3), de Tweede Wereldoorlog (hoofdstuk 4) en de naoorlogse periode (hoofdstukken 5 tot en met 7).

Naast dit chronologisch opgezette deel presenteert het tweede deel gevalstudies. We starten met een drieluik over film, verzuiling en ideologie. Na de katholieke en socialistische inspanningen inzake filmexploitatie (hoofdstukken 8 en 9) belichten we aan de hand van een gevalstudie rond Sergei M. Eisensteins befaamde *Pantserkruiser Potemkin* (1925) hoe een politiek en ideologisch als gevaarlijk aangeduide film werd ontvangen (hoofdstuk 10).

In een volgend drieluik worden de verschillende filmsectoren en de filmcultuur in enkele Vlaamse steden van nabij onderzocht, met daarbij de klemtoon op Gent (hoofdstuk 11) en Antwerpen (hoofdstukken 12 en 13).

Wellicht nog meer dan in het buitenland staat historisch onderzoek rond filmexploitatie en filmbeleving bij ons nog in de kinderschoenen. Heel wat van de gegevens in dit boek sluiten aan bij een door het Fwo-Vlaanderen gefinancierd onderzoeksproject rond de geschiedenis van bioscopen en filmbeleving in Vlaanderen en Brussel.¹⁵ De samenstellers van deze reader willen het Fonds oprecht danken voor hun steun, die het mogelijk maakte om naast de samenstelling van een quasi-exhaustieve inventaris van de Vlaamse en Brusselse bioscoopsector ook breed en diepgaand historisch receptie- en publieksonderzoek te verrichten. De samenstellers danken de projectonderzoekers, Lies Van de Vijver en Gert Willems, die tevens een grote bijdrage leverden aan dit boek. Ook de verschillende auteurs worden bedankt, in het bijzonder om hun bereidwilligheid hun expertise voor dit boek te delen. Verder dank aan Sylvia Van Peteghem (Bibliotheek van de Universiteit Gent), Gabrielle Claes, Jean-Marie Buchet en Jean-Paul Dorchain van het Koninklijk Filmarchief, Bert Hogenkamp (Beeld en Geluid), Hendrik Olivier (Amsab – Instituut voor Sociale Geschiedenis), de familie Rydant, Albert Warie, Gilberte De Paepe, Marcel Van Daele, Paul Corluy, Marina Tchekouteff, de Koninklijke Heemkring Ascania, Viviane Vande Velde, Annelies Bolleire, Roger De Smul, Cécile Haukart en ten slotte Hilde Vanmechelen en Margot Bollen (LannooCampus) die als uitgevers zorg hebben gedragen voor een mooie uitgave die bovendien binnen de voorziene termijn tot stand is gekomen.

EINDNOTEN

- 1 Allen, R.C. (1990), 'From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History', in: *Screen*, 31, 4, p. 348.
- 2 Voor een goede introductie tot dit domein, zie: Waller G. (Ed.) (2002), *Moviegoing in America*, Malden: Blackwell.
- 3 Zie bijvoorbeeld Stacey, J. (1994), *Star Gazing*, Londen: Routledge. Sedgwick, J. (2000), *Popular filmgoing in 1930s Britain*, Exeter: University of Exeter Press.
- 4 Zie bijvoorbeeld Kuhn, A. (2002), *An everyday magic: Cinema and cultural memory*, Londen: Taurus.
- 5 Zie bijvoorbeeld Brooker, P. (2002), *Modernity and metropolis: Writing, film, and urban formations*. Palgrave: New York. Shiel, M., Fitzmaurice, T. (Eds.) (2001), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Malden: Blackwell.
- 6 May, L. (1980), *Screening out the past: The birth of mass culture and the motion picture industry*, New York: Oxford University Press.
- 7 Zie verschillende hoofdstukken in Waller, (2002).
- 8 Zie bijvoorbeeld Fuller, K.H. (1996), *At the picture show: Small-town audiences and the creation of movie fan culture*, Charlottesville: University Press of Virginia.
- 9 Allen, R.C. (2006), 'Relocating American film history: The 'problem' of the empirical', in: *Cultural Studies*, 20, p. 48-88.
- 10 Allen (2006), p.62.

- 11 Van Heugten, J. (1933), 'Belgique: Trop de salles en Belgique', in: *La Cinématographie Française*, 25/3/1933, p. 83: *Il y a en Belgique trop de salles, comme il y a eu trop de cafés, trop de restaurants. Verrons-nous dans la branche cinématographique ce qui s'est produit pour les cafés? La Belgique se trouvait à la tête des nations pour le nombre de cafés par habitant, ou le nombre d'habitants par café. Il fût un temps où cela était possible, mais quelle débâcle depuis lors. Si nous désirons créer la même situation intenable dans le mouvement cinématographique, nous n'avons qu'à faire comme le nègre, continuer...'*
- 12 Zie Van Heghe, J. (1977), *Film als bron voor geschiedschrijving (in België tussen 1920-1940)*, Gent: Universiteit Gent, onuitgegeven eindverhandeling.
- 13 Zie Biltereyst, D. (2007), 'Filmclubs en de explosie van *Potemkin*. Over Storck, Eisenstein en actieve cinefilie' in: Swinnen, J. & Deneulin, L. (Eds.) *Henri Storck Memoreren*, p. 96-110, Brussel: vub Press.
- 14 Zie onder andere Heirman, F. (2006), *Het Paleis om de Hoek, Een Eeuw cinema in Antwerpen*, Antwerpen: BMP. Rau, J.A. (2002), *Een eeuw Brugge, 1901-2000*, Brugge: Van de Wiele. *Wa ne Cinema*. Wandelbrochure en verhalenkrantje over bioscopen en filmbeleving in Mechelen, Mechelen: Erfgoedcel Mechelen, 2007.
- 15 Het onderzoeksproject *De Verlichte Stad. Beeldcultuur tussen ideologie, economie en beleving. Een onderzoek naar de maatschappelijke rol van bioscoopwezen en filmconsumptie in Vlaanderen (1895-2004) in interactie met moderniteit en verstedelijking* (Fwo-project 2005-2008 met promotors Philippe Meers/Universiteit Antwerpen, Daniël Biltereyst/Universiteit Gent en Marnix Beyen/Universiteit Antwerpen) is een samenwerkingsverband tussen de Universiteit Antwerpen en de Universiteit Gent.

DEEL 1 · *Chronologie*

La Photographie animée
PAR LE
CINÉMATOGRAPHE
DE
MM. A. & L. LUMIÈRE
RUE NEUVE S^t PIERRE
dans la maison du nouveau Cirque
GAND.

Le Cinématographe est le dernier perfectionnement apporté aux reproductions par la photographie; cet appareil, inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, de Lyon, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédés devant l'objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran.

Ce n'est pas une reproduction, c'est la scène elle-même dans ses moindres détails, avec son animation, sa vie, que le spectateur voit défiler devant lui.

AUJOURD'HUI
CHANGEMENT DE TABLEAUX

1. L'arroseur.
2. Les enfants.
3. La bataille de fleurs à Nice.
4. La partie d'écarté.
5. La discussion.
6. La sortie des usines Lumière.
7. Les démolisseurs.
8. La baignade en mer.

ENTRÉE : 1 FRANC.

Séances aux heures et aux demies : de 2 à 6 et de 7 1/2 h. à minuit.

La direction se réserve le droit de modifier le programme, en cas de force majeure.

Gand, imp. F. & R. BUYCK frères, rue St-Georges, 45.

ILLUSTRATIE 1 · Affiche van een vertoning van de Cinématographe van de gebroeders Lumière te Gent, 1897.

BRON · VLIEGENDE BLADEN, BIBLIOTHEEK UNIVERSITEIT GENT

Hoofdstuk 2 · Ontstaan en vroege ontwikkeling van het Vlaamse bioscoopwezen (1905/1908-1914)

Guido Convents

Inleiding

In het begin van de twintigste eeuw ontdekken de meeste Vlaamse steden en gemeenten de nieuwe uitvinding ‘film’ dankzij rondreizende exploitanten op kermissen en gemeentefeesten. Een dergelijk spektakel is rond 1905 gemeengoed en populair, vooral omdat op dat moment de verplichte zondagsrust wordt ingevoerd. In steden als Antwerpen, Brugge, Brussel, Gent, Leuven, Mechelen en Oostende zien allerlei plaatselijke ondernemers de volgende drie jaar brood in het exploiteren van filmvoorstellingen in een daarvoor bestemde zaal. Zij liggen aan de basis van het bioscoopwezen, dat zich in ons land vanaf 1907 en 1908 als een zelfstandige amusementsvorm ontwikkelt. Deze integratie van nieuwe ondernemingen heeft naast technische, economische en culturele gevolgen ook politieke implicaties. De situatie in de Vlaamse steden verschilt overigens niet zo veel van die in Wallonië, Duitsland of Frankrijk, maar is wel degelijk anders dan de situatie in Nederland. Eind 1912 zijn er een twintigtal bioscopen in Amsterdam, terwijl Brussel er meer dan zeventig telt.¹

De jaren 1894-1914 staan in België bekend als de *belle époque* en als de jaren waarin moderniteit en industrialisatie snel verspreid worden. In geen enkel ander land worden in deze tijdspanne van minder dan twintig jaar meer wereldtentoonstellingen gehouden.² Zij laten hiervan ook architecturale sporen na in Antwerpen, Brussel, Gent en Luik. De moderniteit is duidelijk merkbaar in de verspreiding van elektriciteit, industriële producten zoals de telefoon, gloeilampen, fietsen, projectoren, auto's, filmpellicule en fotomateriaal. Ook de vrijetijdsindustrie ontplooit zich en heeft met haar lichtreclames, affiches, luidsprekers en grammofoonmuziek een impact. Tal van films uit de geïndustrialiseerde landen visualiseren de diverse vormen van moderniteit en zijn er vaak de wegbereider van. De bioscoop verovert snel een plaats in centraal gelegen straten en pleinen. Een Duitse toerist beschrijft in 1907 hoe hij in de Brusselse hoofdstraten de talrijke bioscopen ontdekt. Hij is onder de indruk van de ruime zalen met prachtige voorgevels en van hun *bonimenteurs* die de voorbijgangers met luide stem uitnodigen voor de nieuwe filmprogramma's.³ 's Avonds vergaapt hij zich aan de lichtreclames van de bioscopen. Wat in Brussel een trend is, vindt ook elders in het land langzaam maar zeker navolging. Enkele jaren later zullen ook de miljoe-

nen bezoekers die in de zomer van 1913 de wereldtentoonstelling in Gent bezoeken, tijdens het flaneren in de stad, onder de indruk zijn van de nieuwe variétébioscoop *Palace*, één van 's lands grootste musichalls. Het elektrische licht binnen en buiten de zaal is overweldigend. Het orkest telt maar liefst een veertigtal muzikanten. De opening van de zaal op 24 april 1913 gaat gepaard met de programmering van enkele variéténummers en van een van de meest succesvolle langspeelfilms van dat ogenblik, namelijk *Quo Vadis* (1912) van de Italiaan Enrico Guazzoni. Met dergelijke avondvullende, spectaculaire speelfilms gebeurt het geregeld dat de politie moet ingrijpen wegens de massale toeloop van het publiek.

Op de vooravond van de Eerste Wereldoorlog telt België ongeveer 650 bioscopen. In een kleine provinciestad als Leuven zijn er op dat ogenblik een tiental permanent geopend. Deze filmzalen zien er echter niet hetzelfde uit en hebben niet allemaal dezelfde programmering. Het straatbeeld levert filmtheaters voor passanten, variététheaters, *café-cinéma*'s, brasserie-concert-cinema's en bioscooppaleizen op. Daarnaast zijn er theaters die uitgerust zijn met het *Kinemacolor* procedé of zelfs met geluids-synchronisatieapparatuur. In deze periode vindt ook de uitbouw van kleine en grote bioscoopketens plaats.

In de prille jaren van het bioscoopwezen verwijst de lichtreclame van menig exploitant naar het theater. Zo draagt de eerste filmzaal in Brussel de naam *Théâtre du Cinématographe*. Maar het valt ook op andere manieren op hoe bioscoopexploitanten graag film in verband brengen met de theaterwereld. In 1908 besluiten Franse filmproducenten om zich geruime tijd bewust aan te sluiten bij de prestigieuze theatertraditie. Hierdoor benadrukken zij impliciet de relatie tussen filmvertoningen en 'hogere' cultuur. Beroemde theateracteurs en -stukken vormen daarbij een extra attractie. De eerste bioscopen ontlenen hun inrichting aan de binnen- en buitenarchitectuur van het theater en hebben vaak foyers, balkons, vestiaires en rookzalen.

De komst van de grote bioscooppaleizen met typische benamingen als *Palace* zorgt ook voor de modernisering van het binnen- en buitenzicht. Architecten zoals Paul Hamesse dienen zich aan deze nieuwe behoeften aan te passen. In 1908 bouwt Hamesse in Brussel nog een bestaande zaal om tot een bioscoop met de naam *Théâtre Pathé*. Vijf jaar later ontwerpt hij echter de *Pathé-Palace* en de *Artistic-Palace*. Hij gebruikt hiervoor beton en behandelt hout, en vermijdt zo veel mogelijk het gebruik van gordijnen en stoffen, typisch voor het luxueuze theater. Art nouveau en art deco komen in de meeste moderne bioscopen aan bod. In menige stad openden prestigieuze bioscopen hun deuren in de buurt van het station, niet alleen de betere uitgaanswijk maar tevens een ideale locatie voor het aan- en afvoeren van de gehuurde films. In de loop der jaren vestigen de meeste filmdistributeurs zich overigens rond het Brusselse Noordstation.

Van verkoper van filmapparatuur tot bioscoopexploitant

De eerste bioscopen zijn het resultaat van uiteenlopende factoren. Rondreizende exploitanten trekken met dezelfde films telkens weer naar een nieuw publiek. Vaste bioscopen moeten echter steeds nieuwe films vertonen aan hetzelfde publiek. Bioscoopexploitanten komen uit diverse maatschappelijke en economische geledingen. Sommige kapitaalkrachtige investeerders, die grote hoeveelheden films aankopen om het programma dagelijks of wekelijks te veranderen, vestigen hun zaal in de welgelegen uitgaansbuurt van de stad. Een andere groep bestaat uit gespecialiseerde handelaars met een zaak in film en filmapparatuur. Voor ondernemers als Louis Van Goitsenhoven, Alexandre Dreesen, Léon Van Velsen, Auguste Abrassard en John Debacker is de exploitatie van films in dat geval op een of andere wijze een voortzetting van hun bestaande activiteiten.



ILLUSTRATIE 2 · Toegangsticket voor een vertoning van de *Cinématographe* te Gent, december 1902.

BRON · Vliegende bladen, bibliotheek van de Universiteit Gent

In december 1904 opent Louis Van Goitsenhoven (1874-1942) met zijn firma *Comptoir des Machines Parlantes et Cinématographes* aan de Brusselse Noordlaan de eerste bioscoop van het land: het *Théâtre du Cinématographe*. Naast de verkoop van filmapparatuur, grammofoons, muziekopnamen op cilinders en filmgeluidsapparatuur uit Frankrijk (bijvoorbeeld de *Chronophone Gaumont*), vertoont Van Goitsenhoven in zijn toonzaal al enkele jaren films voor zijn klanten. Van eind 1904 tot midden 1908 staat er wekelijks een nieuw filmprogramma op de affiche van zijn commerciële publieke voorstellingen. In zekere zin verschilt deze vorm van bioscoopexploitatie niet zo heel veel van de *nickelodeon* in de Verenigde Staten of de *Ladenkino* in Duitsland.⁴ Net als deze vormen van filmexploitatie biedt Van Goitsenhoven een continu programma van ongeveer een halfuur film, vanaf de namiddag tot de avond, tegen een erg lage prijs. Hij mikt daarbij op passanten die voor een paar minuten binnenlopen. In die zin kan dit soort exploitatie als een ‘voorbijgangersfilmtheater’ omschreven worden.

In die jaren koopt Van Goitsenhoven films van voornamelijk Franse filmproducenten zoals *Gaumont* en *Georges Méliès*, concurrenten van de firma *Pathé*. Nadat hij de aangekochte films in zijn eigen zaak heeft vertoond, verkoopt hij ze verder of programmeert ze elders, bijvoorbeeld in allerlei variétézalen als de Brusselse *Olympia* of de Oostendse *Scala*. Op die wijze ontpopt Van Goitsenhoven zich als exploitant en programmator. Met bijkomende vertoningen wordt het rendement van de aangekochte films immers steeds groter. In maart 1907 opent hij het *Eden Théâtre*, een nieuwe bioscoop in Brussel,

waarmee hij voornamelijk mikt op families met kinderen. Op het programma staan de wat oudere successen als Georges Méliès' *Le Palais des Mille et une Nuits* (1905).

Op 15 juni 1908 investeert Van Goitsenhoven in de nieuwe *Compagnie Belge du Cinématographe et Appareils Scientifiques*. In deze firma met een kapitaal van anderhalf miljoen frank, is hij de hoofdaandeelhouder. Dit fabelachtige bedrag illustreert dat in deze periode, waarin een doorsnee dagloon van een arbeider ongeveer vijf frank bedraagt, film-exploitatie tot een echte bedrijfstak uitgroeit. Het heeft dan nog weinig weg van een kermisattractie of een amusementsvorm die zich richt op de lagere sociale klassen. Onder de andere aandeelhouders van de nieuwe onderneming bevinden zich een aantal bekende leden van de gegoede Belgische burgerij.⁵ In 1912 wordt Van Goitsenhoven, die dan in Landen woont, aandeelhouder van het Belgische filmverdeelhuis *Universal Film*. Hij heeft ook belangen in verscheidene bioscopen zoals het *Théâtre des Mille Collonnes* te Sint-Jans-Molenbeek (rond 1910) en de *Cirque Royal* (september 1913).

Kortom, Van Goitsenhoven mikt op een horizontale én een verticale expansie binnen het bioscoopwezen.⁶

Van Goitsenhoven is niet de enige bioscoop pionier die vanuit de handel in fonografen of andere technische apparatuur en instrumenten in het bioscoopwezen terechtkomt. In de zomer van 1905 draait Dreesen, een vertegenwoordiger van fono- en filmmateriaal van de firma *Pathé* in Gent, films in zijn *Théâtre des Nouveautés* en in het *Palais du Cinéma* aan de Vlaanderenstraat. In 1906 vertoont hij ze ook in de feestzaal van het *Grand Hôtel* aan de Brabantdam. Overdag wordt het uurprogramma doorlopend vertoond. Het avondprogramma duurt van halfnegen tot halfeen. Een andere Brusselse fabrikant annex verkoper van technische apparatuur, Victor Van Velsen, opent in 1907 samen met een Leuvense en een Elsense investeerder *The Royal Bioscope Cinéma*. Dit gebouw in het hart van Brussel is eigendom van baron Constant Goffinet, secretaris van de koning. Het is een van de eerste bioscopen die gebouwd worden in gewapend beton. Onder de benaming *Le Grand Cinéma Royal* opent deze zaal in oktober 1909 haar deuren voor de betere burgerij. De programma-aankondigingen verschijnen in *Le Vrai Mondain*, het blad van de hogere Brusselse burgerij. Tijdens de eerste voorstelling worden er beelden vertoond van koning Leopold II. Vanaf augustus 1910 draagt de bioscoop de nieuwe naam *The Royal Nord Cinéma*. In deze zaal, die uitgroeit tot het paradepaardje van de Franse firma Gaumont in België, gebruikt Van Velsen tot 1914 Gaumonts *chronofoon*, waarbij beelden synchroon met de opnamen van een grammofoon worden vertoond. De *Royal* houdt ook een impliciete verwijzing in naar de betrokkenheid van het koningshuis bij de filmexploitatie. Overigens zijn er geregeld beelden van het Belgische koningshuis te zien in de bioscopen.

In april 1907 opent de fonografenfabrikant Auguste Abrassard in Brussel de *Cinéma Melo*. Abrassard zal later een spilfiguur worden in het Belgische bioscoopwezen,

niet alleen als filmexploitant maar vooral als distributeur. In Antwerpen baat John De Backer in de Gemeentestraat een muziek- en fonografenhandel uit. Samen met zijn broer beheert De Backer na 1908 een hele reeks Antwerpse bioscopen (bijvoorbeeld *Excelsior*, *Belgica*, *Antverpia*, *Phono*, *Tokio* en *Zuidpool*) en wordt daardoor een van de belangrijke Vlaamse exploitanten.

De eerste grote Antwerpse bioscoop, het *Cinéma-Théâtre Krüger*, opent eind november 1907 de deuren. De voormalige woning van burgemeester Jan Van Rijswijk aan De Keyserlei werd hiervoor omgebouwd tot vertoningszaal. Exploitant is de Duitse technicus Willem (Frederik) Krüger. Hoewel een expert in ambulante filmvertoningen, is hij geen kermisklant pur sang. Vanuit het *Cinéma-Théâtre Krüger* leidt hij een heus imperium van ambulante en vaste bioscopen. Het biedt hem de mogelijkheid om probleemloos en op rendabele wijze films aan te kopen en te verdelen over zijn tiental rondreizende filmexploitaties, zijn drie Antwerpse bioscopen (*Cinéma-Théâtre Krüger*, *Tivoli* en *Alhambra*) en zijn Luikse, tot bioscoop omgebouwde *Café Riche*. Krüger beschikt in Antwerpen eveneens over een laboratorium voor de ontwikkeling van eigen actualiteitsopnamen zodat die nog dezelfde dag te zien zijn. Hij maakt gebruik van bekende Antwerpse musici om speciale voorstellingen te begeleiden. Het imperium van Krüger gaat echter al in de zomer van 1908 failliet. Dit betekent niet dat zijn bioscopen verdwijnen. *Pathé* neemt een deel van Krügers activiteiten en personeel over.

Een van Krügers bioscopen, de *Alhambra*, komt in handen van de Antwerpse drukker Henri Dirks. Het is het begin van Dirks' klein-Antwerps bioscoopimperium dat voor het einde van de Eerste Wereldoorlog bestaat uit de *Alhambra*, de *Prins Albert*, de *Odeon* en de *Palatinat*. Overigens duurt het tot 1913 vooraleer een vennootschap in Antwerpen een bioscoop bouwt. Deze zaal, de *Lux* in de Provinciestraat, is niet gesitueerd in de stationsbuurt maar in een populaire volkswijk.

In een stad als Brussel openen nog voor midden 1909 tientallen bioscopen hun deuren. Ze zijn het eigendom van bedrijven die Belgische en buitenlandse zakenlui, wisselagenten, bankiers, renteniers, kleine eigenaars, brouwers en edellieden als aandeelhouders hebben. Hun investeringen vormen een duidelijke aanwijzing dat de burgerij interesse heeft in het zich snel ontwikkelende bioscoopgebeuren. In die zin is het bijna een natuurlijke gang van zaken dat brouwers of hun ondernemingen als een van de eersten bioscopen gingen financieren (zoals in 1906 het geval was



ILLUSTRATIE 3 · Toegangsbewijs voor de *Cinématographe Krüger*.

BRON · VLIEGENDE BLADEN,
BIBLIOTHEEK VAN DE UNIVERSITEIT GENT

met de Brusselse brouwer Louis Van Volxem en zijn *Compagnie Générale de Cinématographie*). Daarnaast zijn er ondernemingen die duidelijk een band hebben met de Belgische koloniale, industriële en financiële expansie – die tot in de Russische petroleumindustrie reikt. Dit is het geval voor de *Compagnie Générale de Cinématographie* en de firma *Cosmos*. Deze laatste onderneming werd in maart 1907 in Brussel opgericht door de Antwerpse zakenman Emile Lambert en beschikt over overwegend Frans kapitaal. Vreemd is dit niet, want de Belgische en Franse financiële kringen zijn op dat ogenblik erg met elkaar verweven. In die periode investeert overigens de Belgische koloniale lobby in een bioscoop en in de filmproductie met de bedoeling beelden uit Belgisch Congo op het scherm te krijgen. Kortom, deze kapitaalkrachtige ondernemingen spiegelen zich voor de uitbouw van de bioscopen aan de bestaande, prestigieuze musichalls en ook aan de grote theaters. Dit is een tendens die al merkbaar is voor de zomer van 1908. Misschien heeft de positieve berichtgeving in de nationale en internationale pers over het filmwezen investeerders ertoe aangezet zich op dit terrein te wagen. In het Belgisch-Franse financiële blad *Le Moniteur Industriel* verschijnen in 1906-1907 enkele artikels waaruit blijkt dat het rendement van investeringen in het bioscoopwezen interessant is. De bioscopen profileren zich meer en meer als amusement voor de burgerij en het gezin. De meeste bioscoopprogramma's bevatten een mededeling dat films door jonge meisjes en door families bekeken kunnen worden. Maar er tekent zich ook een andere tendens af in het bioscoopwezen, namelijk de snelle verspreiding van de café-cinés, waarvan de meeste zich niet richten op de burgerij.

Café-cinés

In Vlaamse steden met een minder bevolkt *hinterland* als Sint-Niklaas, Leuven, Geraardsbergen, Oostende, Mechelen, Hasselt of Brugge, projecteren kleine, plaatselijke ondernemers films in hun feestzaal of café. Veelal gaat het om een tijdelijke aangelegenheid. De omschrijving van dergelijke feestzalen, met een installatie van filmapparatuur, als *café-cinés* ligt dan ook voor de hand. Hoewel deze vorm van film-exploitatie al vóór 1908 de kop opsteekt, worden dergelijke goedkoop ingerichte zalen pas na 1908 gemeengoed in ons land. Ze zijn niet alleen kenmerkend voor de provincie maar zijn ook in de hoofdstad terug te vinden. Ze zijn ontstaan uit bestaande structuren van cafés, *brasseries-concerts*, café-concert-theaters, musichalltheaters en variététheaters, maar deels ook door investeringen van nieuwe kapitaalkrachtige ondernemingen.

Café-eigenaars beschikken al over een bepaalde klantenkring en infrastructuur. Bovendien zitten ze op een centrale plaats in een wijk of dorp. Ze moeten niet veel meer doen

dan hun bestaande zaak, die meestal een grote ruimte is, van een projector voorzien. De films worden dan vertoond in de gelagzaal of in een aanpalende ruimte, waar ook drank wordt geconsumeerd. Dergelijke bioscoopexploitaties of *café-cinés* manifesteren zich voor het eerst tijdens de Luikse wereldtentoonstelling van 1905. Luik, met ongeveer 170.000 inwoners, kent op dat ogenblik een rijk en gevarieerd ontspanningsleven. In verscheidene *café-concerts* worden films geprojecteerd. De *café-concert-cinéma* maakt indruk en kent in de daaropvolgende jaren heel wat navolging. Een *café-ciné* is dan ook geen minderwaardige filmexploitatievorm. Cafés die niet over filmmapparatuur beschikken, beschouwen bioscopen en zeker *café-cinés* als geduchte concurrenten voor hun zaak. Zij proberen op hun beurt de vestiging van bioscopen aan banden te leggen en dringen er in petities op aan dat er in deze zalen politietoezicht komt. Als in 1913 het theaterwezen in een crisis belandt, wordt ook met een beschuldigende vinger gewezen naar het alomtegenwoordige en goedkope bioscoopvermaak.

In de andere grote provinciesteden zoals Antwerpen en Gent verspreidt het fenomeen van de *café-cinés* zich snel. In Antwerpen plaatst Jacques Souan in maart 1905 filmmapparatuur in zijn *concert-variétés Café Arabe*, gelegen in het stationskwartier. Hij houdt daarbij met maar liefst twaalf veiligheidsmaatregelen rekening. In de loop van de volgende jaren krijgt de zaal de benaming *Kursaal*. Souan wordt een bekende bioscoopexploitant in Antwerpen en Brussel. Begin 1911 brengt hij zijn bioscopen, de *Kursaal*, de *Palace*, de *Palais d'été*, de *Royal* en de *Van Dijck* onder in een naamloze vennootschap waarvan hij de hoofdaandeelhouder is (*International Cinéma*). Het overgrote deel van de andere investeerders zijn Fransen. Aan de Antwerpse dokken wordt in november 1906 een *café-ciné* geopend. De exploitant, Frans Van De Velde, biedt er naast drank en orgelmuziek ook filmprojecties aan. De toegang is gratis maar een minimale consumptie is verplicht. In de Scheldestad komt in april 1907 met de firma *Olympia* een van de eerste nv's tot stand voor de uitbating van een *café-ciné*. De enige aandeelhouder is de Antwerpse limonadehandelaar André Peeters. Hij is eigenaar van het *Grand Café Olympia* waar al meer dan een jaar filmbeelden en variété gebracht worden. Ook hier primeert het drankverbruik en wordt geen toegangsgeld gevraagd voor het bijwonen van de vertoningen. Het is niet de enige zaal waar de volgende jaren gratis en naast elkaar film en variété worden vertoond.

De firma *Comptoir de la Réclame Staes en De Wit* van de Antwerpse handelaars Sylvain Staes en John De Wit junior baten in november 1906 een 'théâtre cinématographique et artistique' uit. Het is een café en een winkelpand waar ook kunstwerken kunnen worden tentoongesteld. Het is waarschijnlijk een van de eerste Antwerpse bioscopen. De onderneming bevindt zich in de Anneessensstraat waar rond 1908 ook het *Théâtre Moderne* gevestigd is. In 1911 exploiteert John De Wit junior er met een aantal stille vennoten de bioscoop *Moderne*.

In juni 1906 vergroot Jeannette Schauvlieghe haar vermaarde Gentse café met balzaal, *Valentino* aan de Kuiperskaai. Haar zaak werd tot dan toe geregeld bezocht door reizende filmexploitanten. Een jaar later wordt een projector geïnstalleerd. Schauvlieghe doopt haar zaak om tot het *Palais du Valentino*. Nadat er eind 1907 brand uitbreekt, wordt ze uitgerust met een elektrisch aangedreven projector. Dit etablissement heeft zoveel succes dat de eigenares het in 1911 als een volwaardige bioscoop in art-nouveaustijl verbouwt en het de nieuwe naam *Scala* geeft. In die periode vragen nog andere Gentse exploitanten toelating om films voor onbepaalde duur te vertonen.

Caféuitbaters krijgen echter niet altijd de toelating om met een café-ciné te beginnen. Zo vraagt de herbergier Gustaaf Vermeulen eind januari 1908 aan het Brugse stadsbestuur een vergunning aan om filmapparatuur in zijn café te plaatsen. Ze wordt hem geweigerd. Niet een klacht van een buur in verband met brandgevaar is hiervoor waarschijnlijk de reden, maar wel de vermelding in een politierapport dat Vermeulen en zijn vrouw enkele jaren voordien voor zedenbederf van minderjarigen veroordeeld werden tot een jaar gevangenisstraf.

Kortom, in de café-cinés kunnen bezoekers voor weinig geld naar films van een paar minuten kijken. In sommige café-cinés is de voorstelling gratis maar met een verplichting tot consumptie. Met het café- en brouwerijwezen sluit de filmexploitatie aan bij een bestaande vrijetijdsbesteding en bij een bloeiende economische sector met meer dan drieduizend brouwerijen en honderdduizend cafés. Brouwerijen – waarvan een deel over een heus patrimonium beschikt van tientallen en zelfs honderden cafés en feestzalen – behoren op dat ogenblik tot de belangrijke ondernemingen in het land. Ze zien in filmprojecties een bijkomend middel om hun activiteiten te verruimen en hun patrimonium te optimaliseren. In die zin is de café-ciné een typisch Belgische vorm van filmexploitatie in zowel de hoofdstad als de kleinere steden.

Overigens spelen de café- en brasserie-exploitanten bijna steeds in op nieuwe amusementstrends. De *cinéma-brasserie-variétés* en zeker de musichalls worden hierbij als de luxueuzere variant van de café-ciné beschouwd. Ze kennen een snelle verspreiding met de Brusselse wereldtentoonstelling in 1910. De *Wintergarten* in Brussel, Antwerpen en Gent is hiervan een voorbeeld. Soms wordt de variétécomponent vervangen door een nieuw, trendy amusement zoals bowling. De Brusselse vennootschap *Compagnie Générale d'Attraction* die in maart 1911 onder meer de Antwerpse café-concert-cinéma de *Palatinat* uitbaat, investeert in diverse vormen van bioscopen, brasserie-bowling, brasseries-bioscopen, bowlingspeelzalen en alles wat aan deze nijverheidstak verwant is.

De erkenning en blijvende ontwikkeling van het bioscoopwezen

De komst en de vestiging van het nieuwe fenomeen 'bioscoopzaal' in het maatschappelijke bestel krijgt met het Koninklijk Besluit van 13 juli 1908 een nieuwe dimensie. Deze nationale regelgeving omtrent film erkent dat bioscopen een blijvend onderdeel uitmaken van de samenleving. De reacties van de overheid zijn in eerste instantie ingegeven door veiligheidsoverwegingen. Met een speciaal voor de bioscoopexploitatie voorziene wetgeving, beschouwt de overheid de film niet langer als een tijdelijke rage maar als een fenomeen waarmee in de toekomst rekening moet worden gehouden. Een wettelijke regeling geeft de bioscoop niet alleen een plaats in de ruimtelijke ordening, maar is ook belangrijk voor de verzekerings- en de financiële wereld.

Het Koninklijk Besluit komt niet zomaar uit de lucht vallen. Tussen 1906 en 1908 kunnen de bioscopen in het stedelijke vrijetijdsgebeuren niet meer over het hoofd gezien worden. Tal van zware ongevallen in ruimten waarin films worden geprojecteerd, zorgen voor de nodige ophef in binnen- en buitenland. In Antwerpen brandt op 25 januari 1906 de *Scala* uit. De gevolgen van het ontbreken van een degelijke wetgeving worden begin november 1907 duidelijk als in de Gentse bioscoop *Valentino*, met 600 zitplaatsen, eveneens brand uitbreekt. De protectionisten kunnen niet bij het bluswater en worden zwaargewond. Een duizendtal kijkers blijkt de voorstelling bij te wonen. Naast de zitplaatsen wordt alle vrije ruimte ingenomen door staanplaatsen. Er breekt paniek uit en er vallen ettelijke gewonden. De plaatselijke pers gaat uitgebreid in op de gebeurtenis en stelt dat Gent aan een verschrikkelijke catastrofe is ontsnapt. De voortdurende berichtgeving over branden in reizende filmtheaters verontrust de overheden. In januari 1908 beroeren enkele opzienbarende ongelukken in buitenlandse theaters de publieke opinie. In de Verenigde Staten vallen bijna tweehonderd doden tijdens een filmprojectie in de opera van Boyertown. De Vlaamse pers becommentarieert deze catastrofes, die voornamelijk te wijten zijn aan het brandgevaar, het gebrek aan nooduitgangen en noodverlichting en aan het losstaande meubilair. De stoelen en zetels die niet aan de vloer bevestigd zijn, zijn levensgevaarlijk wanneer in een donkere zaal paniek uitbreekt.

De aanwezigheid van extreem brandbare nitraatfilms maakt dat de overheid deze zalen gelijkstelt met soortgelijke industriële exploitaties waarvoor al een wetgeving bestaat. Een senator vraagt op 30 januari 1908 aan de regering om een reactie op de talrijke ongevallen in bioscopen. Hetzelfde doet de Leuvense volksvertegenwoordiger Raoul Claes in de Kamer op 8 maart. Hij vraagt de minister voor Nijverheid en Arbeid om een duidelijke wetgeving. Op 13 juli 1908 wordt het Koninklijk Besluit '*Gevaarlijke of hinderlijke inrichtingen: voorschriften over de cinematografie*' ondertekend. Belangrijk is de verplichting tot een onderzoek commodo/incommodo. Het betekent dat de

buurtbewoners zich kunnen verzetten tegen de vestiging van een bioscoop. Naast de gemeentelijke staan ook de provinciale overheden in voor het toelaten van bioscopen. Het Koninklijk Besluit, dat duidelijk de bouw en inrichting van vaste filmtheaters (bioscopen) bepaalt, houdt ook in dat vanaf dat ogenblik niet zomaar overal filmvoorstellingen kunnen worden georganiseerd.

De classificatie van een bioscoop als een gevaarlijke inrichting heeft voor de hand liggende consequenties. Enerzijds belemmert de reglementering de reizende film-exploitaties omdat de procedure voor de goedkeuring enkele maanden in beslag kan nemen. Anderzijds betekent het voor potentiële bioscoophouders het fundament van hun investeringen. In de volgende jaren wordt in talrijke steden door de plaatselijke overheden een strenge controle uitgevoerd.

In het Brusselse bezoekt een politieagent wekelijks de bioscopen. Hij brengt hierover verslag uit aan de gemeenteraad. Bij overtreding van de bestaande reglementering kan de bioscoop zelfs tijdelijk worden gesloten.

Pathé Frères en de bioscoopexpansie

De wettelijke regeling is belangrijk om de expansie van het bioscoopwezen te begrijpen. Ze is evenwel complementair aan de ontwikkeling in de internationale filmwereld die omstreeks 1908 in Europa en in België bepaald wordt door de Franse firma *Pathé*. Voor deze firma is België als hooggeïndustrialiseerd en dichtbevolkt land een erg belangrijke afzetmarkt voor filmmaterieel en -producties. Vanaf 1901 is de kraaiende haan, het symbool van *Pathé*, te zien in het centrum van Brussel. Eind 1904 verkoopt de *Compagnie Centrale des Machines Parlantes Pathé Frères* er fonografen, filmapparatuur en muziekcilinders. Korte tijd daarna is de firma uitgegroeid tot de grootste internationale filmproducent. Met de snelle ontwikkeling van het bioscoopwezen is het voor *Pathé* al snel duidelijk dat hier een nieuwe, lucratieve markt in het verschiet ligt. Voor de firma is de evolutie van het bioscoopwezen belangrijker dan de reeds verzadigde markt van ambulante filmexploitatie, die telkens met een beperkte hoeveelheid films werkt. Aangekochte films blijven immers langer op de markt. Hoe meer die films onder de exploitanten circuleren, hoe minder de producent er kan verkopen.

Pathé Frères stapt tijdens het voorjaar van 1907 in de filmverhuur en -exploitatie. Vanaf de zomer van 1907 verhuurt de firma enkel nog complete programma's aan haar klanten. *Pathé*, de wereldleider in filmproductie, kiest resoluut voor het nieuwe bioscoopwezen. Vanaf begin 1908 werkt de firma met exclusiviteitscontracten en met concessiehouders voor een bepaald territorium. Op die wijze versterkt ze als producent haar controle over de distributie en de exploitatie. *Pathé* heeft een dusdanig omvangrijke productie dat ze haar klanten zelfs verscheidene keren per week een exclusief top-

programma kan bezorgen. De films worden aldus met de nieuwe distributiewijze optimaal gerentabiliseerd. Een jaar later wordt dit filmverhuursysteem internationaal toegepast. Wat *Pathé* echter niet voorziet is de confrontatie met de wet van de remmende voorsprong. Die manifesteert zich al snel in ons land. Op dat ogenblik heeft de Franse firma de meeste en de beste films. Met een agressieve expansiepolitiek wil ze in een groot aantal steden als eerste een prestigieuze en grote bioscoop neerzetten. Ze kan dit doen door een zaal exclusieve vertoningsrechten voor haar films te geven. Deze exclusiviteit betekent dat de nieuwste filmprogramma's slechts aan één zaal in een bepaalde stad of gemeente worden verhuurd. Aanvankelijk kan *Pathé* in België op die manier snel een enorme markt bezetten. Doch na verloop van tijd blijkt het publiek naar steeds meer films te vragen, zodat nieuwe bioscopen hun deuren openen. Zij kunnen niet bij de grootste en bekendste filmproducent, *Pathé*, terecht voor de allernieuwste films want die zijn al voor de *Pathé*-zaal gereserveerd. Het betekent dat als er ergens ruimte is voor verschillende bioscopen, die niet bij *Pathé* kunnen aankloppen, zij verplicht zijn om zich te wenden tot andere filmproducenten en -distributeurs. Het aantal bioscopen neemt snel toe en de meeste kunnen effectief niet terecht bij *Pathé*, vanwege de exclusiviteitspolitiek. Dus trekken ze dan maar naar andere distributeurs, niet alleen Franse, maar ook Amerikaanse, Scandinavische, Italiaanse of Duitse. Op die wijze verliest *Pathé*, de firma die het eerst de markt domineerde, door haar eigen politiek nog voor 1914 haar greep op de Belgische markt.

Pathé richt begin 1908 het filiaal *La Belge Cinéma* op en treedt daarmee als enige concessiehouder van haar films strategisch en agressief op in België. Ze doet hiervoor ook een beroep op Belgische zakenlui en technici die vertrouwd zijn met de amusementssector. Voorts kan de maatschappij snel een plaats op de Belgische filmmarkt verwerven door enkele bestaande filmexploitaties en bioscoopketens over te nemen. Op die manier schakelt ze de concurrentie op korte tijd uit. *Pathé* doet dit door de beste zalen in het land in te palmen, door de toegangsprijzen laag te houden en door het aanbod van de nieuwste producties en het filmverhuursysteem op exclusieve basis uit te bouwen. Bovendien start ze met een eigen Belgische fictie- en non-fictieproductie, waarin ze kan investeren omdat deze films ook bestemd zijn voor de wereldmarkt. Zo brengt *Pathé* aanvankelijk als enige geregeld plaatselijke beelden in haar zalen. Met een dergelijke strategie is het niet verwonderlijk dat *Pathé* in enkele jaren tijd een omvangrijk imperium van bioscopen kan uitbouwen. *La Belge Cinéma*, onder leiding van de Fransman Georges Cerf, heeft als aandeelhouders onder meer de Antwerpse zakenman Franz Reinemund, de Brusselse ingenieur Maurice Braun en de in Antwerpen wonende Nederlandse projectionist Herman Grubben. Reinemund is verantwoordelijk voor de uitbouw van het Belgische *Pathé*-bioscoopimperium. Hij kent als beheerder van het Antwerpse *Théâtre des Variétés* de brouwers- en de amusementswereld. Het *Théâtre des Variétés* is tot het najaar 1908 een van de belangrijkste zalen waar *La Belge Cinéma* aanwezig is.

In de loop van 1908 begint *La Belge Cinéma* zich in diverse steden te manifesteren. Een aantal bioscopen of variétézalen krijgt duidelijk het label 'cinéma Pathé'. Nog voor haar oprichting controleert het bedrijf al een netwerk van zalen. De Brusselse *Eldorado* beschikt al in het voorjaar van 1907 over *ciné-phono*-apparatuur van Pathé. In Antwerpen is Pathé dat jaar in de *Variétés*, en in juli 1908 wordt aan de Noordlaan

het *Pathé-Theater* geopend. De bioscoop krijgt al gauw de primeur van de prestigieuze Franse kunstfilm *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908, Camettes & Le Bary). Op datzelfde ogenblik wordt *La Belge Cinéma* exploitant van de Brusselse *Cinéma Mondain*. De firma mikt in de eerste plaats op de burgerij en de gegoede klasse, blijkbaar met de gedachte dat het prestigieuze imago een extra aantrekkingskracht vormt voor de minder gegoede klasse. In de zomer van 1908 neemt de firma gedeeltelijk Krügers imperium over. In diens zaal op De Keyserlei opent Pathé de *Phono-Cinéma* met de bekende Antwerpse fotograaf Louis Van Neck als directeur. Hier zijn films te zien met synchrone muziek via een grammofoon.



ILLUSTRATIE 4 · Palais du Cinéma Pathé te Gent, Vlaanderenstraat 63.

BRON · VLIEGENDE BLADEN, BIBLIOTHEEK UNIVERSITEIT GENT

De Belgische *Pathé*-onderneming ontplooit zich niet alleen in Brussel en Antwerpen maar ook in de andere provincies en steden. In Gent duikt eind juli 1908 de firma *Pathé* voor het eerst op in de *Nieuwe Cirk*. Er wordt een gala-avond georganiseerd voor de plaatselijke autoriteiten en de pers. Vanaf vijftien centiem – een erg lage toegangsprijs – brengt de *Cinéma Géant Pathé Frères* in de zomer een geva-

rieerd programma dat in het Frans en het Nederlands wordt aangekondigd. In september ruimen de filmvoorstellingen baan voor het variété. Dit betekent niet dat *Pathé* de stad verlaat. Onmiddellijk daarop betreft de firma een nieuwe zaal, die twee jaar later tot *Cinéma des Familles* wordt omgedoopt. De vertegenwoordigers van *Pathé* zetten hun filmvoorstellingen verder in het Gentse *Grand Hôtel*. Het zal tot 1911 duren voordat een echte *Pathé*-bioscoop in Gent de deuren opent.

Tijdens het zomerseizoen van 1908 is *Pathé Frères* in Oostende. De grote feestzaal van het *Hôtel de Vienne* wordt na een grondige verbouwing omgedoopt tot *Théâtre de Nouveautés-Théâtre Pathé*. De directie van dit belangrijke etablissement besluit om ook tijdens het winterseizoen door te gaan met voorstellingen. Hierbij doet zij een geste naar de inwoners van Oostende: die krijgen vermindering op de toegangsprijs. In Sint-Niklaas, waar vertegenwoordigers van de firma *Pathé* in oktober 1908 opduiken, worden van kerstdag tot 4 januari 1909 enkele avondvoorstellingen georganiseerd in het katholieke *Gildenhuis*.

Het is de eerste stap, een soort marktverkenning, voor de definitieve komst. Een procedé dat blijkbaar gemeengoed is om in de kleinere steden door te dringen.

De opmars van *Pathé Frères* gaat vanaf 1909 onverstoord verder. Steden als Leuven, Geraardsbergen, Sint-Niklaas, Hasselt, Brugge en Mechelen krijgen te maken met *Pathé*-vertegenwoordigers die in een of meer zalen films programmeren. Pas eind 1909, twee jaar na de oprichting van *La Belge Cinéma*, wordt de snelle inplantingsstrategie van de firma deels zichtbaar. *Pathé* heeft een echt netwerk van ondernemende zakenmensen die concessiehouder zijn voor een bepaalde regio of stad. De eigenaar van de Brusselse *American Cinéma*, Louis Simon, heeft in oktober 1909 als enige het monopolie voor de *Pathé*-films voor Brugge, Mechelen en Blankenberge. Een jaar later is duidelijk dat de Brusselse Herman Grubben provinciaal concessiehouder is van de *Pathé*-films. Eind oktober 1911 start Grubben in Brussel de bioscoop *Le Vieux Bruxelles* op, in Leuven *Oud Leuven* en in Gent *Oud Gent*. Elders in het land komen nog zalen met een dergelijke benaming. Onder de beheerders bevinden zich vertegenwoordigers van *Pathé* en twee Leuvense aandeelhouders. In september 1910 vermeldt een Gents *Pathé*-programmablad een twintigtal steden waarin de firma op dat ogenblik tijdelijk of permanent aanwezig is.

In 1913 bouwt *La Belge Cinéma* met de *Pathé Palace* te Brussel de grootste en meest indrukwekkende bioscoopzaal van het land. Het is een *brasserie-concert-cinéma* die speciaal als bioscoop door de bekende architect Paul Hammesse ontworpen is. Hij tekent een imposante voorgevel en een fascinerend interieur met art-decoversieringen. De zaal is gebouwd in gewapend beton en de elektriciteitsinstallatie voldoet aan de strengste veiligheidsvoorwaarden. De zaal biedt plaats aan maar liefst 2500 bezoekers. Hoewel *Pathé* rond 1913 nog altijd een van de grootste filmdistributeurs in België is en hoewel er zich in bijna elke stad een prestigieuze *Pathé*-bioscoop bevindt, verliest de firma stil aan terrein. Het feit dat zij met concessies werkt en daardoor wel vooraan staat om in de meeste Brusselse en Vlaamse steden een grote en prestigieuze bioscoop te openen, impliceert dat er ook plaats is voor andere bioscoopexploitanten. Die halen hun films niet bij *Pathé* maar gaan op zoek naar andere filmdistributeurs. In een stad waar plaats is voor meer bioscopen maar waar *Pathé* de concessie aan een of slechts enkele bio-

scoophouders gegeven heeft, verliest de firma terrein. Zo krijgen andere distributeurs met films uit voornamelijk de Verenigde Staten en Italië of van de Franse concurrenten van *Pathé* zoals *Gaumont* en *Eclair*, grote afzetmogelijkheden. Vooral *Gaumont* maakt naam en biedt al snel een waardig alternatief om buiten het strenge keurslijf van de *Pathé*-filmdistributie interessante en prestigieuze filmprogramma's te bekomen. Ook slaagt *Gaumont* erin om een reeks zalen aan zich te binden (bijvoorbeeld de Brusselse *Cinéma Royal*, de *Ciné Palace* te Oostende en de *Cinéma Gaumont* te Antwerpen).

In België blijkt rond 1913 de belangstelling voor Franse films af te nemen. Volgens een Frans filmtijdschrift is dit de schuld van de Vlamingen. Opmerkelijk is wel dat het in die periode om de stille film gaat. De afwijzing van Franse films is dus zeker niet toe te schrijven aan de factor 'taal' maar wel aan bepaalde culturele referenties. In Vlaanderen vraagt een deel van het publiek Nederlandstalige (tussen)titels tijdens de filmvoorstelling. Met deze nieuwe stap in de ontwikkeling van het bioscoopwezen verschijnen in de loop van de daaropvolgende jaren ook een groot aantal filmverdeelhuizen met Amerikaanse, Duitse, Italiaanse, Franse, Engelse of Spaanse films.

Van algemene tot gespecialiseerde bioscopen

Naast meer algemene bioscopen richten andere exploitanten zich op de een of andere wijze op een gespecialiseerd publiek. De Brusselse *Congo Cinéma* die tussen 1909 en 1914 door de nv *Cinéma Colonial* wordt uitgebaat en waar het koloniale aspect een bijzondere rol speelt, is daarin het duidelijkst. Daarnaast zijn er bioscopen die zich richten op bepaalde bevolkingsgroepen of die gebruikmaken van speciale technologieën zoals het vertonen van kleurenfilms. Zo duikt in het straatbeeld van steden zoals Brussel, Leuven, Antwerpen, Gent en Oostende, tussen 1910 en 1914 de lichtreclame op van de Belgische firma *Kinemacolor*. *Kinemacolor* gebruikt kleurenfilms waarvan het opnameprocedé, *the Natural Color Kinematograph*, door de Brit George Albert Smith werd ontwikkeld. In 1910 zijn deze kleurenfilms niet alleen in Londen te zien maar ook in de Berlijnse musichall *Wintergarten*, in het *Théâtre de la Scala* te Lyon, in de *Folies Bergère* te Parijs, en in de New Yorkse *Madison Square Gardens*.

In februari 1912 krijgt het *Kinemacolor*-procedé nationale bekendheid door een speciale vertoning voor de Belgische koninklijke familie. Tijdens deze eerste voorstellingen staan spectaculaire kleurenbeelden van onder meer de 'Durbar van Delhi' en van Egypte op de affiche. Het zijn films als *Un couché de soleil en Egypte* en *Excursions au pyramides*. Hiermee wil de firma blijkbaar inspelen op de reis naar Afrika die de koning en de koningin kort voordien (1909) hebben gemaakt en op de passie van koningin Elisabeth voor Egypte.⁸ Het programma-aanbod van de *Kinemacolor*-bioscopen bestaat

voornamelijk uit documentaires en reportages. In dat eerste jaar brengt de Brusselse *Scala* regelmatig nieuwe avondvullende voorstellingen met *Kinemacolor*-producties. Later zal ook de Brusselse bioscoop *Elite Théâtre* deze films programmeren. *Kinemacolor* zal in korte tijd in zowat alle grote Vlaamse steden exclusief haar kleurenfilms programmeren: in de Gentse zaal *Het Goede Zaad*, het Antwerpse *Gaité Théâtre* en het Leuvense *Théâtre du Nord*. In 1912 worden zelfs speciale opnamen gemaakt voor deze zalen en voor de Nederlandse *Kinemacolor*-zalen. De komische sketch *Van Petegem aan Zee* of *De avonturen van een Brusselse familie te Oostende* kan als een van de eerste lokale Vlaamse kleurenfilmproducties beschouwd worden. Voorts zijn er nog opnamen van de militaire ruiterschool te Ieper, van de begrafenis van de gravin van Vlaanderen, van de voetbalwedstrijd Holland-België van 1913, van de Maasvallei tussen Namen en Dinant en van een aantal dieren in de Antwerpse Zoo.⁹ De directeur van de Brusselse *Scala*, de heer Moray, zal de *Kinemacolor*-films in België distribueren.

Hoewel de *Kinemacolor*-films bij een eerste kennismaking een diepe indruk achterlaten bij vele toeschouwers en succesvol zijn, zal het procedé noch in Vlaanderen noch elders doorbreken. De opnamemogelijkheden zijn dusdanig begrensd en duur dat er onvoldoende films geproduceerd kunnen worden om de zalen te bevoorraden. Ze kunnen niet concurreren met de traditioneel ingekleurde of van kleuren voorziene lange spectaculaire speelfilms die vanuit Italië, de Verenigde Staten en Frankrijk massaal de Vlaamse filmmarkt overspoelen.

Bioscopen en ideologie

De vestiging van de bioscopen in het lokale maatschappelijke bestel houdt ook ideologische dimensies in. Films brengen verhalen of informatie die niet alleen de kijk van de toeschouwer beïnvloeden, maar ook de waarden en de cultuur in het algemeen. Bovendien komt het publiek via de aantrekkelijke filmvoorstellingen in contact met de specifieke cultuur van de organisator van de filmprogramma's. Al vóór 1908 zijn een aantal katholieken in de weer om films in te schakelen in hun pastoraal werk. Vaak gaat het om een modernisering van lichtbeeld(dia)projecties. In vele gevallen komt de filmprojector bijna automatisch terecht bij katholieke scholen of clubhuizen. Een van de bekendste voorbeelden is ongetwijfeld het Sint-Jan-Berchmanscollege waar rond 1909 een filmprojector wordt geïnstalleerd. Een aantal katholieken, waaronder niet alleen geestelijken maar ook leken, zien de snelle verspreiding van de commerciële bioscopen in steden en gemeenten en de massale toeloop van toeschouwers als een bedreiging. Ze menen dat met dit nieuwe medium en deze nieuwe kunstvorm waarop ze amper greep hebben, de laïcisering van de bevolking wordt ingezet. Een idee dat in de jaren twintig en dertig door de katholieke zuil nog duidelijker zal worden gepo-

neerd. Enerzijds bestrijdt de katholieke zuil in publicaties films en zelfs bioscopen die films programmeren. Anderzijds opent zichzelf ook bioscopen. Zo worden in 1907 in de Antwerpse feestzaal van de katholieke werkmanskring *Vrede Sint-Amands* regelmatig filmvoorstellingen gegeven onder de benaming *Pax*. In bijna elke Vlaamse stad en gemeente rijzen vanaf 1909 in het straatbeeld bioscopen op waarvan de plaatselijke bewoners weten dat het om een 'katholieke exploitatie' gaat. Vaak zijn het zogenaamde familiebioscopen. In een aantal gevallen staat zelfs expliciet de benaming *Cinéma des familles* op de gevels. Zo is in 1910 in de Gentse Holstraat een katholieke cinema-centrale actief. Katholieken proberen vanaf dat moment ook een beleid op te zetten om het medium film en de bestaande exploitatiestructuur onder controle te krijgen.

Begin 1912 zijn er in België meer dan vijftig katholieke bioscopen. Onder de exploitanten van deze zalen bevinden zich een aantal geestelijken. In Leuven gaat in 1913 de *Patria* open (overigens een typische naam voor een katholieke bioscoop). De leiding ervan ligt bij een kapelaan, en de plaatselijke pastoor keurt de filmprogrammering goed. Het is interessant dat deze zalen hun films niet bij de grote film distributeurs zoals *Pathé* of *Gaumont* halen maar bij kleinere onafhankelijke verdelers. Het stelt hen in de gelegenheid om geen vaste, wekelijkse programma's met door de distributeur bepaalde films over te nemen maar daarentegen zelf hun affiche samen te stellen. Soms verschilt hun filmprogrammering niet veel van de prestigieuze *Pathé*-bioscoop van de stad. In de katholieke bioscopen wordt echter, bij het doven van de lichten, toezicht uitgeoefend en wordt geen drank geschonken. Er wordt bovendien bijzondere aandacht besteed aan filmvoorstellingen voor kinderen.

Net als de katholieken bood ook de *socialistische* zuil filmvoorstellingen aan als alternatief voor de commerciële filmexploitatie. De socialistische coöperatieven en volkshuizen bieden deze nieuwe dienst aan hun leden aan. De toegang is meestal goedkoper dan in de commerciële bioscopen. De socialistische filmpolitiek is overigens vergelijkbaar met wat katholieken beogen met hun voorstellingen in hun patronaatszalen. Vanaf 1907 projecteren socialistische organisaties geregeld films in hun volkshuizen. Zo beschikt de Leuvense socialistische feestzaal *De Proletaar* in datzelfde jaar al over een projector. Dit aspect van het plaatselijke socialistische culturele programma moet zorgen voor een aangenaam en regelmatig contact met de volksmassa. In die eerste tijd worden geen specifiek socialistisch getinte films gedraaid. Het filmprogramma is eerder attractief te noemen. Tijdens de pauze of voor en na de voorstelling nemen socialistische voormannen geregeld de gelegenheid te baat om de toeschouwers toe te spreken. In 1908 kunnen arbeiders met hun families in de Antwerpse zaal *El Bardo*, op de Sint-Jacobsmarkt, wekelijks goedkoop naar de film. Een jaar later beschikt ook de socialistische coöperatieve vennootschap uit de Gentse Bagattenstraat *De Vooruit* over een eigen bioscoop en worden er films van de firma *Pathé* geprogrammeerd. Een

aantal van die socialistische lokalen zullen zich in de loop van de jaren tot een netwerk van bioscopen ontwikkelen.

Het socialistische blad *De Werker* publiceert op 15 oktober 1911 een uitgebreid artikel waarin de film niet als louter filmvermaak wordt gezien. Het artikel maakt duidelijk dat film een ideaal propaganda-instrument is, waarmee maatschappelijke onrechtvaardigheden kunnen worden aangeklaagd. Het blad wijst er in een ander artikel op dat de cinema in de verkiezingsstrijd van 1912 wordt ingeschakeld om op visuele wijze de tekortkomingen van de katholieke overheid aan te klagen. Film kan op deze manier doeltreffend worden benut in de socialistische strijd. Overigens zijn de affiches van deze socialistische filmprogramma's overal in de stad en zeker in de arbeiderswijken zichtbaar.

Van een heel andere orde is de aanwezigheid van de *Congo-bioscoop* in Brussel. In mei 1909 kent Brussel een heuse koloniale bioscoop, die ondergebracht is in de verbouwde Sint-Annakapel in de Bergstraat. In de eerste jaren wordt deze zaal een waar toevluchtsoord voor de koloniale beau monde van het land. De firma die deze bioscoop exploiteert heeft een eigen filmploeg naar de nieuwe Belgische kolonie gestuurd. Telkens wanneer die een nieuwe lading opnamen vanuit Afrika naar België stuurt, gaat dit gepaard met de nodige publiciteit. Onder het publiek bevinden zich geregeld hoogwaardigheidsbekleders zoals ministers en leden van het hof. Het doel van de onderneming is de Belgische koloniale aanwezigheid op een positieve wijze te propageren. De beelden zijn ook elders te zien, in soortgelijke bioscopen, zoals in de *Cinéma des Colonies* te Molenbeek, in de *Tour du Monde-Cinéma des Intellectuels* te Sint-Joost-ten-Node of in de Antwerpse *Scala*.

Stichting en ontwikkeling van de Belgische bioscoopbelangengroepen

In Frankrijk verenigen de bioscoopexploitanten zich op 14 april 1907 in een syndicale kamer. Over een eerste poging tot het oprichten van een dergelijke vereniging onder de benaming *Syndicat des Cinématographes*, werd een jaar eerder al gesproken in de gespecialiseerde Parijse filmpers.¹⁰ Door zich te verenigen willen de bioscoopexploitanten hun belangen verdedigen, onder meer in het kader van de plannen van de Franse overheid om een nieuwe politieverordening voor bioscopen uit te vaardigen. Ook zijn er problemen rond de brandverzekering. En met de syndicale kamer van de operators wordt een vergelijk gevonden om een school op te richten die een geijkt diploma zal afleveren. Aan de Franse grens, te Rijsel, wordt begin 1908 een *Syndicat de Cinéma-Lille* opgericht, eveneens met als doel de commerciële belangen van de sector te verdedigen. Op dat ogenblik telt Rijsel en omgeving tientallen bioscopen. In maart 1909 wordt er met het *Syndicat Français des Exploitants du Cinématographe*

opnieuw een poging ondernomen om een nationale vereniging voor filmuitbaters in het leven te roepen.¹¹

In België duurt het tot maart 1909 vooraleer een aantal filmverhuurders en bioscoopexploitanten een belangengroep opricht. Zij voelen zich hiertoe verplicht omdat ze zich bedreigd voelen door bepaalde handelspraktijken. Filmverhuurders en bioscoopexploitanten organiseren zich in hun verzet tegen de beslissingen van filmdistributeurs om exploitanten exclusiviteitscontracten en dure programmapakketten aan te bieden. Deze belangengroep, het *Syndicaat voor Belgische Filmverhuurders en Zaaluitbaters*, zetelt in Brussel. Onder de initiatiefnemers bevinden zich pioniers van de Belgische bioscoopexploitatie en filmverdeling zoals Charles Belot, Victor Choppinet, Maurice De France en Louis Van Goitsenhoven. Het verzet is voornamelijk gericht tegen de werkwijze van de firma *Pathé Frères* die op een agressieve wijze de markt probeert te veroveren.

Toch zijn het de vertegenwoordigers van de firma *Pathé* in België die van 2 tot 6 september 1910 op de Brusselse wereldtentoonstelling de (praktische) organisatie van het *Eerste Internationale Congres voor de Kinematografie en haar toepassingen* op zich nemen. Dit congres komt er omdat het fenomeen en de snelle toename van bioscopen alomtegenwoordig zijn in het stedelijke landschap. Het congres wil de jonge nijverheidsvorm onder de loep nemen en een discussie aangaan over de plaats van deze nieuwe industrie in het dagelijkse leven en de betekenis ervan in de wetenschappelijke, de pedagogische en de zakenwereld. Ook worden de talrijke technische en administratieve problemen rond het bioscoopwezen behandeld. Voor de internationale wereldtentoonstelling te Brussel wordt overigens een imposante bioscoop op het tentoonstellingsterrein gebouwd.

Een jaar later, in januari 1911, wordt opnieuw een belangenvereniging opgericht door een aantal professionelen uit de Brusselse bioscoopwereld, de *Association Belge de Cinématographie* (ABC). Het doel van deze vereniging stemt overeen met dat van het *Syndicaat voor Belgische Filmverhuurders en Zaaluitbaters*, namelijk het verdedigen van de morele en materiële belangen van iedereen die van de 'cinematograaf' leeft. Daarnaast wil ABC de ontwikkeling van deze nijverheidstak stimuleren, deelnemen aan de oprichting van een 'internationaal bureau' en congressen organiseren.

Op deze wijze krijgt de nieuwe nijverheidstak een zekere structuur, met vier secties. In de eerste sectie zetelen de filmmakers en randberoepen van de film (bv. advocaten). In de tweede zetelen de filmverhuurders, in de derde sectie zitten de bioscoopexploitanten en in de laatste wordt het 'personeel' vertegenwoordigd. Vertegenwoordigers van deze secties zitten op hun beurt in de beheerraad voor de duur van één of twee

jaar. Als de beheerraad in maart 1912 samenkomt, blijkt dat de grootste afdeling die van de bioscoopexploitanten is. De ABC organiseert overigens ook het tweede *Internationale Congres voor de Kinematografie* tijdens de Gentse wereldtentoonstelling in 1913. De vereniging richt zich tijdens dit congres op twee verschillende facetten van het bioscoopwezen. Het eerste bekijkt de wetenschappelijke, pedagogische en artistieke film en het tweede behandelt de technische en industriële aspecten ervan. In het eerste wordt ook een speciale commissie opgericht die aandacht heeft voor het morele gehalte van de films en voor de affiches die overal in het straatbeeld zichtbaar zijn voor minderjarigen.

Hoe meer het bioscoopwezen zich tot een duidelijk economische, florerende bedrijfstak ontwikkelt, hoe meer belangen er moeten worden verdedigd. Eerst zijn er een aantal plaatselijke en lokale belastingstelsels die onderling verschillen. Daarnaast zijn er ook tal van plaatselijke politiereglementen die de exploitatie maar ook het vervoer van de uiterst brandbare films bemoeilijken. In 1913 blijken niet alleen de gemeentelijke overheden maar ook de minister voor Financiën oog te hebben voor de opbrengsten van filmvertoningen. Op 8 september heft hij belastingen op de opbrengsten, als onderdeel van een pakket maatregelen om de nieuwe staatsuitgaven in de sociale sector en de legeruitgaven te financieren.¹² Alleen al de berichtgeving over deze belastingen zorgt in het bioscoopwezen voor heel wat onrust. De ABC neemt daarom contact op met de overheid om haar standpunt te bepleiten. De ingreep van de overheid wordt zichtbaar in de vorm van verplichte toegangsbewijzen (tickets) die als controlemiddel van de inkomsten in de bioscopen gelden. Daarnaast is er ook de constante dreiging van censuur, niet alleen van de bioscoopaffiches die overal worden opgehangen maar ook van de films zelf.

De bioscoophouders proberen zo veel mogelijk te vermijden dat de overheid regels oplegt. Naast de strikt administratieve tussenkomsten van de overheid komt met de aanwezigheid van de bioscopen in de stad ook de problematiek van censuur en van goede en slechte films naar voren. In 1910 vraagt de minister van Justitie de plaatselijke procureurs des Konings om aandacht te hebben voor zedeloze spektakels in de bioscopen. Een vereniging van intellectuelen die bezorgd is over het kindermisbruik, de *Société belge de Pédagogie-Téchnique*, oefent druk uit op de stedelijke administraties om bioscopen op hun morele gehalte te controleren. Ze dringt daarbij expliciet aan op maatregelen tegen affiches, uitstalramen en bioscoopvoorstellingen die een gevaar kunnen vormen voor de moraliteit van de jeugd. Begin 1913 duikt in Brussel een andere vereniging op, de *Liga voor de moralistische kinema*, die door Hyppolyte De Kempeneer wordt geleid.¹³ De Liga heeft een moreel charter opgesteld waaraan bioscoophouders zich dienen te houden. Zij vraagt de plaatselijke overheden om het charter te laten gelden als voorwaarde voor de opening van een bioscoop. De bioscoopuitbaters klagen

de handelwijze van deze 'privéliga' aan als 'volksverlakkerij'. Voor de Eerste Wereldoorlog blijft overigens elke vorm van overheids censuur afwezig in het Belgische bioscoopwezen.

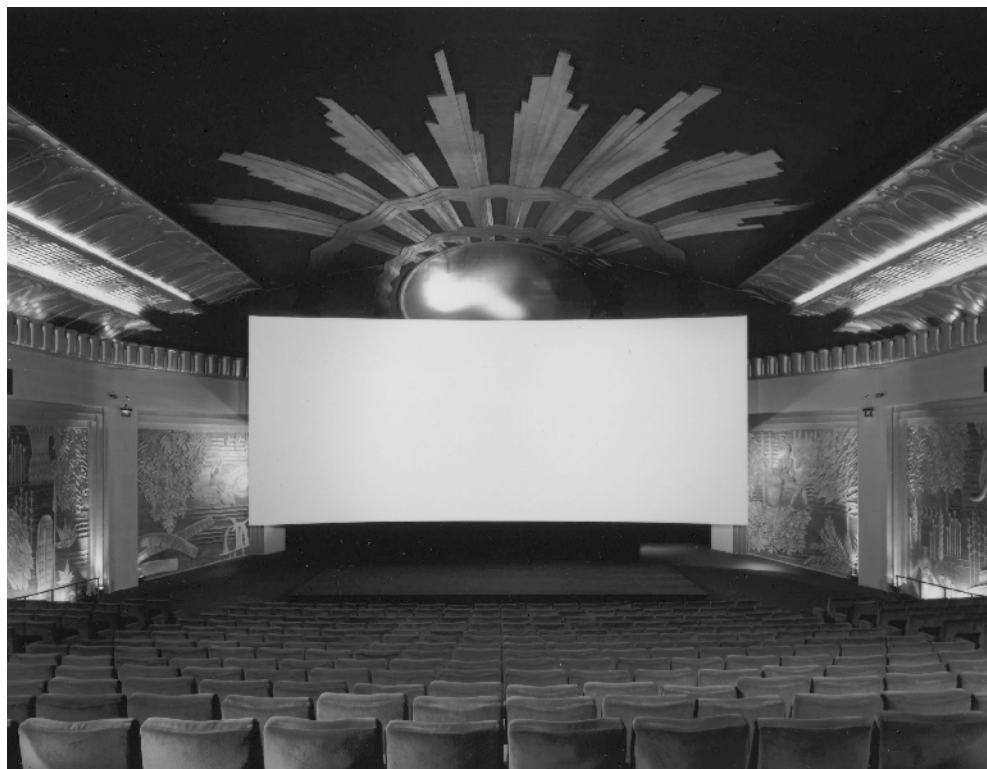
Conclusie

De ontwikkeling van het bioscoopwezen kent in Vlaanderen net als menig andere nieuwe economische sector in de belle époque een explosieve groei. In minder dan tien jaar verovert het niet alleen in de verstedelijkte centra maar ook in tal van grote gemeenten, een vaste en opvallende plaats. Maar het heeft ook een ingrijpend effect op de vrijetijdsbesteding van miljoenen Belgen. De rol van kleine en grote ondernemers is daarbij van groot belang. De aanwezigheid van een bestaand zalenpark (theaters, musichalls, feestzalen en ook cafés) vergemakkelijkt deze snelle verspreiding van bioscopen. Deze ontwikkeling maakt ook duidelijk dat in die jaren de bioscoop populair was bij zowat alle sociale lagen van de bevolking. Dezelfde culturele (internationale) producten werden met miljoenen anderen gedeeld. De firma *Pathé*, voor wie ons land een belangrijke afzetmarkt was, was op de vooravond van de Eerste Wereldoorlog wereldwijd aanwezig. Zelfs voor die tijd kan het bioscoopwezen als een van de belangrijkste stappen in de globalisering van de cultuur worden beschouwd. Op het ogenblik dat de bioscopen een vaste plaats in de gemeenschap krijgen, worden sociale groepen evenals financiële en politieke lobby's, zich bewust van de macht van dit medium dat zich tevens als kunstvorm ontwikkelt. Film is voor hen meer dan vrijblijvende ontspanning.

EINDNOTEN

- 1 Convents, G. & Dibbets, K. (2001), 'Kino-Kultur in Brüssel und Amsterdam bis 1930', in: *Die Alte Stadt. Vierteljahresschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege*, 28, 3, p. 241-2.
- 2 Greenhalgh, P. (1993), 'De traditie van de wereldtentoonstellingen', in: *De Panoramische Droom. Antwerpen en de wereldtentoonstellingen*, p. 25, Antwerpen: Antwerpen 1993 vzw. In België werden in 1894 (Antwerpen), 1897 (Brussel/Tervuren), 1905 (Luik), 1910 (Brussel) en in 1913 (Gent) universele tentoonstellingen georganiseerd.
- 3 *Der Kinematograph*, 3 februari 1907.
- 4 Brandt, H.-J. (1994), 'Die Anfänge des Kinos', in: Faulstich, W., Korte, H. (Ed.), *Fischer Filmgeschichte*. Deel I : 1895-1924, p. 94, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag; Fuller, H.K. (1996). *At the Picture Show. Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*, p. 47-74, Washington: Smithsonian Institution Press.
- 5 Onder de aandeelhouders bevinden zich baron Gaëtan van der Straeten-Waillet (1878-1942), de gepensioneerde officier Armand Mamet (1851-1929) en de ingenieurs Oscar Watrin en Elie Granier (cf. *Le Recueil Spécial des Actes*, 1907, 6240 en 1908, 813).
- 6 Van Goitsenhoven wil niet alleen zo veel mogelijk van zijn films in diverse zalen programmeren (horizontale expansie), maar hij wil ook zelf films produceren, regisseren, verkopen en verdelen (verticale expansie).

- 7 Het begrip *Durbar* komt uit Perzië. Het werd door de Mogul-vorsten in India ingevoerd en verwijst naar het omvangrijke kleurige hofleven. De Britse *Raj*, vertegenwoordiger van de Britse vorst in India, voerde het begrip in 1877 opnieuw in om het uitroepen van de Britse koningin als keizerin van India met de nodige luister, feesten en machtsvertoningen bekend te maken aan de Indiërs en nadien (1903 en 1911) via film- en foto-opnamen aan de wereld. Cf. Bottomore, S. (1992), 'Haben Sie den Kniefall des Gaekwar schon gesehen? Die Filmaufnahmen des Dehli Durbar von 1911', in: *Kintop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, p. 78-83.
- 8 In 1922 zal Koning Elisabeth aanwezig zijn bij de opening van het graf van Toetanchamon.
- 9 Het gaat hier om films waarvan tot op heden enkel de Franse titel van bekend is, zoals: *Une promenade au Jardin Zoologique* (Anvers), *Au fil de l'eau* (*Splendide reproduction de la vallée de la Meuse entre Namur et Dinant*), *Un raid à la Panne par l'école d'équitation d'Ypres*, *Nos villégiatures: évocation des principales stations du littoral belge* enz.
- 10 *Phono-Ciné Gazette*, 15 maart 1906.
- 11 Meusy, J.-J. (1995), *PARIS-PALACES ou le temps des cinémas, 1894-1918*, Parijs: CNRS Editions, p. 185, p. 244.
- 12 *Belgisch Staatsblad* (1913), p. 5927.
- 13 Hippolyte de Kempeneer (1876-1944), een drankhandelaar, raakt als twintigjarige gefascineerd door de cinematografie. Hij is reeds voor 1914 overtuigd van het belang van de film als pedagogisch instrument en organiseert ook schoolvoorstellingen. In 1912 start hij een eigen filmjournaal. Na de oorlog wordt hij een bekend Belgisch filmproducent. Michelems, R. (1999), 'Hippolyte de Kempeneer', in: M. Thys (Ed.), *Belgian Cinema – Le cinéma belge – De Belgische film*, p. 62-63, p. 89-91, Gent: Ludion.



ILLUSTRATIE 1 · De grote zaal van de Brusselse *Eldorado*.

BRON FOTO · JEAN-PAUL DE RIDDER

Hoofdstuk 3 · De disciplinerings van een medium

Filmvertoningen tijdens het interbellum

Daniël Biltereyst

Inleiding

‘There are no laws prohibiting foreign exchange. Money made in Belgium may be freely transferred. Certain American companies have been able by the form of their organization and presentation of appropriate accounts to avoid local fiscal levies on large sums which have been shifted to America. Local laws do not give preference to other countries over American films. There are no quota or contingent laws in effect, nor are any such laws contemplated. Legislation which might reduce or prevent American distribution of motion pictures is not at present foreseen. It is probable that Belgium will continue to be considered a favoured field by American distributors... There is no compulsory censorship in Belgium. When pictures are released, the distributor is not obliged by the law to submit his films to any institution for censoring them.’¹

Dit citaat uit het Amerikaanse 1938 *Film Year Book* spreekt boekdelen. Volgens het gezaghebbende jaarboek was België een van de meest lucratieve en vrije filmmarkten ter wereld. Voor Hollywood *majors* was het kleine koninkrijk aan de Noordzee uniek. De grote studio's werden er nauwelijks gehinderd in hun strategie om de plaatselijke markt te controleren. Met hun glamoureuze films en filmsterren domineerden ze de lokale markt, vooral in Vlaanderen waar ze nauwelijks nog concurrentie ondervonden van de Franse film. België was ook een fiscaal paradijs dat niet zoals andere Europese landen beperkende importquota oplegde om de plaatselijke filmindustrie te stimuleren. Niets daarvan, integendeel. Plaatselijke dochtermaatschappijen van Amerikaanse studio's konden er rustig hun films invoeren en een flink deel van de distributiesector controleren. Bovendien hadden bedrijven zoals *Warner* en *MGM* een stevig aandeel in enkele van de meest winstgevende filmzalen, of sloten ze exclusiviteitscontracten af met andere bioscopeigenaars. Helemaal uniek was dat in dit land met een uitzonderlijk hoog aantal bioscopen al helemaal geen censuur werd toegepast zoals dat in zowat alle andere westerse landen wel het geval was.

Voor de grote Amerikaanse film *majors* groeide België tijdens het interbellum uit tot ‘a favoured field’ en een ultraliberaal film-land met een bloeiende bioscoopmarkt. Maar of dit ook betekent dat ons land geen enkele beperking kende, is erg twijfelachtig.

In deze bijdrage willen we aantonen hoe film tijdens het interbellum uitgroeide tot een immens populaire en industrieel geëxploiteerde vorm van vrijetijdsbesteding. In België, waar relatief gezien meer bioscopen actief waren en het filmbezoek hoger lag dan in vele andere westerse landen, leidde dit echter snel tot pogingen om het medium te disciplineren. Dit laatste verwijst naar inspanningen van allerlei drukkingsgroepen en overheidsinstanties om de vrije ontwikkeling van film en cinema's te controleren en in een bepaalde richting te sturen.

Roaring twenties: popularisering, industrialisering en expansie

INDUSTRIALISERING EN INTERNATIONALE STRATEGIEËN

In internationale filmhistorische overzichten wordt het interbellum doorgaans omschreven als een uiterst complexe periode, waarin zowat alles wat met het medium te maken heeft grondig van gedaante wisselt. Vooral de jaren twintig worden, zowel op industrieel, economisch als op artistiek vlak, gezien als een hoogtepunt. Op het ogenblik dat de synchrone geluidsfilm zijn intrede deed, scheerde de filmkunst hoge toppen. Naast de studioproductie in grote filmlanden als Duitsland, Frankrijk of de Verenigde Staten, traden heel wat nieuwe filmnaties op het voorplan. In sommige gevallen, zoals in de Sovjet-Unie waar bijzondere inspanningen werden geleverd om de filmindustrie een hoge vlucht te laten nemen, ging dit gepaard met interessante film-experimenten, met vormelijke en thematische vernieuwingen. Zo zorgden filmmakers als Eisenstein, Pudovkin of Vertov in de jaren twintig een tijdlang voor een hype rond de Sovjetfilm – ook in België (hoofdstuk 10) – wat trouwens nauw aansloot bij een toenemende cinefiele bewustwording en een groeiende waardering van film als kunst. In de jaren twintig ging daarbij steeds meer aandacht uit naar een internationale avant-gardefilmproductie, die in sommige gevallen ook invloed ging uitoefenen op de commerciële filmproductie en aan de basis lag van een netwerk van filmclubs en *art-house*bioscopen. In Frankrijk, bijvoorbeeld, werkten filmmakers als Abel Gance en de uitgeweken Brusselaar Jacques Feyder aan een bijzonder interessant filmoeuvre dat schipperde tussen avant-gardefilm en de mainstream commerciële cinema.

Toch stonden de jaren twintig vooral in het licht van een verdere commercialisering, industrialisering en internationalisering van het medium. Voor de 'Grote Oorlog' was film al uitgegroeid tot een belangrijke vrijetijdsindustrie (hoofdstuk 2), maar in de jaren twintig ging dit alles gepaard met immense kapitaalinjecties. Grote filmondernemingen ontwikkelden internationale strategieën om hun producten op een zo breed mogelijke schaal te kunnen distribueren en exploiteren.

Vanaf de Eerste Wereldoorlog plaatste vooral de Amerikaanse filmproductie zich op het voorplan, waarbij grote Hollywood *majors* een wereldwijd netwerk uitbouwden van plaatselijke distributiehuisen. In België opende *United Artists* eind 1921 een ver-

deelhuis in Brussel,² iets later gevolgd door *Oceanic Film Corporation* die de producten van *Famous Players*, *Lasky*, *Universal*, *Goldwyn*, *Keystone* en *Selig* verdeelde.³ In die tijd waren *Fox* en *Paramount* trouwens al op de Belgische markt aanwezig. In 1929 hadden alle belangrijke Amerikaanse filmhuizen een dochterafdeling in ons land.⁴

Er zijn maar weinig betrouwbare cijfers over de positie van de Amerikaanse film op de Belgische markt, maar tijdens het interbellum slaagden enkel de Fransen en Duitsers erin om een afdoend antwoord te bieden op de Hollywoodhegemonie. Uit een Amerikaans *business report* over de Belgische filmmarkt in 1923–1924 bleek dat ‘of the films shown in Belgium probably 60 to 70 per cent are American’⁵. Dit cijfer komt overeen met een onderzoek over het filmaanbod op de Belgische markt waaruit bleek dat het Amerikaanse aandeel steeg van 43,5 procent in 1922 naar 70,4 procent drie jaar later.⁶ Vooral in Vlaanderen was de positie van de Hollywoodfilm bijzonder sterk, naar schatting zelfs met een marktaandeel van boven de tachtig procent. Intussen zakte het Franse aandeel van bedrijven zoals *Pathé*, *Gaumont* of *Eclair* – die voor de Wereldoorlog de Belgische markt nog hadden gedomineerd – verder weg, van ongeveer een derde naar een vijfde van het aantal op de Belgische markt aangeboden films.

FILMPALEIZEN EN DE EXPLOESIE VAN HET ZALENPARK

Al deze ontwikkelingen bleven niet zonder gevolgen voor de plaats waar films werden geconsumeerd. Aan de vooravond van de ‘Groote Oorlog’ telde ons land al een indrukwekkend aantal filmzalen. Volgens een telling van eind 1913 waren er in België maar liefst 635.⁷ In vergelijking met buurlanden zoals Duitsland, Frankrijk en Nederland waren dit onthutsende cijfers. Wereldsteden zoals Berlijn of Parijs (280 en 200 zalen) telden verhoudingsgewijs een pak minder bioscopen dan Brussel (115). Net als in het buitenland nam de populariteit van de film na de Eerste Wereldoorlog nog aanzienlijk toe, wat leidde tot een verdere gevoelige uitbreiding en modernisering van het zalenpark.⁸ Veel aandacht ging nu uit naar de verfraaiing van de binnen- en buitenkant van de filmzalen, die zich nu steeds meer profileerden als filmpaleizen, bestemd voor alle sociale klassen. In grote filmsteden zoals Antwerpen en Brussel ging de toename van het aantal zalen vanaf 1919 gepaard met een decentralisatie, met meer filmexploitatie buiten het centrum van de stad, en met de komst van meer wijk- of buurtbioscopen. In de hoofdstad gingen in 1919 en 1920 heel wat bioscopen van start buiten de Brusselse vijfhoek. Daartoe hoorden grote luxueuze bioscopen zoals de prachtige *Queen’s Hall* (Elsense Steenweg, 790 zitplaatsen) naar een ontwerp van Paul Hamesse, leerling van de befaamde architecten Paul Hankar en Victor Horta. Ook binnen de vijfhoek werd het zalenpark stevig uitgebreid en gemoderniseerd. Zo werd in 1921 de oude cinema *Trianon* in de Nieuwstraat vernieuwd zodat een orkest met twintig muzikanten de films kon begeleiden. In de winkelstraat ging in 1922 ook de *Lutetia Palace* van start met ruim 1200 zitplaatsen, terwijl in datzelfde jaar een bouwvergunning werd verleend voor de bouw van de befaamde *Marivaux* aan de Adolphe Maxlaan. Met de

Marivaux, die een capaciteit van bijna 1700 zetels had en waarvoor negen huizen en een bekende biljartzaal sneuvelen, trachtte de Franse firma *Pathé* haar positie op de plaatselijke bioscoopmarkt te vergroten. In oktober 1922 kregen de Brusselse bioscopen er nog een geduchte concurrent bij. Vlak bij de Grote Markt stak de *Agora Palace* van wal met een orkest van veertig muzikanten. De bioscoop, die in opdracht van de



ILLUSTRATIE 2 · De huidige Cameo te Brussel.

BRON · FOTO AUTEUR

Société Belge d'Entreprises Cinématographiques werd gebouwd, was opnieuw een ontwerp van Hamesse en ademde een wat overladen Louis XVI-stijl. Met zijn 2887 zetels werd het meteen de grootste en voor lang de best geëquipeerde bioscoop van de stad. Naast Franse belangen trachtten ook Amerikaanse bedrijven hun invloed op de Brusselse en de Belgische filmmarkt te vergroten. Zo zou, volgens een artikel in het Franse filmvakblad *La Cinématographie Française*, de Amerikaanse major *Metro-Goldwyn* eind jaren twintig verschillende zalen controleren, waaronder de *Queen's Hall* en de in 1926 opgerichte *Caméo* aan de Brusselse Wolvengracht.⁹

Naast Brussel, dat aan het einde van de jaren twintig ongeveer negentig zalen telde,¹⁰ was de bouwwoede ook sterk zichtbaar in andere steden zoals Antwerpen en Gent (zie hoofdstukken 11 en 12). In elk geval zorgde het voor een sterke toename van het aantal zalen op de gehele Belgische filmmarkt. Het is moeilijk om hier een exact beeld van te krijgen, maar aangenomen wordt dat België in het midden van de jaren twintig meer dan duizend zalen telde.¹¹ Eén bron raamt het bioscooppark in

het jaar 1925 zelfs op 1129 schermen, waaronder zeshonderd voor Vlaanderen.¹² In de tweede helft van de jaren twintig kalfde het zalenpark weliswaar geleidelijk af. Vooral vanaf 1928 was er sprake van een duidelijke daling, tot zelfs 770 schermen in 1929 (440 voor Vlaanderen). Naast de algemene economische crisis was de recessie in de bioscoopmarkt aan het einde van het decennium te wijten aan de zware investeringen die gepaard gingen met de introductie van synchrone geluidsfilm en met de oplopende taksen op publieke filmvoorstellingen.

BUURTBIOSCOPEN EN VERDERE VERSPREIDING

Na de Eerste Wereldoorlog nam niet alleen het aantal filmzalen en bioscopen sterk toe, ook de omvang en de aard ervan veranderden sterk. Daarbij wordt doorgaans ver-

wezen naar de grote filmpaleizen in de stadskernen, waar bioscopen met ronkende namen als *Agora Palace*, *Capitole*, *Majestic* of *Rex* het massapubliek wilden bereiken. Het netwerk aan filmzalen was echter onnoemelijk rijker dan deze grootschalige bioscopen. Zo kreeg het fenomeen van de vaste bioscoop in deze periode voet aan de grond in heel wat kleinere Vlaamse locaties, doorgaans nog steeds in de traditie van de *café-cinés* (hoofdstuk 2).

In het West-Vlaamse Lichtervelde, bijvoorbeeld, werden al vanaf 1910 occasioneel filmvoorstellingen gegeven, maar de eerste vaste commerciële exploitatie dateert er van 1924-1925. Rond deze periode begon Gerard Debaillie in de bovenzaal van café *De Keizer* in de Neerstraat met een projector en een doek films te vertonen. Later werd een volwaardige filmzaal gebouwd, die overigens nog steeds de meest authentieke en best bewaarde filmzaal van het land is. In deze hoogtijdagen van de stille film werden zalen opgericht in kleine dorpen zoals Lot (*Cinema Kok*), Opwijk (*Olympia*, 1929) of Oost-

kamp (*Majestic*, 1930).¹³ In heel wat andere kleinere locaties ontstond er zelfs een concurrentiële marktsituatie met verschillende bioscopen. In Zottegem, bijvoorbeeld, gaan de eerste sporen van rondtrekkende cinema's terug naar de periode 1904-1909, terwijl de eerste bioscopen al voor de Eerste Wereldoorlog van start gingen (*Cinema of Lokaal Valentino*, rond 1909; *Den Katholieken Kring*, 1914). Na de Wereldoorlog werd de Zottegemse bioscoopmarkt hertekend met een concurrentiestrijd tussen de *Modern Palace* (vermoedelijk 1919) en de *Victoria Palace* (1920).

In deze periode groeide vooral de aantrekkingskracht van kleinere centrumsteden. In het Pajottenland, nabij Brussel, waren dat steden zoals Asse, Halle en Ninove.



ILLUSTRATIE 3 · In het Brabantse Lot baatten Alfons Decock en Marie Dero *Cinema Kok* uit, naast een café en een schrijnwerkerij. Vooral tijdens de herfst- en wintermaanden werden op zaterdagavond, zondagmiddag en -avond films vertoond.

BRON · GEMEENTEARCHIEF
SINT-PIETERS-LEEUV



ILLUSTRATIE 4 · *Cinema Kok* werd ook gebruikt voor andere sociale gebeurtenissen zoals bals. In 1924 werd het gebruikt voor een 'Groot Bal' ten voordele van de plaatselijke fanfare.

BRON · GEMEENTEARCHIEF
SINT-PIETERS-LEEUV

In Asse gaan de eerste sporen van vaste bioscopen terug naar 1921. In deze kleine centrumstad vertoonde *De Asschenaar*, in de volksmond *Bij Wiske Pyck* (soms *Cinéma Américain*, Vironstraat), tot 1930 op maandag, dinsdag en zondag stille films. In dezelfde periode startte op de Gentseseenweg *Cinema Albert*, vanaf de jaren dertig vooral bekend als *Kinema Elisabeth*. Deze cinema die pas in 1983 de deuren sloot, was commercieel van opzet, maar had toch een overwegend katholiek profiel. In 1923 startte nog een derde bioscoop, de *Cinema van Assche* (later gekend als *Kinema Leopold*). Deze tegenhanger van *Kinema Elisabeth* had een eerder socialistisch profiel en was tot begin jaren zestig actief.



ILLUSTRATIE 5 · Een niet-gedateerde postkaart van Asse (Kalkhoven) met links de *Cinema van Assche*, zoals elders verbonden aan een café.

BRON · KONINKLIJKE HEEMKRING ASCANIA

Gouden jaren dertig: modernisme, concurrentie en diversiteit

INTRODUCTIE VAN GELUID

Filmhistorische overzichten stellen het einde van de jaren twintig stevast in het teken van de introductie van synchroon geluid – het snelle einde van de stille film – en van de technische, artistieke en financiële problemen die de conversie naar geluid met zich meebrachten. In België zorgde de komst van de geluidsfilm voor drastische wijzigingen in de bioscoopsector en in de ruimere filmcultuur. Warner Brothers' *The Jazz Singer* (Crosland, 1927), die na zijn Amerikaanse première in oktober 1927 voor een internationale hype zorgde, kende pas in de vroege herfst van 1929 zijn Belgische release in de Brusselse *Trianon*.

De gevolgen van deze en daaropvolgende klankfilms waren niet te overzien. Zo had de komst van geluid een grote impact op het filmaanbod, meer in het bijzonder op de herkomst ervan. Vanaf 1929 daalde het aanbod Hollywoodfilms gevoelig ten voordele van Europese films. Het taalvoordeel van de Franse film speelde Hollywood parten in haar distributiestrategieën, vooral in Wallonië en Brussel.¹⁴ In de periode 1931-1934 bereikten Europese films een aandeel dat schommelde rond zeventig procent. Intussen zakte het aantal op de Belgische filmmarkt aangeboden Amerikaanse films naar een dieptepunt van 22,4 procent (in 1932). Maar vanaf 1934 slaagde Holly-

wood er opnieuw in om een stevige positie te verwerven op de Belgische markt, vooral dankzij gedubte en ondertitelde films.¹⁵ Aan het einde van de jaren dertig klom het aandeel van de Amerikaanse cinema opnieuw tot 55,1 procent.

Voor de filmexploitatiesector ging de invoering van geluid vooral gepaard met grote technische en financiële problemen, die boven op de beurscrash van 1929 en de economische crisis kwamen. In eerste instantie beschikten enkel de grote centrumzalen over voldoende kapitaal om de overstap naar geluid te maken. In Brussel duurde het drie jaar vooraleer alle zalen de overgang hadden gemaakt,¹⁶ terwijl elders de conversie naar geluid een stuk langer duurde. Dit was vooral het geval in Vlaanderen, waar aan het begin van de jaren dertig de crisis zich liet voelen in halflege zalen en waar de mogelijke aantrekkingskracht van de geluidsfilm grotendeels werd onderuitgehaald door een gebrek aan Nederlandstalige films.¹⁷ Mid-den 1931 was naar schatting minder dan een vijfde van alle Belgische bioscopen uitgerust met geluidsapartuur.¹⁸ Pas vanaf 1933 zou een meerderheid van de zalen echt beschikken over geluidsinstallaties, hoewel de stille film zeker in heel wat kleinere steden en gemeenten nog tot de tweede helft van de jaren dertig op de markt bleef.

De conversie hield tevens het einde in van een erg aparte filmvertoningscultuur. Tijdens de stille filmperiode diende de zaalexploitant immers bijzonder creatief te zijn om het publiek te lokken, voornamelijk met livemuziek en met gebruikmaking van een *explicateur* (die films van commentaar voorzag). Met de klankfilm trad er een standaardisering van de filmvoorstelling in, die de creativiteit van de exploitant aan banden legde. De uitrusting met een geluidsinstallatie zorgde daarbij tevens voor een abrupt einde van livemuziek bij filmvoorstellingen en voor de massale werkloosheid van muzikanten.

EXPANSIE, MODERNISME EN FUNCTIONALITEIT

De invoering van de synchrone geluidsfilm had niet enkel negatieve gevolgen. Zo gingen nogal wat variététheaters en andere plaatsen waar film occasioneel werd vertoond, over tot een permanente bioscoop (vb. *Scala* en *Kinox* in Antwerpen). De hype rond



ILLUSTRATIE 6 · De band van *Cinema Albert*.
Een niet-gedateerde foto van het orkestje dat ten tijde
van de stille film de geluidseffecten en muziek verzorgde
in de Dendermondse bioscoop *Cinema Albert* van de
familie Rydant.

BRON · FAMILIE RYDANT

de geluidsfilms zorgde voor een nieuwe *boom* in het zalenpark. Vanaf 1930 en gedurende de eerste helft van het decennium groeide het aantal bioscopen naar een cijfer dat schommelde rond 1120. Ook architecturaal hield de invoering van geluid meer in dan het installeren van geluidsapparatuur. Voortaan stonden eisen inzake optimale akoestiek centraal, waardoor overdreven ornamentiek en friezen, die refereerden aan vreemde culturen, stilaan uit den boze waren. Functionaliteit en modernisme stonden nu voorop, terwijl neonverlichting meer dan ooit de toon zette. In dezelfde geest wijzigden nogal wat bioscopen van naam. Zo heette de Brusselse cinema *Eden* voortaan *Crosly Nord*, terwijl de *Théâtre Pathé* werd omgedoopt tot de *Cinéac*.

Maar het meest spectaculair was natuurlijk de bouw van nieuwe zalen. Als we opnieuw het voorbeeld van Brussel nemen, is de bouwwoede van de eerste helft van de jaren dertig indrukwekkend. Zo ging in maart 1931 in de Nieuwstraat de *Roxy* van start, meteen een van de drie grote bioscopen van de stad, met een capaciteit van 1500 zetels. In datzelfde jaar rees aan de Adolphe Maxlaan, iets verder dan de *Marivaux*, een indrukwekkend gebouwencomplex op waar de *Plaza* ruimte bood aan 1300 toeschouwers. Het totaalconcept achter de bioscoop en het zes verdiepingen tellende hotel waren van de hand van Michel Polak en Alfred Koch. Het toppunt van de Brusselse bioscoopvernieuwing van die tijd was echter de *Métropole*, een vermaard modernistisch ontwerp van Adrien Blomme in opdracht van de eigenaars van de brouwerij Wielemans-Ceuppens. De zaal, met drieduizend zetels meteen de grootste cinema van de stad, werd in oktober 1932 plechtig geopend en zou haar deuren in 1994 sluiten. De mondaine bioscoop, die boven het doek een bas-reliëf van Zadkine droeg, kreeg snel af te rekenen met een nieuwe concurrent op het De Brouckèreplein. In de zomer van 1933 opende daar de *Eldorado* op de plaats waar voorheen de *Cinéma des Princes* stond. De werken aan de *Eldorado* waren reeds in 1931 gestart, maar bij de opening was duidelijk dat de nieuwe bioscoop de nieuwe attractie van het Brusselse filmpark zou worden. Vooral het interieur was verbluffend. De zaal bevatte een schitterend koloniaal decor met gulden reliëfs die verwezen naar de flora, fauna en de plaatselijke cultuur in Belgisch Congo. Verdeeld over een parterre en twee balkons bood de *Eldorado* plaats aan 2700 mensen. Een ander hoogtepunt van de Brusselse hypermodernistische bioscoopcultuur was de strak ontworpen *Variétés* aan de Mechelsestraat, net om de hoek van de *Plaza*, die een kleine tweeduizend toeschouwers kon herbergen.

Ook in andere steden schoten grote filmpaleizen uit de grond. In Antwerpen ontwierp architect Leon Stijnen enkele indrukwekkende bioscopen, waaronder de *Cinema Capitole* (1932) en de legendarische *Rex* (1935), terwijl hij *Anvers Palace* (1936) verbouwde.¹⁹ In Gent werd de 'neoklassieke' *Capitole* met zijn 1700 plaatsen en in een ontwerp van Geo Henderick, de grote blikvanger (hoofdstuk 11).

BUURTBIOSCOPEN, CONCURRENTIE EN DIVERSITEIT

In de jaren dertig breidde het bioscoopnetwerk in de centrum- en andere steden verder uit. De opmerkelijke opmars van deze bioscopen laat zich aflezen van het hoog aantal bioscopen, maar meer nog van de soms bitsige concurrentie tussen vertoningsplaatsen, ook in kleinere gemeenten. Zo maakte Erpe-Mere in deze periode kennis met vaste filmzalen. In Mere werd in 1932 cinema *Vriendenkring* opgericht (Steenstraat), twee jaar later gevolgd door cinema *Feestpaleis* (Cauwenbergstraat). De uitbater van deze laatste filmzaal, Remi Maesschalk, baatte naast een bioscoop een fietsenwinkel en een café uit. Ook in het centrum van Erpe werd in 1932 een reguliere bioscoop uitgebaat met driehonderd zitplaatsen, verbonden aan een café (*Zaal Gemeentehuis*, 1932). In een andere kleine stad, Avelgem, moest de als katholiek bestempelde *Cinema Feestzaal* (1934) de concurrentie aangaan met de als verderfelijk gebrandmerkte commerciële cinema *Ons Huis* (1933). *Ons Huis* was met vierhonderd zitplaatsen een initiatief van de plaatselijke liberale partij die vaak gewaagde films toonde. Tussen beide bioscopen groeide een bitsige strijd. Avelgem was verre van uniek; ook in andere kleinere locaties ontstond een scherpe plaatselijke concurrentie.

Naast de grote filmpaleizen, de buurtbioscopen en andere commerciële cinema's, die een klassiek programma van speelfilms en actualiteiten toonde, ontstonden in de jaren dertig diverse gespecialiseerde, 'thematische' bioscopen. Een opvallend stedelijk fenomeen was de actualiteitsbioscoop, waar ononderbroken en tegen een goedkoop tarief actualiteiten en documentaires werden vertoond. In Brussel ging in oktober 1932, in navolging van Parijse voorbeelden, de eerste *Cinéac* van start aan de Adolphe Maxlaan. Deze formule werd in 1935 overgenomen door de *Actual* en de *Cinéum* (1935). Ook de *Cinéac Centre* (1938) en de *Cinémonde* (1937) vertoonden permanent een programma bestaande uit lokaal en wereldnieuws.

Een ander soort stadsbioscoop was de *salles d'art spécialisé*, ook wel de *studio's* of *art et essais*-zalen genoemd.²⁰ Deze vaste bioscopen waren ontstaan in navolging van private filmclubs en naar het voorbeeld van de Parijse avant-gardebioscopen. Een mijlpaal was de start van de *Studio des Beaux-Arts* eind 1928 in de kelders van het pas opgeleverde Paleis voor Schone Kunsten. Daar werden eerst tweemaal per week avant-garde- of artistieke films vertoond, maar wegens het grote succes werd het tempo opgedreven. Vanaf 1930 werd de studio de eerste reguliere avant-gardebioscoop.²¹ In 1936 kreeg de *Studio des Beaux-Arts* concurrentie in de vorm van de *Studio Arenberg*.

Uitdagingen, verzuiling en alternatieve vertoningsplaatsen

ECONOMISCHE EN FISCALE DRUK

Al deze filmactiviteiten hadden ervoor gezorgd dat het Belgische zalenpark tijdens de eerste helft van de jaren dertig verder was uitgegroeid, van 984 schermen in 1930 naar

1128 vijf jaar later, om vervolgens rond 1100 eenheden te stabiliseren. Volgens officiële cijfers op basis van geïnde belastingen op filmtickets, bleek dat de Belgische filmexploitatiemarkt in 1934 goed was voor een omzet van meer dan driehonderd miljoen frank, waarbij vooral de activiteit in de provincies Brabant, Antwerpen en Luik in het oog sprongen.²² De Belgische film liefhebber kon in verschillende soorten bioscopen kiezen uit een ruim filmaanbod. Dat grote Belgische filmsteden zoals Brussel over een erg goed geoutilleerd zalenpark beschikte, werd ook in het buitenland opgemerkt. Zo schreef een toonaangevend Frans filmvakblad in 1928 dat België op het vlak van film-exploitatie verder stond dan Frankrijk:

‘En Belgique, les gens vont trois et quatre fois par semaine au cinéma. Bruxelles, qui fût toujours renommé pour les hauts prix de programme, possède un nombre de cinémas beaucoup plus considérable que Marseille pour une population à peu près équivalente. (...) Nous sommes loin en France d’avoir un pourcentage aussi élevé de population fréquentant les salles obscures. (...) Le confort des salles belges est certainement l’un des facteurs de la réussite du cinéma. *Le Marivaux* de Bruxelles bénéficie en Europe d’une renommée égale à celle du *Marivaux* de Paris.’²³

Deze schets van het Belgische bioscooplandschap lijkt bijzonder rooskleurig, maar houdt echter weinig rekening met de diverse uitdagingen en moeilijkheden waarmee de vertoning van films in ons land tijdens het interbellum geconfronteerd werd. Zo had de sector niet alleen af te rekenen met economische uitdagingen maar ook met moeilijkheden om zich aan te passen aan technologische vernieuwingen, niet in het minst aan de conversie naar de geluidsfilm vanaf het einde van de jaren twintig. Filmvertoners dienden zich sterk te plooiën naar de economische wetmatigheden, waarbij het spel van vraag en aanbod dikwijls in het voordeel van grote Amerikaanse en Franse distributeurs uitdraaide. Met mechanismen als ‘*blind*’ en ‘*block booking*’ (waarbij filmvertoners een groot pakket films moesten opnemen, veelal om enkele potentiële kaskrakers in portefeuille te krijgen) trachtten ondernemingen als *Fox*, *Gaumont*, *Paramount*, *Pathé* of *Universal* hun greep op filmzalen te vergroten. In sommige gevallen openden de verdelers – die grote buitenlandse productiehuisen vertegenwoordigden – eigen zalen of trachtten ze de directe controle over bioscopen te verwerven.

De enorme populariteit van de film trok uiteraard de aandacht van de overheid. De interventies van de Belgische staat in de filmsector is een weinig onderzocht onderwerp, dat hier niet kan worden uitgewerkt. Maar na de Eerste Wereldoorlog had de Belgische overheid, net als in het buitenland, een bijzondere interesse voor film met interventies in verschillende richtingen (directe inmenging van de regering omwille van diplomatieke redenen, gerechtelijk optreden, verbod van films op lokaal vlak omwille van de wetgeving inzake openbare orde enzovoort). Voor de filmsector was

de haast systematische verhoging van de taksen het meest voelbaar. In het licht van de enorme economische problemen, waarmee België na de Eerste Wereldoorlog te kampen had, vormden het succes van film en de stijging van de ticketverkoop een unieke gelegenheid om de staatskas te spijzen. Als er één thema moet worden aangeduid dat de toenmalige vakpers voortdurend op de agenda plaatste was het wel het 'probleem van de taxen'. Zo klaagde de sector erover dat de fiscale druk in korte tijd verschillende malen werd verhoogd. In 1913 werd een taks van zeven procent ingevoerd die door de Duitse bezetter werd opgetrokken tot tien procent. Na de 'Groote Oorlog' werd deze druk gehandhaafd, maar al snel ging de nieuwe Belgische regering over tot een modulaire verhoging tot vijftien, twintig, vijfentwintig procent of zelfs hoger, terwijl een bijkomende fiscale heffing werd geheven door het ministerie van Financiën.²⁴ Na de eerste wet van 1908, de gemeentelijke bepalingen van 1912 en de taksen van 1913 op cinematografische vertoningen, kwam er een nieuwe wet in 1921 die de sector massaal zou doen mobiliseren in de vorm van allerlei beroeps-, koepel- en lobbyorganisaties. In de jaren twintig werd herhaaldelijk gedreigd met stakingen (onder meer in 1921 en later in 1923),²⁵ wat in enkele gevallen werd opgevolgd. Zo sloten op 12 september 1922 bijna alle Belgische bioscoopuitbaters voor 24 uur hun zalen als protest tegen de verschillende belastingen (gemeentelijke, provinciale en nationale).²⁶ In een overzicht van de internationale filmsector stelde het Amerikaanse vakblad *The Film Daily* dat de Belgische bioscoopsector, in vergelijking met andere landen, een hoge taxatiegraad kende ('heavy taxation').²⁷ Het zou overigens tot begin jaren dertig duren vooraleer de filmsector opgelucht kon vaststellen dat de lange strijd tegen de hoge taksen op bioscopen 'tot een draaglijk niveau teruggebracht' werd.²⁸

In de jaren dertig werd de sector geconfronteerd met een latente crisis, waarbij in 1934 steeds meer bioscopen overgingen tot het verlagen van de toegangsprijs. Grote filmpaleizen zoals de Brusselse *Eldorado* volgden deze prijspolitiek om het hoofd boven water te kunnen houden.²⁹ Daarnaast riepen belangenorganisaties de overheid herhaaldelijk op om de fiscale druk te verlagen, terwijl ook nadrukkelijk werd gevraagd om op een meer regulerende wijze de exploitatiesector te saneren door het aantal nieuwe bioscopen te beperken.³⁰ In 1937 ging de Belgische staat over tot een beperkte verlichting van de hoge fiscale druk,³¹ maar dit verhinderde niet dat de sector bleef aansturen op de rol van de overheid om de sector meer zuurstof te geven.

FILMKEURING

De invoering van een hoge fiscale druk op de filmsector na de Eerste Wereldoorlog werd vergemakkelijkt en zelfs gelegitimeerd door het heersende negatieve imago rond film en bioscopen. Net als in de meeste andere westerse landen ontstond in België al tijdens het eerste decennium van het nieuwe medium een intense kritiek op de cinema. Als vulgair medium bij uitstek werd film verweten een '*école de la criminalité*' te zijn, werd de immoraliteit van de films aangeklaagd, terwijl de hygiënische toestand van biosco-

pen werd gelaakt. Vooral in conservatieve milieus was film een steeds terugkerende schietschijf. Voor de 'Grote Oorlog' werd al werk gemaakt van plaatselijke vormen van censuur, maar na de bevrijding kwam het thema van de filmcensuur opnieuw snel op de agenda. Zowel in conservatieve als in bepaalde progressieve kringen werd aangenomen dat een beteugeling van films en bioscopen noodzakelijk was om de morele, geestelijke en lichamelijke gezondheid van een groot deel van de bevolking te verbeteren – waarbij zeer veel aandacht uitging naar het gevaar voor arbeiders en kinderen.

Op 1 september 1920 werd uiteindelijk de beruchte Filmkeuringswet goedgekeurd. Volgens deze wet waren filmverdelers en -producenten niet verplicht hun films te laten keuren. Enkel indien ze hun films aan kinderen jonger dan zestien jaar wensten te vertonen en het label 'Kinderen toegelaten' wilden ontvangen, moesten ze hun films aan een zogenaamde *Commission du Contrôle des Films Cinématographiques* (filmkeuringscommissie) voorleggen. De wet, vernoemd naar de Belgische socialistische voorman Emile Vandervelde, toenmalige minister van Justitie, was een unieke afweging van de principes van de vrije meningsuiting en de persvrijheid enerzijds, en de roep naar de bescherming van kinderen en een strakkere regulatie van de filminhoud anderzijds.

Deze bijdrage is niet de plaats om de geschiedenis van de filmkeuring in ons land te schetsen,³² maar tijdens het interbellum was de strijd tegen de keuring een van de grote obsessies van de filmsector. Opnieuw oogde de filmkeuringswet liberaal – er was immers geen sprake van verplichte censuur – maar in de praktijk draaide de wet anders uit. Zo zette de economische realiteit de meeste filmdistributeurs en -vertoners ertoe aan om hun films toch voor te leggen aan de filmkeuringscommissie, omdat kinderen en gezinnen een cruciale doelgroep vormden. Dit had tot gevolg dat tijdens het interbellum de meeste films wel werden voorgelegd aan de commissie, die er bovendien een streng conservatieve moraal op nahield. Tijdens de jaren twintig kreeg ongeveer een derde (38,3 procent) van de films het KNT-label (Kinderen niet toegelaten), terwijl 14,4 procent werd geknipt. In de jaren dertig werd de filmkeuring nog strenger waarbij bijna vier van de tien voorgelegde films (38,6 procent) werden geweigerd. Deze keuring werd in de vakpers streng op de korrel genomen, maar dit verhinderde niet dat zelfs tegen het einde van de periode bijna de helft van de langspeelfilms voor kinderen werd verboden (49,2 procent in 1939). Daarnaast werd ook nog eens meer dan een kwart (26,5 procent) pas goedgekeurd na coupures.³³ Zaaluitbaters zagen deze strenge keuring met lede ogen aan en beschouwden het hele systeem – dat ze stevast bestempelden als 'censuur' – als een bijkomende druk op de sector.

VERZUILING

Er waren echter nog andere 'disciplinerende' krachten, die de exploitatie van het medium aan banden wilden leggen. Naast diverse inspanningen van de Belgische staat – gaande van de filmkeuring, de fiscus, tot allerlei ingrepen van plaatselijke besturen, regering en rechterlijke macht – ³⁴valt vooral op hoe film snel het voorwerp werd van

een ideologische en (partij)politieke inmenging. In een hoogst verzuilde samenleving kon het haast niet anders dan dat de meest populaire vrijetijdsbesteding het voorwerp uitmaakte van een intense strijd. De brede popularisering van cinema, zowel in grote en kleine centrumsteden als daarbuiten, had al voor de jaren dertig gezorgd voor een groeiende inmenging vanuit verschillende levensbeschouwelijke en politieke organisaties (hoofdstuk 2). Meer nog dan voor de Eerste Wereldoorlog wilden grote politiek-ideologische groeperingen in ons land greep krijgen op het massafenomeen 'film'. Tijdens het interbellum gingen zowel de socialistische, liberale en katholieke, als andere groepen zoals de groeiende Vlaams-nationalistische zuil films vertonen. In vele gevallen werd hier een beroep gedaan op het eigen netwerk van zalen en publieke ruimten. De socialistische zuil kon hiervoor gebruikmaken van de vele volkshuizen, zoals in Ninove, waar vanaf 1919 films werden vertoond in de feestzaal *De Redding* achter het *Volkshuis* (hoofdstuk 9).



ILLUSTRATIE 7 · Een zicht op het Volkshuis of *Maison du Peuple* in Ninove, in de volksmond *Vooruit* genoemd. Achter in de zaal werd in zaal *De Redding* film vertoond. In 1974 kwam er een naamsverandering: de zaal *Capitole* zou de deuren in 1977 sluiten.

BRON · STADSARCHIEF NINOVE

De belangrijkste 'disciplinerende' kracht was de katholieke zuil. Hoewel reeds eerder inspanningen werden geleverd vanuit kerkelijke milieus, zou het aantal katholiek geïnspireerde initiatieven in de loop van de jaren twintig fors stijgen, zowel op het vlak van filmexploitatie, -distributie als wat filmkritiek betreft, terwijl zelfs pogingen werden ondernomen om films te produceren. Eind jaren twintig ontstond, geheel in de lijn met de strijdbare *Katholieke Filmactie*, zelfs een gecoördineerde aanpak van al deze initiatieven op filmvlak. Het belangrijkste luik van deze *Katholieke Filmactie* (KFA) was een netwerk van filmzalen, verzameld onder de paraplu van de *Katholieke Filmcentrale* (KFC). In de loop van de jaren twintig en dertig gingen, vooral in kleinere Vlaamse steden en gemeenten, tientallen katholiek geïnspireerde bioscopen en filmzalen van start, waaronder de *Familia* te Ronse (1924), de *Belgica* in Dendermonde (1928), *Onze Kring* te Diksmuide (1929), *Coliseum* in Ieper (1930-1974), de *Patria* in Roeselaere (1930, later *Nova*) of *Cinema Feestzaal* in Avelgem (1934). In de loop van de jaren dertig zou de *Katholieke Filmactie* alsmaar aan kracht winnen. Naast de installatie van een eigen filmkeuring riep de katholieke filmorganisatie in deze periode op tot de boycot van cine-



ILLUSTRATIE 8 · Een prachtige filmavond in zaal *Vlaamse Vrienden* te Lummen in 1938. In de jaren dertig groeide binnen Vlaams-nationalistische kringen een netwerk van Vlaamse Huizen, waar zeer regelmatig films werden vertoond. Een van de spilfiguren was de secretaris van het IJzerbedevaartcomité, Clements De Landtsheer, die het Vlaamse land rondtrok om filmprogramma's te vertonen.³⁶

BRON · GEMEENTEARCHIEF TEMSE

king of stijl ook binnen het brede netwerk van zalen aan bod konden komen. Maar dit was niet altijd het geval. Een mooie illustratie hiervan is de Sovjetfilm, die om politieke en ideologische redenen zeer moeilijk de zaal in kwam (hoofdstuk 10), terwijl avant-garde- of experimentele kunstfilms frontaal botsten tegen de mercantilistische logica van de bioscoopsector. Ook films die op een soms openlijke wijze de grenzen van de weergave van seksualiteit of allerlei ethische kwesties aftastten, werden geweerd of verminkt.

Dit leidde er alvast toe dat in België, zeker vanaf de Eerste Wereldoorlog, een interessant netwerk aan filmclubs werd uitgebouwd. Vooral vanaf de tweede helft van de jaren twintig werden steeds meer filmvoorstellingen verzorgd in een besloten clubverband. In de jaren dertig telde ons land veel van dergelijke filmclubs, verspreid over

ma's die verderfelijke films toonden, terwijl de *Actie* ook fungeerde als een zweeporganisatie om de officiële filmkeuring nog te verstrengen (zie hoofdstuk 8).³⁵

De *Katholieke Filmactie* was voor de commerciële bioscoopsector op vele terreinen een gesel. De exploitatiesector kon wel scherp ageren tegen de vele katholieke acties om bepaalde 'schunnige' bioscopen en films te boycotten (bijvoorbeeld *La Kermesse Héroïque*, Feyder, 1935), maar uiteindelijk kon maar weinig worden ingebracht tegen de latent vernietigende acties die tot doel hadden het imago van de cinema in het algemeen te bezoedelen. Het meest nefast echter was dat vanuit allerlei ideologische hoeken (in hoofdzaak vanuit de katholieke zuil) continu commerciële filmvertoningen werden ingericht, die in sommige gevallen een aanzienlijk deel van het publiek van de reguliere bioscopen afsnoepten. De verzuiling groeide daarbij uit tot een belangrijke motor achter de brede verspreiding van filmzalen, tot in kleinere of dunnerbevolkte locaties toe.

FILMCLUBS, CINEFILIE EN ALTERNATIEVE RUIMTEN

De Belgische filmsector mag dan al het imago hebben gehad van een rijke en vrije markt, waar alle films van welke oorsprong, strek-

verschillende regio's, zuilen en ideologieën.³⁷ Hoewel het hier ging om een schijnbaar marginale vorm van filmvertoning is het belang van filmclubs niet te onderschatten. De opkomst van filmclubs zegt iets over de toenmalige nood aan reflectie en discussie over film, zeker op een ogenblik dat de stille film op zijn laatste benen liep en geleidelijk dreigde te verdwijnen. Maar het was meer dan dat. Het fenomeen van filmclubs had betrekking op een meer kritische houding ten aanzien van de mainstream commerciële cinema, en op het promoten van de avant-garde- en de maatschappijkritische film. Maar bovenal was de groei van het netwerk van filmclubs niet te begrijpen zonder rekening te houden met de strenge censuur, de economische druk op het filmbedrijf en de impact van andere 'disciplinerende' instanties ten aanzien van film tijdens het interbellum. Filmclubs vormden dan unieke plaatsen, waar films op een (soms letterlijk) onversneden wijze in besloten kringen konden worden bekeken. Ze fungeerden in sommige gevallen als kritische, alternatieve publieke ruimten, min of meer in de marge van de bloeiende commerciële bioscoopsector.

Conclusie

Tijdens het interbellum groeide in België een zeer ruim bioscooppark met meer dan duizend schermen, tot in kleine dorpen toe. Geheel volgens het principe van de vrije markt konden ondernemers van velerlei slag de populariteit van het medium en de cinefiele ingesteldheid van grote delen van de bevolking exploiteren. België werd ook in het buitenland erkend als een land zonder censuur, met een breed aanbod aan films. Deze bijdrage onderstreept dat de schijnbaar ongebreidelde groei van de sector niet rechtlijnig was, in sommige perioden sterk werd onderbroken, en bovenal, dat heel wat krachten het medium wensten te controleren of in de traditie van Michel Foucault, trachten te disciplineren. Naast de overheid, die in verschillende gedaanten en om diverse redenen de vrije circulatie van films verhinderde (hoge fiscale druk, filmkeuring, plaatselijke gemeentebesturen, rechterlijke macht enzovoort), wezen we hier op markteconomische en politiek-ideologische druk. In een liberale filmmarkt was de impact van deze disciplinaire mechanismen vaak onzichtbaar en subtiel. De brutale reorganisatie van de filmsector die de Duitse bezetter na mei 1940 zou opleggen, maakte daaraan een abrupt einde.

EINDNOTEN

- 1 'Belgium' (1938), in Alicoate, J., *The 1938 Film Year Book*, p. 1173, New York: The Film Daily.
- 2 Zie *Revue Belge du Cinéma*, november 1921.
- 3 *Revue Belge du Cinéma*, december 1921.

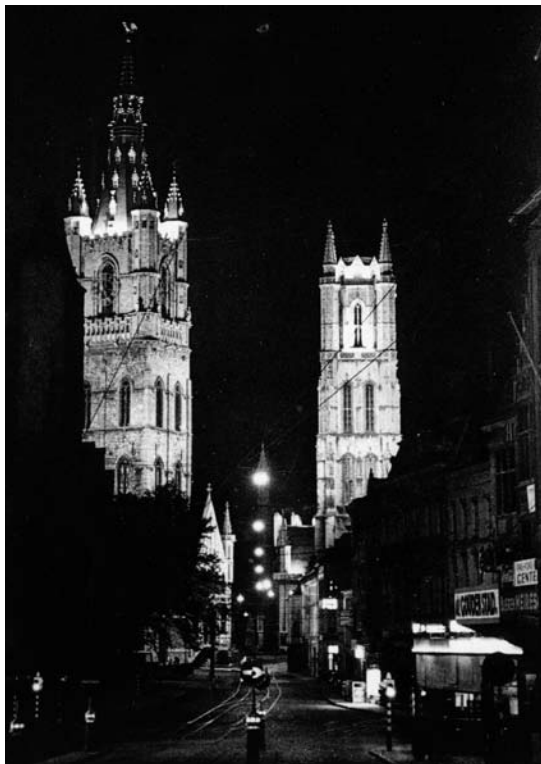
- 4 Alicoate, J., *The 1929 Film Year Book* (New York, The Film Daily, 1929), p. 1049–56. Zie ook: Alicoate, J., *The 1930 Film Year Book* (New York, The Film Daily, 1930), p. 1051–56.
- 5 Alicoate, J. (1924), *Film Year Book 1924*, New York: Alicoate, J., p. 391.
- 6 Biltereyst, D., Depauw, L. & Desmet, L. (2007), *De Belgische Filmkeuring: Een longitudinaal onderzoek over de keuringspraktijk*, Gent: WP Film & TV Studies.
- 7 'De kinema in de wereld', *De Kleine Burger*, 6 december 1913.
- 8 Zie de verschillende afleveringen van de *Annuaire du Spectacle de la Musique et du Cinéma* van 1924 tot 1930.
- 9 'La Metro-Goldwyn en Belgique', *La Cinématographie Française*, 28 juli 1928, nr. 508, p. 4.
- 10 Crunelle, M. (1994), *Histoire des Cinémas Bruxellois*, Brussel: Ministère de la Région de Bruxelles, p. 19.
- 11 Dit heeft onder meer te maken met de definitie van de bioscoop (als vaste vertoningsplaats met een continue programmering op regelmatige basis), maar zeker ook omdat er maar weinig betrouwbare bronnen voorhanden zijn. Zelfs vaktijdschriften en jaarboeken uit deze periode bevatten heel wat foute informatie.
- 12 Zie Van Heghe, J. (1977), *Film als bron voor geschiedschrijving*, Gent: Universiteit Gent, onuitgegeven eindverhandeling. Van Heghe spreekt zelfs over een totaal aantal van 1129 schermen voor het jaar 1925.
- 13 Biltereyst, Meers, Van de Vijver, G. & Willems, G. (2007), 'Bioscopen, moderniteit en filmbeleving. Deel 1: Op zoek naar het erfgoed van bioscopen in landelijke en minder verstedelijkte gebieden in Vlaanderen', in: *Volkskunde: tijdschrift voor de studie van de cultuur van het dagelijks leven*, 108, 2, p. 105-124.
- 14 Biltereyst, D., Depauw, L. & Desmet, L. (2007). Dit stelde ook *The 1932 Film Daily Year Book* (1932, New York, p. 1014) vast: in 1931 was Hollywood goed voor ongeveer veertig procent terwijl de Franse film ongeveer de helft van alle titels in België leverde.
- 15 Zie Van Heugten, J., 'Pas assez de film français en Belgique', *La Cinématographie Française*, 20 september 1934, p. 103.
- 16 Zie Crunelle, (1994), p. 21.
- 17 Zie in dit verband een brief van de *Syndikale Kamer der Kinemas en Schouwspelzalen van de Provincie Antwerpen*, waarin ook gesteld werd dat de uitbaters kampten met een absenteïsme van vijftig procent, in: 'Exploitation bouge!', *Revue Belge du Cinéma*, 25 oktober 1931.
- 18 Zo meldde *The 1932 Film Daily Year Book* (1932, New York, p. 1014) dat België in 1931 zowat 740 filmzalen telde, waarvan er ongeveer 180 geluidsfilm konden projecteren.
- 19 Van Handenhove, C. (2001-2002), *Antwerpen Kinemastad*, Gent: Universiteit Gent, onuitgegeven eindverhandeling.
- 20 Biltereyst, D. (2007), 'Ciné-clubs en het geheugen van de film. Over de eerste Belgische filmclubs en de constructie van filmgeschiedenis', p. 30-49 in: Biltereyst, D. & Stalpaert, Chr. (eds.), *Filmsporen. Opstellen over film, verleden en geheugen*, Gent: Academia Press.
- 21 Zie de eerste vermelding in de *Annuaire Général du Spectacle* (1930, jrg. 7, p. xxi).
- 22 Brabant, inclusief Brussel, was goed voor 12 miljoen frank aan belastingen, Antwerpen 5,8 miljoen, Luik 3,8 miljoen en Oost-Vlaanderen 2 miljoen. 'Ce que les Belges dépensent au Cinéma', in: *Le Peuple*, 11 januari 1935.
- 23 Berner, B., 'L'exemple de la Belgique', in: *La Cinématographie Française*, 6 juni 1928, nr. 501, p. 19.
- 24 *La Nation Belge*, 25 november 1921.
- 25 'Pour la Résistance', in: *Revue Belge du Cinéma*, jrg. 11, 13 maart 1921, p. 51. 'Communiqué : Comité de Défense des Intérêts du Spectacle', in: *Revue Belge du Cinéma*, jrg. 13, nr. 1, 4 februari 1923, p. 56.
- 26 'Théâtres et cinémas de Belgique ont fait une grève de 24 heures', in: *La Cinématographie Française*, nr. 202, p. 16 september 1922, 46.
- 27 *Film Year Book 1924*, p. 391.
- 28 Zie 'Jaarverslag over 1930' van de *Syndikale Kamer der Kinemas en Schouwspelzalen van de Provincie Antwerpen*, naar aanleiding van de Algemene Vergadering van 25 februari 1931, in: *Revue Belge du Cinéma*, nr. 12, 22 maart 1931.
- 29 'Nouvelles de Bruxelles', in: *La Cinématographie Française*, 30 juni 1934, p. 92.
- 30 'Il faudrait limiter le nombre de salles?', in: *Revue Belge du Cinéma*, 4 december 1938, p. 6.
- 31 'Le Gouvernement Belge vient d'accorder une détaxe appréciable aux salles de cinéma', in: *La Cinématographie Française*, 23 januari 1937, p. 7.
- 32 Depauw, L. & Biltereyst, D. (2005), 'De kruistocht tegen de slechte cinema. Over de aanloop en de start van de Belgische filmkeuring (1911 – 1929)', in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 8, 1, p. 3-26.
- 33 Zie Biltereyst, Depauw & Desmet (2007).
- 34 Zie bijvoorbeeld het ingrijpen van plaatselijke besturen in het geval van *Pantserkruiser Potemkin*, zie hoofdstuk 10, als-

ook Biltereyst, D. (ter perse), 'Will we ever see *Potemkin*? The historical reception and censorship of S.M. Eisenstein's *Battleship Potemkin* (1925) in Belgium, 1926-1932,' in: *Studies in Russian and Soviet cinema*, 2, 1.

35 Meulenijzer, V. , 'Il n'y a pas de censure en Belgique', *Le XXème Siècle*, 5 mei 1933.

36 Biltereyst, D. & Vande Winkel, R. (2004), 'De historiografie van Clemens De Landtsheer', in: *Wetenschappelijke Tijdingen op het gebied van de Geschiedenis van de Vlaamse beweging*, jrg. 63, 1, p. 3-19.

37 Biltereyst, (2007).



ILLUSTRATIE 1 · Ongedateerde postkaart van Gent als 'verlichte stad'. Rechts zien we dat bioscoop *Palace* (thans *Sphinx*) op de Sint-Michielsbrug *Die Goldene Stadt* (1942) van Veit Harlan toont. Deze film kwam in de lente van 1943 uit in België en was net als in andere bezette gebieden een groot succes. Blijkbaar werd hij ook na de bezetting opnieuw vertoond want deze foto dateert ongetwijfeld van na de Tweede Wereldoorlog. (In bezet België moest men 's nachts verduisteren.)

BRON · COLLECTIE ALBERT WARIE

Hoofdstuk 4 · De bezette bioscoop

Filmvertoningen tijdens de Duitse bezetting (1940-1944)

Roel Vande Winkel¹

Inleiding

In het interbellum legde de nationale overheid weinig regels op aan de Belgische filmwereld. Het voordeel van deze liberale politiek, die deels teniet werd gedaan door ‘disciplinerende’ initiatieven van lagere overheden of lobbygroepen (hoofdstuk 3), waren de relatief grote vrijheden die eraan verbonden waren. Belgische bioscoop eigenaars konden in theorie zelf bepalen welke films ze vertoonden. In de praktijk werd deze vrijheid ingeperkt door de regels die grote filmverdelers oplegden aan bioscopen. In *package deals* koppelden zij bijvoorbeeld het huren van sterke films aan de verplichte afname van minder goede producties (*block booking*). Er waren nog meer nadelen verbonden aan het ontbreken van een Belgische overheidspolitiek op filmgebied. De sector bleek niet in staat zichzelf te reglementeren. Beroepsorganisaties vochten vooral conflicten uit en slaagden er niet in afspraken te maken omtrent minimum- of maximumprijzen voor filmtickets, de nood aan verplichte opleidingen voor projectionisten of de afdwingbaarheid van exclusiviteitscontracten voor films. Een bijkomend nadeel was dat het gebrek aan wetgevende initiatieven het ontstaan van een volwaardige Belgische filmproductie nagenoeg onmogelijk maakte. (In Groot-Brittannië werd de nationale productie wel gestimuleerd door bioscopen te verplichten minimaal een bepaald quotum Britse films te vertonen.)²

Tijdens de Tweede Wereldoorlog (1939-1945) kwam een einde aan de vrijheden die de Belgische filmverdelers en -vertoners genoten. De Belgische bioscoopsector kreeg hiervan een voorsmaakje tijdens de zogenaamde *Drôle de Guerre* van september 1939 tot begin mei 1940. In deze periode waren Frankrijk, Groot-Brittannië en Duitsland officieel al in staat van oorlog maar waren er nog geen grootschalige militaire conflicten. De Belgische regering koesterde op dat moment de ijdele hoop niet in de oorlog betrokken te raken en richtte halsoverkop een ‘ministerie van Nationale Voorlichting’ op dat de Belgische media scherp in de gaten hield.³ Om de Belgische neutraliteit tegenover de strijdende partijen te vrijwaren werd de pers gecensureerd en werd de commerciële vertoning van buitenlandse propagandafilms verboden. Aan het einde van de Tweede Wereldoorlog – toen België grotendeels bevrijd was maar nazi-Duitsland tegen beter weten in verder streed – werd de vrijheid van de Belgische filmwereld

eveneens ingeperkt. Ditmaal waren het de *Allied Information Service* (AIS) en de teruggekeerde Belgische regering die de bioscopen regels oplegden, zoals de verplichte vertoning van een geallieerd filmjournaal.⁴ Het was echter vooral in de tussenliggende periode, tijdens de Duitse bezetting van België, dat de Belgische filmwereld bedolven werd onder een stortvloed van bevelen en regels.

In dit hoofdstuk wordt de Duitse filmpolitiek in bezet België, van medio mei 1940 tot begin september 1944, geëvalueerd vanuit het perspectief van Belgische bioscoopuitbaters. Dit verhaal kan enkel worden begrepen in de ruimere context van de Duitse 'reorganisatie' van het Belgische filmwezen. Met andere woorden, om te begrijpen welke wijzigingen de Belgische bioscoopsector in de bezetting onderging, dient de lezer vertrouwd te zijn met de globale Duitse intenties met het Belgische filmwezen en met de maatregelen die aan de filmdistributeurs werden opgelegd.

Duitse intenties met de Belgische filmwereld

België werd tijdens nagenoeg de hele bezettingsperiode bestuurd door een Militair Bestuur, de zogenaamde *Militärverwaltung*. Dit betekende dat ook de leiding en de controle van alle geledingen van het openbare leven die voor propagandadoeleinden in aanmerking kwamen, aan de Duitse *Wehrmacht* werden toevertrouwd. Hieronder vielen, naast de Belgische printmedia en radio, ook culturele aangelegenheden zoals het literatuur-, theater- en bioscoopwezen. Concreet werd de leiding van de Belgische filmwereld toevertrouwd aan de *Propaganda-Staffel B*, die al snel werd omgedoopt tot de *Propaganda-Abteilung Belgien* (PAB). De PAB beschikte daartoe over een bijzondere cel, de *Gruppe Film*, die werd geleid door *Sonderführer* Robert Van Daalen. De PAB en haar filmgroep hadden eigenlijk twee meesters. Als militaire eenheid was zij strikt gezien enkel verantwoording verschuldigd aan de hogere echelons van de *Wehrmacht*. De *Wehrmacht* ressorteerde onder Adolf Hitler en hoefde dus geen inmenging te dulden van burgerlijke functionarissen als Rijkspropagandaminister Joseph Goebbels. De *Wehrmacht* beschikte echter over beperkte middelen en Joseph Goebbels was wat onder meer de werking van de PAB betrof, maar al te graag bereid die aan te vullen. Zo kon Goebbels' propagandaministerie – dat in het militair bestuurd België strikt gezien onbevoegd was – indirect toch een grote invloed uitoefenen op het filmbeleid van de PAB.

Film was in de ogen van propagandaminister Goebbels een waardevol propagandamiddel, maar ook een belangrijk economisch product. Idealiter konden beide functies met elkaar worden verzoend, zowel binnen als buiten de grenzen van het 'Derde Rijk'. Vertaald naar de realiteit van bezet België, betekende dit dat nazi-Duitsland zijn films als propagandistisch wapen wilde inzetten maar tegelijk op de Belgische filmmarkt



ILLUSTRATIES 2 EN 3 - De populaire komiek Heinz Rühmann en zijn vrouw Herta Feiler kwamen begin april 1941 naar België. In de Brusselse *Eldorado* stelden ze de door Kurt Hoffmann geregisseerde film *Das Paradies der Junggesellen* (1941) voor, waarin ze beiden een rol vertolkten. De *Propaganda-Abteilung* België was zeer opgetogen over dergelijke bezoeken van Duitse sterren aan het Belgische publiek. In 1942 kwam in België het eveneens door Hoffmann geregisseerde *Quax, der Bruchpilot* (1941) uit. Net als in de rest van Europa werd de film een grote hit.

BRON - SOMA EN COLLECTIE ALBERT WARIE

winst hoopte te maken. Het propagandistische doel werd op verscheidene niveaus nagestreefd. Door enkel nog een Duits filmjournaal – waarvan een Belgische versie werd gemaakt – toe te laten en de vertoning daarvan te verplichten, hoopte de PAB de Belgen een ‘Duitse’ visie op de actualiteit op te dringen.⁵ Door af en toe ‘harde’ propaganda-films als het antisemitische *Jud Süß* (Harlan, 1940) of het anticommunistische *Dorf im Roten Sturm* (Hagen, 1941) uit te brengen, hoopte men de bevolking ideologisch te sturen.⁶ Maar ook amusementsfilms als Heinz Rühmanns komedie *Quax, der Bruchpilot* (1941), die veel talrijker aanwezig waren dan de expliciet propagandistische films, hadden in de ogen van de PAB een propagandistische functie.

Gehoopt werd dat een publiek dat vaak naar Duitse films keek, gevoelsmatig en ideologisch een grotere affiniteit met Duitsland zou ontwikkelen. Ook de economische

doelstelling – zo veel mogelijk winst maken – werd via verscheidene wegen nagestreefd. Het was natuurlijk van cruciaal belang om de Duitse film in het bezette België een dominante positie te verlenen zonder het Belgische publiek af te stoten. Het huurgeld dat door de bioscoopeigenaars werd betaald, vloede terug naar de firma's die de films hadden geproduceerd en dus naar de Duitse staat, die achter de schermen eigenaar was van alle grote filmmaatschappijen. Daarnaast wou het propagandaministerie ook de inkomsten van die bioscopen gedeeltelijk recupereren, bijvoorbeeld door zelf eigenaar van belangrijke bioscopen te worden. Om deze politiek te implementeren werkte de PAB Filmgroep samen met Alfred Greven, die door Goebbels aangesteld was tot *Reichsbeauftragter* (Rijksverantwoordelijke) voor het behartigen van de Duitse filmbelangen in Nederland, België en Frankrijk.

Greven ondernam, conform de wensen van Goebbels, geen enkele poging om de Belgische of Nederlandse filmproductie te steunen. In België werd dit meer dan ooit duidelijk toen in 1942-1943 Stijn Streuvels' roman *De Vlaschaard* door een Duitse en geen Belgische filmploeg werd verfilmd.⁷ In Frankrijk, dat als bakermat van de *cinématographie* een veel rijkere filmtraditie had, lagen de kaarten anders. Greven richtte er in 1940 *Continental Films* op. Achter de Franse naam ging een met Duits geld gefinancierde productiemaatschappij schuil. Het bedrijf produceerde kwaliteitsfilms, waarvan verscheidene titels tot op heden gelden als klassiekers van de Franse cinema. De kwaliteit was zelfs zo goed dat Goebbels zich boos maakte. *Continental Films* moest zich volgens de minister beperken tot de productie van goedkope kitsch, niet uitgroeien tot een concurrent voor de Duitse film. Hoewel Greven Goebbels beloofde zich aan die regel te houden, bleef hij sterke films produceren.⁸ Terwijl die films in bijvoorbeeld het bezette Groothertogdom Luxemburg niet mochten worden vertoond – om de 'germanisering' van dat gebied niet te belemmeren – kon Greven ze in België wel verdelen. Hoewel deze *Continental*-producties inhoudelijk niet konden bijdragen tot de Belgisch-Duitse toenadering, spijsden ze wel de Duitse staatskas.

Hoe de Duitse wil wet werd: de Belgische filmcorporatie en -gilde

Toen Duitsland België binnenviel op 10 mei 1940, viel het openbare leven stil en werden de bioscopen gesloten. Kort na de Duitse capitulatie werd bekendgemaakt dat het bioscoopwezen zijn taken mocht hervatten indien aan een aantal regels werd voldaan. Deze regels werden later geofficialiseerd in de *Verordening over de Nieuwe Regeling van het Filmwezen in België*, die het Militair Bestuur op 6 augustus 1940 uitvaardigde.⁹ De hierin opgenomen bepalingen werden natuurlijk door de PAB Filmgroep opgesteld en stelden onder meer het volgende:

- Alle filmverhuurders of bioscoopuitbaters dienden lid te zijn van een beroepsorganisatie: de *Belgische Syndicale Kamer van Filmverhuurders* of de *Vereeniging der Cinemabestuurders van België*. Wie geen lidmaatschap kon voorleggen, mocht ook niet actief zijn binnen het filmwezen.
- Lidmaatschap van deze organisaties werd toegekend of afgewezen door de PAB. Lidmaatschap was geen recht: wie geen toegang kreeg, kon dit dus juridisch niet aanvechten. Wie wel toegang kreeg, kon dit lidmaatschap nog altijd verliezen. Enkel 'ariërs' kwamen in aanmerking voor lidmaatschap.
- De eigenaars of bestuurders van filmbedrijven en bioscopen mochten hun functie niet doorgeven aan anderen zonder toestemming van de PAB. Deze maatregel belette niet-ariërs om hun bedrijf nog snel te verkopen of over te laten aan een stroman.
- Overtredingen van deze regels konden worden bestraft met opsluiting, boetes en inbeslagname van alle eigendommen van het bedrijf in kwestie.

Dat er zoveel belang werd gehecht aan beroepsorganisaties was geen toeval. De vele grote en kleine maatregelen die de PAB in de volgende maanden en jaren doorvoerde om de Belgische filmwereld op Duitse leest te schoeien, werden slechts uitzonderlijk in door Duitse militairen ondertekende verordeningen gegoten. Zoals op diverse andere economische terreinen, gaf de bezetter er de voorkeur aan achter de schermen te opereren, bij voorkeur achter de façade van 'Belgische' instellingen. Soms werd gebruikgemaakt van het Belgische ministerie van Economische Zaken, dat zoals alle Belgische ministeries tijdens de bezetting geleid werd door een hoge ambtenaar (secretaris-generaal). Als stroman fungeerden echter vooral de twee Belgische beroepsorganisaties waarnaar in de verordening van 6 augustus 1940 werd verwezen: de vertegenwoordigers van de Belgische filmverdelers en -vertoners.

De *Belgische Syndicale Kamer van Filmverhuurders* en de *Vereeniging der Cinemabestuurders van België* waren geen nieuwe, op Duits bevel opgerichte organisaties. De *Vereeniging der Cinemabestuurders* was relatief jong en bestond pas sinds 1938. De *Syndicale Kamer van Filmverhuurders* ging terug tot 1913. Aan de vooravond van de Duitse inval onderhielden beide organisaties, die niet de enige maar wel de belangrijkste belangenverenigingen in de Belgische filmwereld uitmaakten, een moeizame verhouding. Ze slaagden er niet in om tot overeenstemming te komen en de interne vraagstukken, waarvan in het begin van dit hoofdstuk al gewag werd gemaakt, op te lossen. In de 'Nieuwe Orde' die vanaf mei 1940 werd opgelegd, werden beide organisaties echter gedwongen structureel samen te werken. De PAB en haar Belgische stromannen maakten van de vooroorlogse malaise handig gebruik om de gedwongen samenwerking voor te stellen als de langverwachte oplossing voor alle oude problemen. Beide organisaties dienden samen te werken in een 'corporatieve geest'.

Het corporatieve model dat ook in andere economische sectoren werd nagestreefd, was een fascistisch recept dat ook in Mussolini's Italië werd gebruikt. Volgens de fascistische ideologie bood het corporatisme de ultieme oplossing voor alle problemen tussen werkgevers, werknemers, vakbonden en andere beroepsorganisaties. Door per sector alle beroepstakken in één corporatie samen te brengen, zou men tot een overleg komen dat een definitief einde maakte aan sociale onrusten, arbeidsconflicten en andere vormen van klassenstrijd.

In werkelijkheid werden corporaties, die aan alle leden hun wil konden opleggen, gebruikt om iedereen in het gareel te brengen. Dit gebeurde ook in de filmwereld. Het systeem was even eenvoudig als doeltreffend. De PAB liet de corporatieve organisaties talloze grote en kleine richtlijnen uitvaardigen die het doen en laten van de hele filmsector bepaalden. Binnen de organisaties hadden deze richtlijnen het karakter van wetten. Wie de richtlijnen niet opvolgde, werd door 'tuchtcommissies' uit de desbetreffende organisatie gestoten. Aangezien de verordening van 6 augustus 1940 duidelijk vermeldde dat enkel leden van de corporatieve organisaties beroepsactiviteiten mochten uitoefenen, moest degene die zijn lidmaatschap verloor alle beroepsactiviteiten staken. Hierdoor ontstond een vorm van parallelle rechtspleging: personen en bedrijven konden gestraft worden met geldboetes en tijdelijke of definitieve sluitingen zonder enige tussenkomst van de Belgische arbeids- of andere rechtbanken.

Hoewel de meeste richtlijnen en verordeningen duidelijk uit de pen van de PAB vloeiden, werden ze ondertekend door de Belgische bestuursleden van de 'corporatieve' organisaties. Het was voor de PAB dus van essentieel belang dat die bestuursleden voldoende meegaand waren. Sommige Belgen verleenden effectief hun medewerking en voeren daar financieel wel bij. Anderen die protesteerden of sowieso door de PAB als ongewenst werden beschouwd, werden vervangen. In de *Belgische Syndicale Kamer van Filmverhuurders*, waar de PAB aanvankelijk de meeste interesse voor had omdat daar het hart van de Belgische distributiesector zat, werden de vertegenwoordigers van Amerikaanse maatschappijen geweerd. Vertegenwoordigers van de Duitse firma's *Ufa* en *Tobis*, die voor de bezetting in België zelfs geen eigen kantoor hadden, werden dan weer verwelkomd. De *Syndicale Kamer van Filmverhuurders* koos begin juli 1940 ook een nieuwe voorzitter: filmproducent en -verdelers Jan Vanderheyden, die tot het einde van de oorlog in functie bleef en bij de bevrijding naar Duitsland vluchtte. De *Vereeniging der Cinemabestuurders van België*, voorgezeten door André Ridelle, was echter minder buigzaam. In de zomer van 1941 bleken de algemene ledenvergadering en de beheerraad – die op basis van de vooroorlogse statuten rechten konden doen gelden – niet in te stemmen met de door de PAB 'gevraagde' maatregelen. Zo weigerden zij de bevoegdheden van Ridelle in te perken ten voordele van zijn meer tot collaboratie bereide ondervoorzitter Emile Van Tuyckom. De PAB en het Militair Bestuur

grepen drastisch in. Op 25 oktober 1941 werd een nieuwe *Vereeniging der Kinemabestuurders van België* opgericht, met Emile Van Tuyckom als voorzitter. Op 10 november vaardigde het Militair Bestuur een verordening uit waarin duidelijk werd gemaakt dat deze nieuwe vereniging erkend werd 'als vereeniging der cinemabestuurders in den zin aangegeven door de eerste verordening van 6-8-1940' terwijl de andere organisatie 'onmiddellijk zijn karakter van vakverbond erkend in den zin van de voornoemde verordening' verloor.¹⁰ De PAB verving op die manier de oude bioscoopbond door een nieuwe organisatie. Die droeg weliswaar dezelfde naam maar had een andere voorzitter en beheerraad, en ontnam de gewone leden quasi alle inspraakrecht.

Hoewel de PAB en de betrokken beroepsorganisaties constant verwezen naar de 'corporatieve geest' en de Belgische 'filmcorporatie', werden ze formeel nooit echt samengevoegd tot één instelling met één gemeenschappelijk bestuur. In juli 1943 werden ze wel ondergebracht in een koepel, de zogenaamde *Filmgilde*. Leider van de *Filmgilde* was Jan Vanderheyden, die ook het hoofd van de filmverdelers bleef. Een duidelijk praktijkvoorbeeld van het 'corporatisme' is een overeenkomst die de corporatieve organisaties gezamenlijk uitvaardigden in mei 1941. Dit verdrag legde de algemene regels vast waaraan filmverdelers en -huurders zich voortaan moesten houden. Veel van de hierin opgenomen bepalingen waren voordien al uitvaardigd. Dat ze nu in één tekst werden gegoten, maakte het eenvoudiger om de uitvoering ervan te controleren en eventuele overtredingen te bestraffen.

Hoewel er ongetwijfeld Duitse druk op de bestuursleden werd uitgeoefend, werd geen van hen gedwongen om bestuurslid te blijven. Sommigen bleven op post omdat ze hoopten de schade voor de Belgische filmwereld te kunnen beperken, anderen bleven in functie uit opportunistische overwegingen. Na de oorlog dienden een aantal van deze kopstukken zich wegens economische collaboratie te verantwoorden voor de krijgsraad.

Gevolgen voor de filmverdeling

De PAB *Gruppe Film* ging over tot een drastische hervorming van de Belgische filmsector, die met het grootste aantal bioscopen per inwoner in Europa een belangrijke afzetmarkt vormde.¹¹ Een eerste sanering gebeurde op basis van ideologische, nationalistische of racistische criteria: Amerikaanse, Britse en Sovjet-Russische films werden verboden, verdeelhuizen van joodse eigenaars werden gesloten of in beslag genomen. Films van joodse regisseurs of met joodse acteurs kwamen evenmin in aanmerking voor hervertoning. Alle films op de Belgische markt aanwezig dienden dus opnieuw te worden gekeurd vooraleer filmverdelers ze mochten exploiteren. Dit maakte de Belgische filmkeuring – die pas na verloop van tijd officieel werd afgeschaft – de facto overbodig.¹²

Verder werd het aantal op de Belgische markt beschikbare films verminderd door tientallen kleine Belgische firma's via allerlei maatregelen uit de markt te duwen. Films van voor 1 juni 1937 moesten verdwijnen; verdelers die nadien minder dan tien films bezaten, moesten de deuren sluiten of met andere firma's fuseren et cetera. Deze draconische maatregelen leidden tot, zoals de PAB het omschreef, een '*Marktberreinigung*'. Van de ruim 110 filmverdelers die voor de Duitse inval in België actief waren, bleven er in het voorjaar van 1941 minder dan twintig over. Als belangrijkste verdeelhuis gold voortaan de Brusselse vestiging van het Duitse *Ufa*-filmbedrijf en zijn zogenaamd onafhankelijk bijhuis, *Tobis*. Beide verdeelden ook films van andere maatschappijen (*Terra*, *Wien-Film* enzovoort). In realiteit waren *Ufa* en *Tobis* eng met elkaar verbonden. In 1942 werd *Tobis* uiteindelijk door *Ufa* opgeslorpt. Ook de zogenaamde smalfilmmarkt werd aangepakt. Het projecteren van 16 mm-films (smalfilms) werd wel gestimuleerd, vooral in kleinere dorpen of gehuchten waar men niet in de bouw van een bioscoopzaal kon investeren. Ook hier werden echter veel oudere films verboden, zodat vertoners hun toevlucht moesten nemen tot recentere, bij voorkeur Duitse producties.

Door het opdoeken van filmhuizen en het verplicht afvoeren van oudere films, werd het totale aantal voor vertoning in België beschikbare filmtitels van ruwweg vierduizend gereduceerd tot minder dan 750. Ongeveer de helft van de voortaan beschikbare films was van Duitse oorsprong.¹³ De meeste andere producties waren Frans: *Ufa* verdeelde ook producties van *Continental Films*. Daarnaast waren in zeer beperkte mate ook wat films beschikbaar van Belgische en buitenlandse makelij, vooral uit met Duitsland bevriende staten als Italië en Spanje.

Gevolgen voor de filmvertoning

De Duitse reorganisatie van de filmdistributiesector had vanzelfsprekend grote gevolgen voor het programma-aanbod van de Belgische bioscopen. Het gewijzigde aanbod van beschikbare producties (het wegvallen van Britse en Amerikaanse films en het invullen van die lacune door Duitse films) wijzigde ook de samenstelling van bioscoopprogramma's. De Duitse greep op de Belgische bioscoopschermen ging echter veel verder.

Na de Belgische capitulatie was de bezetter erop uit het openbare leven zo snel mogelijk te 'normaliseren' en dus zo veel mogelijk bioscopen de deuren te laten heropenen. Men vaardigde begin juni 1940 een aantal basisregels uit, die later in de beruchte verordening van 6 augustus 1940 geofficialiseerd werden:

- Elk filmprogramma moest voortaan bestaan uit een filmjournaal, een korte documentaire en een langspeelfilm. De vooroorlogse praktijk van dubbel-

programma's (een nieuwere en een oudere langspeelfilm in een avondvullend programma) werd afgeschaft en vervangen door het sinds 1938 in nazi-Duitsland ingevoerde model van filmjournaal-*Kulturfilm*-hoofdfilm. Deze maatregel vergrootte de vraag naar korte documentaires (wat de Duitse *Kulturfilm* bevoordeelde) maar verkleinde vooral de vraag naar langspeelfilms. De vraag mocht niet te groot worden want de Duitse productiecapaciteit was eerder beperkt.

De op die manier verplichte vertoning van een door het propagandaministerie en de PAB gepatroneerd filmjournaal, dat een absolute monopoliepositie kreeg, was propagandistisch bekeken van groot belang.¹⁴

- Bioscopen mochten enkel films vertonen. Het organiseren van variéténummers of andere activiteiten, zoals voor de oorlog gebruikelijk was, werd verboden.
- Een andere regel werd niet eens vermeld omdat hij al sinds 31 mei 1940 gold voor de hele Belgische economie en sluipend werd uitgevoerd: joodse bioscopeigenaars of filmverdelers mochten hun zaak niet heropenen. Later zou deze maatregel worden uitgebreid naar bioscopen of filmverdelers die voor meer dan 25 procent in joodse handen waren. Ook andere filmbedrijven werden bedreigd. Britse films werden onmiddellijk verboden en Belgische vestigingen van Amerikaanse firma's die antinazifilms hadden gemaakt, moesten de deuren sluiten. Dit gold bijvoorbeeld voor *United Artists*, de producent van Charlie Chaplins *The Great Dictator* (1940), die pas na de Tweede Wereldoorlog in België zou worden vertoond.



ILLUSTRATIE 4 · Het tijdschrift *CINEMA* manifesteerde zich als het 'vakblad van het Filmgilde'. Alle leden van de corporatieve organisaties waren verplicht een abonnement op dit blad te nemen. Via dit blad – dat dus niet in de gewone handel verkrijgbaar was – kregen ze allerlei richtlijnen. Dit nummer bevatte bijvoorbeeld het 'distributieplan voor de nieuwe productie': het maakte duidelijk in welke volgorde de Belgische bioscopen in aanmerking kwamen om de nieuw te verschijnen films te vertonen.

BRON · COLLECTIE GILBERTE DE PAEPE

In december 1940 stelde de PAB dat van de 1100 bioscopen die voor de Duitse inval actief waren, er 926 opnieuw in werking waren. In deze beginperiode werd blijkbaar relatief gemakkelijk toelating gegeven om bioscopen opnieuw op te starten. In de loop van 1941, nadat men zich had toegelegd op een 'reorganisatie' van de distributiesector, werden de filmexploitanten echter in het vizier gehouden en een aantal vergunningen werd weer ingetrokken. In augustus 1941 mochten nog slechts 736 bioscopen – goed voor 439.775 zitplaatsen – voorstellingen organiseren. De PAB meldde trots dat, hoewel nog slechts 67 procent van het vooroorlogse aantal bioscopen actief was, de vooroorlogse nationale bezoekersgemiddelden van vijf miljoen kijkers per maand probleemloos werden geëvenaard: 'Het is duidelijk dat daarmee de rendabiliteit van de afzonderlijke bioscopen wezenlijk gestegen is.'¹⁵ Om die rendabiliteit nog te verhogen en onderlinge concurrentie uit te schakelen werden zelfs distributieplannen opgesteld. Daarin werd bepaald welke zalen op welk moment film x of y mochten/moesten vertonen.

Dat de Belgische filmimport tijdens de bezetting door Duitsers werd gecontroleerd, betekent echter niet dat alle Belgische zalen grotendeels Duitse films vertoonden. Lokale studies naar het stedelijke filmaanbod in bezet België tonen aan dat er regionaal grote verschillen waren, vooral tussen de twee taalgemeenschappen. In 1941, 1942 en 1943 zou de Duitse film in Antwerpen respectievelijk 91,46 procent, 87,03 procent en 66,67 procent van het aanbod uitmaken.¹⁶ (De dalende trend was vermoedelijk te wijten aan de dalende Duitse filmproductie, een gevolg van de aanslepende oorlog.) In Luik kon de Duitse film in die jaren 'slechts' 17,9 procent (tegenover 70,4 procent Franse films), 25,4 procent (tegenover 57 procent) en 29,9 procent (tegenover 54,2 procent) van het totale aanbod innemen.¹⁷ Hoewel deze cijfergegevens 'ruis' bevatten en dus slechts voorzichtig met elkaar vergeleken mogen worden, is duidelijk dat de Franse film in Franstalig België veel manifester aanwezig was. Enerzijds wou de PAB Franstalige bioscoopgangers niet bruuskeren door Franse films radicaal van het scherm te bannen. Anderzijds had Alfred Greven, die achter de schermen *Continental Films* leidde, geen enkele reden om de PAB ertoe aan te zetten 'Franse' producties wel degelijk te bannen. Bovendien was duidelijk dat Franstalige Belgen enkel Duitse films lustten waarvan in het Frans nagesynchroniseerde kopieën beschikbaar waren. Duitse films die niet werden uitgebracht in Frankrijk – waar de behoefte aan import kleiner was dankzij de productie van *Continental* – vonden dus ook weinig of geen afzet in Franstalig België.

In Vlaanderen ging men veel beter in de leer. De bezetter experimenteerde in Vlaanderen zelfs een tijdlang met de verdeling van in het Duits nagesynchroniseerde *Continental*-producties. Deze films werden niet specifiek voor Vlaanderen nagesynchroniseerd. Het ging om ondertitelde kopieën van voor de Duitse markt gemaakte synchronisaties. In Vlaanderen was het protest tegen de vertoning van deze kopieën echter groot. Zelfs de nationaal-socialistische krant *Volk en Staat*, die normaliter elke gelegenheid aan-

greep om 'franskiljons' te ridiculiseren en Duitsland haar liefde te verklaren, verzet- te zich hiertegen. Men zag na verloop van tijd dan ook af van deze maatregel. Wel hield men vast aan de regel dat Vlaamse bioscopen Duitse films enkel in ondertitelde en dus niet in nagesynchroniseerde versie mochten vertonen. Gedurende de hele bezetting werd op deze regel slechts één uitzondering gemaakt: Stijn Streuvels had verkregen dat het op zijn *De Vla-schaard* gebaseerde *Wenn die Sonne wieder scheint* (Barlog, 1943) in het Nederlands werd nagesynchroniseerd.¹⁸

Aangezien voor Vlaamse bioscopen andere regels golden dan voor Waalse filmtheaters, doken in 'grensgebieden' problemen op. De PAB probeerde dit creatief op te lossen. In Leuven mochten Franse films of in het Frans gedubde versies van Italiaanse films worden getoond. Men moest zich echter beperken tot één nieuwe film per week en die titel, hoe succesvol ook, mocht niet langer dan één week worden verlengd. Brussel werd tot grote frustratie van flaminganten en de Vlaamse collaboratiepartijen (het vvv en de *De Vlag*) in het bijzonder, ongemoeid gelaten. Pragmatisch-economische argumenten haalden duidelijk de bovenhand op politiek-propagandistische doelstellingen. Hoewel de PAB in het kader van het pro-Vlaamse beleid van het Militair Bestuur (de zogenaamde *Flamenpolitik*) lip-pendienst bewees aan het Vlaamse karakter van Brussel, was de bezetter niet blind voor de filmpreferenties van de doorsnee Brusselaar voor Franstalige films of filmversies. De PAB filmgroep weigerde dan ook om Brusselse bioscopen *manu militari* te gebieden Nederlandstalige versies van het filmjournaal te vertonen. Dat de grote Brusselse bioscoop *Scala* in september 1943 de in het Nederlands nagesynchroniseerde en Frans ondertitelde versie van *Wenn die Sonne wieder scheint* (de vermelde Streuvelsverfilming) vertoonde, was slechts een pleister op de wonde.¹⁹



ILLUSTRATIE 5 · In juli 1944, toen de Duitse filmproductie door de oorlogsomstandigheden al op een laag pitje stond, werd in de Gentse *Kinema City* de Continental-productie *Défense d'aimer* (Pottier, 1942) hernomen. Merk op dat deze affiche de originele titel niet vermeldt maar wel een Vlaams en Duits alternatief biedt. Het ging dus om een in het Duits nagesynchroniseerde, Nederlands ondertitelde kopie.

BRON · COLLECTIE ALBERT WARIE

Sommige van de gesloten zalen moesten definitief verdwijnen, andere werden omgevormd tot *Soldatenkinos*, die enkel toegankelijk waren voor leden van de Wehrmacht. Dergelijke bioscopen vond men onder andere terug in Antwerpen, Brugge, Brussel, Diksmuide, Gent, Ieper, Koksijde, Kortrijk, Lissewege, Luik, Nieuwpoort, Oostende, Oudenaarde, De Panne, Poperinge, Veurne en Vilvoorde.



ILLUSTRATIE 6 · Op 10 juli 1940 werd aan het Brusselse Noordstation een foto gemaakt van uit Frankrijk teruggekeerde 'weggevoerden'. Het ging om personen die bij de Duitse inval van mei 1940 waren gearresteerd en afgevoerd, uit vrees dat ze als een soort vijfde colonne met de vijand zouden meeheulen. Op de achtergrond zien we een groot reclamebord, dat leden van de Wehrmacht erop attendeert ('Achtung Deutsche Soldaten!') dat ze slechts twee minuten verwijderd zijn van de *Deutsche Soldatenkino* op de Adolphe Maxlaan. Dit was de voormalige bioscoop *Marivaux*, waar ook de *Gruppe Film* van de *Propaganda-Abteilung Belgien* zijn intrek had genomen.

BRON · GEMEENTEARCHIEF TEMSE

Zoals hoger vermeld was het voor de PAB en Greven ook interessant om zelf eigenaar te worden van grote, prestigieuze zalen waarin men Duitse films met veel luister kon lanceren, en om de inkomsten ervan, als ze bij het publiek aansloegen, zelf te incasseren. Sommige bioscopen werden in beslag genomen. Dit gebeurde aan het begin van de bezetting bijvoorbeeld met Franse zalen die – aangezien Duitsland en Frankrijk nog in staat van oorlog waren – als *Feindvermögen* werden beschouwd. De *Cinéac*-bioscopen van Antwerpen, Brussel en Gent, die onder het 'plaatsvervangend

beheer' van een Belgische stroman werden geplaatst, kwamen zo onder Duitse controle te staan. De in België gelegen zalen van de Franse firma *Pathé* kregen eveneens een 'beheerder'. Het ging om de Brusselse *Marivaux* (veranderd in *Soldatenkino*), tevens gebruikt door de PAB filmgroep, en om de Brusselse en Antwerpse *Pathé*. Die laatste werd omgedoopt tot *Eldorado* en voor een gunstprijs verkocht aan de nv *Bruciné*, voluit de *Société Bruxelloise de Cinéma*, opgericht tijdens de bezetting met Duits geld. De raad van beheer bestond uit Alfred Greven en Belgische stromannen. *Bruciné* verwierf ook andere grote bioscopen: de Brusselse *Scala* en een reeks bioscopen die aan het Amerikaanse *MGM* hadden toebehoord (de Brusselse *Cameo*, de Brusselse *Queen's Hall* en het Luikse *Forum*). Ook de zes zogenaamde *Cobec*-theaters (Brussel, Leuven,

Moeskroen, Namen, Tienen), voordien bezit van MGM, werden onder Duits beheer geplaatst.

De reeks maatregelen die via het corporatieve keurslijf aan de Belgische bioscopen werd opgelegd, is zeer lang. Naast de reeds vermelde regels werden onder andere ook nog deze opgelegd:

- Het weigeren van joden bij filmvoorstellingen en het uithangen van bordjes ‘Voor joden verboden’.
- De invoering van een standaardhuurcontract, waardoor bioscopen niet meer tegen een forfaitaire prijs konden huren maar een percentage van de omzet moesten betalen.
- De invoering van standaardprijzen die bioscopen, afhankelijk van hun grootte en prestige, mochten vragen.

Eerlijkheidshalve dient te worden aangestipt dat niet alle door de PAB en de corporatieve verenigingen doorgevoerde hervormingen slecht of perfide waren. De invoering van standaardprijzen droeg bij tot de leefbaarheid van kleinere bioscopen. Ook de verplichte invoering van opleidingen voor projectionisten – die omwille van de brandbaarheid van nitraatfilm zeer voorzichtig moesten zijn – was een goede zaak. Dit kan de grotere schaduwzijden van de Duitse filmpolitiek in bezet België echter niet compenseren.

Publieksreacties

Hoe ging het Belgische publiek nu met deze nieuwe situatie om? In een jaarverslag dat de *Propaganda-Abteilung Belgien* in augustus 1941 opstelde, werd een dubbel antwoord gegeven. Over de publieksopkomst was men razend enthousiast. Tussen oktober 1940 en maart 1941 zou het gemiddelde aantal bioscoopbezoekers per maand gestegen zijn van 2,9 tot 5,9 miljoen personen. Hiermee zou het vooroorlogse gemiddelde van vijf miljoen bioscoopbezoekers per maand ruim overstegen zijn. Hoewel dit jaarverslag met de nodige voorzichtigheid moet worden gelezen – de PAB berichtte immers aan zijn broodheren en was dus niet geneigd eventuele mislukkingen in de verf te zetten – mogen we ervan uitgaan dat dit cijfermateriaal correct was. Indien men de bezoekersaantallen overdreef, diende men immers te verantwoorden waarom de omzetcijfers van *Ufa* en *Tobis* niet met de vermelde succesverhalen overeenstemden. Het is dus waarschijnlijk ook correct dat, zoals het rapport eveneens vermeldde, films als *Das Herz der Königin* (Froelich, 1940), *Kora Terry* (Jacoby, 1940) en *Jud Süß* zeer populair waren in het voorjaar van 1941.²⁰ Tegelijkertijd moest de PAB toegeven

dat men niet op alle terreinen even succesvol was. Het was bijvoorbeeld duidelijk dat het publiek grote moeite had met het filmjournaal. Er werd dan ook regelmatig tegen geageerd (boegeroep, gefluit).²¹ Als reactie had de PAB onder andere bevolen dat tijdens de vertoning van het filmjournaal de lichten aan moesten blijven zodat oproerkraaiers sneller geïdentificeerd konden worden.

Uit andere archiefdocumenten over de periode na augustus 1941 en uit interviews met ooggetuigen, blijkt dat de hierboven geschetste trend zich doorzette.²² Belgische bioscoopbezoekers pasten zich opmerkelijk snel aan de nieuwe situatie aan en werden fan van Duitse filmsterren zoals zij dat voorheen van Amerikaanse filmsterren waren geweest. Voor velen was dit een breuk met het verleden, voor anderen een vorm van continuïteit. Een Duitse ster als Zarah Leander was immers ook voor de oorlog al relatief bekend. Samen met Marika Rökk en Kristina Söderbaum groeide Leander tijdens de Tweede Wereldoorlog uit tot een megaster. Het was waarschijnlijk geen toeval dat elk van deze actrices een hoofdrol speelde in een van de hierboven vermelde kaskrakers: Leander in *Das Herz der Königin*, Rökk in *Kora Terry* en Söderbaum in *Jud Süß*. Deze laatste film geeft aan dat het Belgische publiek niet terugschrok voor in een boeiend verhaal verpakte propaganda. Ook *Die Grosse Liebe* (Hansen, 1942) en *Die goldene Stadt* (Harlan, 1942), dramatische liefdesverhalen met een propagandistische ondertoon, sloegen aan en trokken honderdduizenden kijkers. Blijkbaar maakte het publiek grotendeels abstractie van de politieke boodschappen en concentreerde het zich op de liefdesverhalen en andere elementen, zoals de voor die tijd vergaande 'seksscène' uit *Die goldene Stadt*. Het verplichte voorprogramma – waarin het overgrote deel van de expliciete propaganda verwerkt zat – liet de kijkers echter onberoerd. Hoewel men na verloop van tijd aan het leugenachtige bioscoopjournaal wende en men het eerder in doodse stilte bekeek dan zijn ongenoegen te uiten, werd het getoonde nooit zomaar aangenomen.

Conclusie

Het propagandaministerie van Joseph Goebbels streefde ernaar de Duitse film in bezet gebied in te zetten als propagandistisch en als economisch wapen. Het tweede doel werd in België probleemloos bereikt. Dankzij allerlei manipulaties kreeg de Duitse film een grote machtspositie. Die positie kon geconsolideerd worden omdat het publiek toehapte en het de Duitse films niet de rug toekeerde. Hoewel de sluikers af en toe opriep tot een boycot van Duitse films, haalde men indrukwekkende omzetcijfers en werden Duitse filmsterren door talrijke Belgen aan het hart gedrukt. Propagandistisch was het hele verhaal echter een slag in het water. Hoewel sommige propagandafilms erg veel bezoekers trokken, slaagden ze er niet in de Belgen ideo-

logisch dichter bij Duitsland te brengen. Buitenlands onderzoek toont aan dat dit Belgische verhaal geen alleenstaand geval was. Ook in andere bezette gebieden werd de Duitse film enthousiast onthaald zonder daardoor een groter enthousiasme voor nazi-Duitslands politiek of militaire leiders te creëren.²³

EINDNOTEN

- 1 Dit hoofdstuk is gebaseerd op lopend onderzoek van het project *Beeldmedia, Propaganda en Politiek. Een onderzoek naar nazifilmpolitiek in België en Europa, gevolgd door een theoretisch en interdisciplinair onderzoek naar de betekenis van propaganda via beeldmedia* (fwo-Vlaanderen). Dit project beoogt onder meer op basis van de voorheen ontoegankelijke archieven van het *Belgische Filmgilde* en op basis van in Duitsland bewaarde archieven, een historische analyse te maken van de Duitse filmpolitiek in bezet België. Een eerste aanzet daartoe werd ondernomen door Poels A. (1997), *Achter het zilveren scherm. Het cinemabeleid tijdens de bezetting van 1940-1944*, Gent: Universiteit Gent, ongepubliceerde verhandeling. Dit werk is zeer verdienstelijk en gezien het beperkte bronnenmateriaal zeer goed gedocumenteerd, maar niet altijd volledig of correct. De in dit hoofdstuk gebaseerde gegevens zijn, tenzij anders vermeld, gebaseerd op verslagen van de *Propaganda-Abteilung Belgien*, op expertverslagen uit gerechtelijke dossiers van de auditeur-generaal bij het Militair Gerechtshof (dossier *Gilde du Cinéma*) en op het vakblad *CINEMA* (1940-1944).
- 2 Dit leidde weliswaar tot bandwerk waarin kwalitatief weinig werd geïnvesteerd omdat de afzetmarkt toch verzekerd was, maar liet jonge wolven als David Lean en Alfred Hitchcock ook toe hun eerste passen in de filmwereld te zetten. Chibnall, S. (2007), *Quota Quickies. The Birth of the British 'B' Film*, Londen: British Film Institute.
- 3 Le Ministère d'Information Nationale – het ministerie van Inlichting. De Bens, E. (1980), 'Het ministerie van Voorlichting (1939): een omstreden experiment', in: Veremans, J. (Ed.), *Liber Amicorum G. De Groote*, p. 18-28, Gent: Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal-, Letterkunde en Geschiedenis.
- 4 Rochet, B. (2005), 'Une résistance à l'ombre des écrans. Le gouvernement belge et les actualités filmées de la libération, septembre 1944-janvier 1946', in: *Cahiers d'Histoire du Temps présent – Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis*, p. 387-414.
- 5 Dit sloot natuurlijk aan bij het 'nieuws' dat men verspreidde via eveneens door de PAB of andere Duitse instanties gecontroleerde kranten, tijdschriften of radio-uitzendingen. Zie Vande Winkel, R. (2004), 'Gelijkgeschakelde stemmen: officiële informatiemedia in bezet België 1940-1944', in: *Tegendruk: Geheime pers tijdens de Tweede Wereldoorlog*, p. 48-65, Antwerpen, Gent: Amsab-ISG, SOMA.
- 6 Onder de titel *Doff im roten Sturm* werd na de Duitse inval in de Sovjet-Unie het uit 1935 stammende *Friesennot* opnieuw opgevoerd.
- 7 Vande Winkel, R. & Van linthout, I. (2007), *De Vlaschaard 1943: een Vlaams boek in nazi-Duitsland en een Duitse film in bezet België*, Kortrijk: Uitgeverij Groeninghe.
- 8 Bowles, B. (2007), 'The attempted Nazification of French cinema, 1934-44', in: Vande Winkel, R. & Welch, D. (Eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, p. 130-147, Hampshire, New York: Palgrave MacMillan, p. 137-138.
- 9 Samen met andere Duitse verordeningen voor het filmwezen gereproduceerd in het in 1942 gepubliceerde *Cinema Jaarboek 1942*, Brussel: Belgische Syndicale Kamer van Filmverhuurders en Vereniging der Cinemabestuurders van België, p. 9-14.
- 10 *Cinema Jaarboek 1942*, p. 13.
- 11 Drewniak, B. (1987), *Der deutsche Film 1938-1945*, Düsseldorf: Droste Verlag, p. 734.
- 12 Poels, A.M. (1997), 'De organisatie van het filmbedrijf tijdens de bezetting van 1940-1944: de censuur', in: *Belgisch tijdschrift voor nieuwste geschiedenis – Revue belge d'histoire contemporaine* 3-4, p. 419-430.
- 13 Deze cijfers zijn indicatief. er is nood aan meer onderzoek. Bij films van 'Duitse oorsprong' werden ook films uit (het sinds 1938 bezette) Oostenrijk meegeteld.
- 14 Dit journaal werd aanvankelijk volledig in Berlijn gemaakt. Later besteedde men de eindredactie uit aan een 'Belgische' redactieploeg die door een Duits afgevaardigde van het propagandaministerie werd geleid. Voor een (Neder-

- landstalige) introductie zie Vande Winkel, R. (2004), 'Nazi newsreels and foreign propaganda in German-occupied territories. The Belgian version of Ufa's foreign weekly newsreel (ATW), 1940-1944', in: *Belgisch tijdschrift voor nieuwste geschiedenis – Revue belge d'histoire contemporaine*, 34, 1, p. 163-177.
- 15 Soma, German Records Microfilmed at Alexandria (GRMA), T 77 roll 982, *Jahresbericht der Propaganda-Abteilung Belgien beim Militärbefehlshaber in Belgien und Nordfrankreich (August 1941)*, p. 66-67.
 - 16 Fouquaert, R. (1988), *Analyse van de filmconsumptie & film als propaganda-instrument te Antwerpen 1940-1945*, Gent: Universiteit Gent, ongepubliceerde verhandeling, p. 27.
 - 17 Ledoux, S. (1999), *Les projections cinématographiques à Liège pendant la Seconde guerre mondiale (actualités exclues)*, Luik: Université de Liège, ongepubliceerde verhandeling, p. 58.
 - 18 Vande Winkel, R. & Van Linthout, I. (2007), *De Vlaschaard 1943: een Vlaams boek in nazi-Duitsland en een Duitse film in bezet België*, Kortrijk: Uitgeverij Groeninghe, p. 99 en 129-130.
 - 19 Vande Winkel & Van Linthout, (2007), p. 147.
 - 20 Soma, GRMA..., p. 67-68.
 - 21 Soma, GRMA..., p. 63-64.
 - 22 Vande Winkel, R. (2004), 'Die Grosse Liebe – De Groote Liefde: Getuigenissen over de populariteit van Duitse film (sterren) in bezet België (1940-1944)', in: *Mores: Tijdschrift voor Volkscultuur in Vlaanderen*, 5, 4, p. 15-20. Interviews afgenomen door studenten van de Vakgroepen Communicatiewetenschappen (Werkcollege Culturele Media-studies, 2005-2006) en Nieuwste Geschiedenis (project Film en Radio in Bezet België, 2005-2006).
 - 23 Lesch, P. (2002), *Heim ins Ufa-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933-1944*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag. Schiweck, I. (2002), "[...] weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche." in: *Der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940-1945*, Münster – New York – München – Berlin: Waxmann. Vande Winkel, R. & Welch, D. (Eds), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, p. 130-147, Hampshire, New York: Palgrave MacMillan.



ILLUSTRATIE 1 · Bioscoop Cinex in Mechelen (Bruul) vlak na de bevrijding. Een grote calicot met de tekst 'Victorie' heet de bevrijdingslegers welkom. Cinex brandde in 1939 volledig uit na een soldatenfeest (toen nog onder de naam Salle de Paris), maar werd tijdens de oorlog heropgebouwd. Onmiddellijk na de oorlog zou Cinex zoals vele bioscopen in België, overspoeld worden door toeschouwers die de nieuwe Amerikaanse films willen zien.

BRON · COLLECTIE TERRY SCHUEREMANS

Hoofdstuk 5 · De bioscoopexploitatie tussen bloei en crisis (1945-1957)

Gert Willems

Inleiding

Het einde van de Tweede Wereldoorlog betekende een krachtige stimulans voor de uitbouw van een populaire entertainmentindustrie. De strakke regelgeving en vele beperkingen van de Duitse bezetter werden opgeheven. De bevolking genoot van de nieuw verkregen vrijheid, maar die kon niet meteen op alle vlakken worden doorgevoerd. Er heerste verwarring omdat de overheid niet onmiddellijk een uitweg vond uit de chaos waarin het land ondergedompeld was en er was ontgoocheling omdat de Belgen hoopten de vooroorlogse levensstandaard meteen terug te vinden.¹ Dit was meteen na de oorlog onmogelijk. Er was nog steeds geen normale bevoorrading, de rantsoenering was nog van kracht en vele goederen waren slechts schaars beschikbaar. De vrijetijdssector kon hiervan profiteren en kon uitgroeien tot een van de belangrijkste aantrekkingspolen voor (massa)consumptie. Vooral de ontspanningsmogelijkheden die al voor de Tweede Wereldoorlog geliefd waren, konden vlak na de oorlog van hun al gevestigde status gebruikmaken om hun populariteit snel te verhogen.² Zeker voor de bioscoopsector was dit het geval, want het zalenpark was tijdens de oorlog grotendeels gespaard gebleven. Bovendien verhoogde de overvloed aan nieuwe Amerikaanse films op de markt de aantrekkingskracht van film aanzienlijk. Bioscoopuitbaters haastten zich om deals te sluiten met de Amerikaanse distributeurs. Ook de soldaten van het Amerikaanse bevrijdingsleger, die nog talrijk aanwezig waren, vormden een dankbaar publiek voor de toevloed van Amerikaanse films.³

Meteen na de Tweede Wereldoorlog kende het bioscoopbezoek een hoogtepunt: in 1945 werden in België 147,6 miljoen tickets verkocht.⁴ Deze ongezien hoge cijfers zetten de economische mogelijkheden van bioscopen in de verf en vormden de drijfveer voor lokale exploitanten om in de sector te investeren. Na de bevrijding in september 1944 en tot de definitieve ondergang van het Derde Rijk in juni 1945, controleerden de geallieerden de Belgische filmwereld. Zij hieven de restricties van de Duitse bezetter op en besloten dat iedere exploitant die zich vanaf 15 december 1944 aanbood, een exploitatievergunning kon krijgen van het ministerie van Landsverdediging. Deze soepele intredingsvoorwaarden maakten investeringen in de bioscoopsector nog aantrekkelijker.⁵ Toen vlak na de oorlog de eerste statistieken van de *Vereniging der Kinema-bestuurders van België* (VKBB) verschenen, telden zij niet minder dan 967 aangesloten

bioscoopzalen. Het Nationaal Instituut voor de Statistiek (NIS) kwam voor datzelfde jaar op een totaal van 1059 bioscoopzalen op het Belgische grondgebied.⁶ 110 daarvan waren gelegen in Brussel en de randgemeenten, 450 op het Vlaamse grondgebied.⁷ Toen het ministerie van Economische Zaken op 1 maart 1946 dan ook nog eens de tijdelijke beperkingen op het gebruik van elektriciteit annuleerde, konden bioscoopuitbaters weer zelf de openings- en sluitingstijden van hun bioscopen bepalen.⁸ De Belgische bioscoopsector was klaar om aan een ongekende succesperiode te beginnen.

Tomeloze uitbreiding van de exploitatiesector

De periode na de Tweede Wereldoorlog droeg alle kiemen in zich om een populaire massaontspanningscultuur op gang te trekken. De tewerkstelling groeide snel. Volgens het Steunfonds voor Werklozen was het gemiddelde aantal werklozen per maand in 1947 gedaald tot 35.000.⁹ De goederenprijzen volgden veelal de marktsituatie en stegen snel. Maar ook de lonen van de arbeiders gingen in een stijgende lijn. Onmiddellijk na haar terugkeer uit Londen besliste de regering om de vooroorlogse lonen met zestig procent te verhogen.¹⁰ Tegen 1952 waren de lonen opgeklommen tot een peil dat grosso modo vijf- à zesmaal zo hoog lag als voor de oorlog.¹¹ Sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog was de koopkracht van de Belgische arbeider fors de hoogte ingegaan.¹²

Door het versterkte syndicalisme werden op korte tijd ook belangrijke maatregelen getroffen om de levensomstandigheden van de arbeiders te verbeteren.¹³ Het nieuw uitgebouwde sociale zekerheidssysteem, meer aandacht voor woonomstandigheden en een inkrimping van de arbeidsduur door een verlenging van de jaarlijkse vakantieperiodes, zorgden ervoor dat de levensstandaard van de arbeider gevoelig steeg. Begin jaren vijftig bedroeg de gemiddelde werkweek 44 tot 48 uren. Bovendien daalde het aandeel van het gezinsbudget dat aan voeding werd gespendeerd, tot vijftig procent. Daardoor kwam ruimte vrij om dit budget aan niet-levensnoodzakelijke behoeften te besteden. In de eerste jaren na de oorlog nam dit gemiddeld al vijftien procent in van het totale budget. Ontspanning was goed voor ongeveer de helft daarvan. Deze evolutie had een grote invloed op de indeling van het dagelijks leven en op de bestaande consumptiepatronen. De vrijgekomen tijd gaf aanleiding tot nieuwe interesses, nieuwe consumptiemogelijkheden en tot een nieuwe mentaliteit en levensstijl.¹⁴ In *De Gids op Maatschappelijk Gebied* van 1949 lezen we:

‘De mentaliteit is veranderd. Een gewoon werkman heeft tegenwoordig heel wat meer behoeften die vroeger niet gekend waren of als luxe werden aangezien: een fatsoenlijke woning, eenvoudige meubels, een zondagspak, wat afwis-

seling in de voeding, ontspanningsgelegenheid, een uitstap, cinema, radio. Dit alles hoort voortaan tot het levensminimum. Daarbij gaat de werkman ook zijn stoffelijke mogelijkheden met die van de patroon vergelijken. Een hemelsbreed verschil dult hij niet meer.¹⁵

Door de verhoogde koopkracht en levensstandaard vormden recreatiemogelijkheden een interessante nieuwe markt. De uitbreiding van het bioscooplandschap leek niet te stoppen. Bioscopen die door de oorlog gesloten of verwoest waren, werden snel weer opgebouwd, vaak als luxueuze filmpaleizen in een modernistische architectuur. In het maandelijks inlichtingenblad van de *Vereniging der Kinemabestuurders* lezen we in september 1946:

‘De tijd is voorbij dat men films vertoonde in zalen voor de maatschappijen, zelfs in schuren en wij zien op dit oogenblik, zelfs in kleine localiteiten, kinemabestuurders die de belangrijkheid van den inzet beseffen, zalen bouwen die niets meer te benijden hebben van de kinema-exploitaties van groote centra. Deze initiatieven hebben een waren wedloop te weeg gebracht in de kinemawereld waar, voor verscheidene, het bekostigen van deze veranderingen eene ware krachtingspanning heeft gevergd, doch een nieuwe geest schijnt over het kinemawezen te zijn gevaren. Er heerscht inderdaad in de filmmiddens een levendig verlangen om den standing van de kinemauitbating in België te verhoogen.’¹⁶

In Brussel gingen de *Ambassador*, *Variétés* en *Cinemonde* na grondige opfrissingswerken in 1946 opnieuw open.¹⁷ Op 12 maart 1947 ging de volledig vernieuwde *Rex* in Antwerpen van start als de modernste en technisch best uitgeruste zaal van de stad. Ook het aantal volledig nieuwe bioscopen ging vanaf 1945 fors de hoogte in. Tegen 1950 telde België 1415 zalen (een groeipercentage van 34 procent). De Belgische bevolking groeide in die periode met minder dan 4 procent tot 8,65 miljoen in 1950. Het aantal zitplaatsen in bioscopen steeg evenredig: van 529.500 in 1945 tot 707.600 in 1950.¹⁸ De aangroei van bioscopen was in Vlaanderen sterker dan in Brussel en Wallonië. In Brussel en zijn randgemeenten breidde het bioscooppark uit tot 120 in 1950. Het aantal bioscopen in Vlaanderen steeg in vijf jaar tijd tot 729.¹⁹ Diezelfde ongebreidelde groei van het bioscooppark ging ook tijdens de eerste helft van de jaren vijftig voort. In drie jaar tijd werden nogmaals honderd nieuwe bioscopen geopend, waardoor het totale aantal zalen in 1953 op 1514 (en 757.000 zitplaatsen) uitkwam voor een bevolking van 8,8 miljoen Belgen (zie bijlagen).

De snelle opmars van de bioscopen, zeker in Vlaanderen en Brussel, kan gedeeltelijk verklaard worden door de verstedelijking en de aangroei van de Vlaamse bevolking op

het platteland. Hierdoor werd immers de mogelijkheid gecreëerd om ook in dorpen die voordien geen uitgesproken vrijetijdscultuur kenden, een bioscoop economisch leefbaar te houden. De expansie van het stedelijke netwerk zette zich verder door en er ontstonden grote agglomeraties die oude voorsteden en zelfs landelijke dorpen opslopten.²⁰ België kende in snel tempo een proces van algemene verstedelijking.²¹ De verstedelijking van het platteland



ILLUSTRATIE 2 · *Vrede Sint-Willibrordus* te Antwerpen. Katholieke bioscoopzalen besteedden vaak extra aandacht aan hun jeugdige achterban. Ze richtten vaak jongerenvoorstellingen in. Deze zaal vol kinderen geniet tijdens de kerstvakantie van een film in de katholieke zaal *Vrede Sint-Willibrordus* in Antwerpen (30 december 1954).

BRON · PRIVÉARCHIEF PAUL CORLUY (FOTOGRAAF ONBEKEND)

en de aangroei van de plattelandsbevolking zijn niet los te koppelen van de evoluties in de bioscoopsector. Zo hielden grootsteden zoals Brussel (45 bioscopen in 1947, 41 bioscopen in 1957), Antwerpen²² (40 bioscopen in 1947, 49 bioscopen in 1957) en Gent (29 bioscopen in 1947, 28 bioscopen in 1957) hun bioscooppeil tamelijk stabiel in de naoorlogse periode. Deze steden kenden tijdens het interbellum al een hoge verspreidingsgraad van bioscopen en hadden na de oorlog nog maar weinig uitbreidingsmogelijkheden. Ook provinciesteden zoals Brugge, Oostende en Genk kenden

slechts een lichte stijging van hun aantal bioscopen. De grootschalige uitbreiding van het bioscoopnetwerk was in Vlaanderen echter vooral het gevolg van kleinere gemeenten waar voor het eerst een bioscoop werd geopend en in mindere mate van steden die hun al bestaande bioscoopnet uitbreidden. In 1945 waren er 590 bioscopen in Vlaanderen, die verspreid lagen over 250 steden en dorpen. In 1954 was het aantal steden en dorpen met minstens één bioscoop al opgeklommen tot 312 (737 bioscopen in totaal), terwijl in 1957 de 984 bioscopen in Vlaanderen en Brussel verdeeld waren over maar liefst 459 dorpen en gemeenten.²³ Dit betekent dat meer dan een derde van alle Vlaamse gemeenten op dat moment minstens één bioscoop op zijn grondgebied telde.²⁴

Tegelijkertijd bleef de verzuilde maatschappij van voor de oorlog gehandhaafd. De *Katholieke Filmliga* bleef bijzonder actief en bouwde verder aan haar netwerk van

katholieke bioscopen, zeker op het Vlaamse platteland (zie hoofdstuk 8). Ook andere ideologische groeperingen (socialisten, liberalen en Vlaams-nationalisten) bleven geïnteresseerd in cinema en de interne concurrentie tussen al deze organisaties stuwde het aantal filmzalen verder de hoogte in.

De naoorlogse bioscoopcultuur

De *Vereniging der Kinemabestuurders* schat dat in 1950 al meer dan één miljoen mensen in hun eigen dorp naar de bioscoop konden gaan. Vroeger moesten zij zich nog naar de dichtstbijzijnde stad verplaatsen om een film te kunnen bekijken.²⁵ Terwijl bioscopen zich tijdens het interbellum voornamelijk in dichtbevolkte steden en gemeenten bevonden, werd cinema na de Tweede Wereldoorlog gemeengoed in Vlaanderen. Nooit eerder bereikte de bioscoop een dusdanig breed en gedifferentieerd publiek. Interviews met mensen uit deze periode maken duidelijk dat filmbezoek werd gepercipieerd als een activiteit voor alle sociale klassen en leeftijden.²⁶ Daardoor werd bioscoopbezoek voor een nog grotere bevolkingsgroep een wekelijkse tot zelfs dagelijkse routine, ongeacht welke film er in de bioscoop speelde. De cinema had andere troeven die het volk lokten, zoals een niveau van comfort en luxe dat velen, zeker op het platteland en in de buitenwijken van de steden, niet meteen na de oorlog in hun eigen huis konden terugvinden.

In de steden had het publiek de keuze tussen luxueuze filmpaleizen in het centrum – waar hostesses de bezoekers naar hun plaats begeleidden en waar men comfortabel in de beste omstandigheden de laatste nieuwe film kon zien – en de kleinere, goedkope wijkbioscopen, waar gezelligheid en een volkse sfeer primeerden op comfort en het bioscoopprogramma. Centrumbioscopen vertegenwoordigden een gestandaardiseerde manier van filmkijken terwijl de filmervaring in wijkbioscopen veel losser en minder voorspelbaar was. De eerste trokken voornamelijk een rijker publiek terwijl de tweede hoofdzakelijk op arbeiders gericht waren. In de jaren na de Tweede Wereldoorlog vervaagde dit onderscheid steeds meer. Hierdoor werden centrumzalen steeds toegankelijker voor alle lagen van de bevolking. Een bezoek aan centrumbioscopen was vaak geen alleenstaande activiteit. Omdat zij gelegen waren in het bruisende stadscentrum en te midden van andere vrijetijdsbestedingen, werd een bezoek aan de bioscoop vaak afgesloten met een cafébezoek of in een eetgelegenheid. Vele mensen hadden de gewoonte zich uit te dossen om naar de bioscoop te gaan. In wijkbioscopen gebeurde dit zelden. Wijkzalen werden door de buurtbewoners gezien als een verlengstuk van het eigen huis, waardoor vele sociale verplichtingen van de publieke ruimte wegvielen.

Wekelijks stond er in bijna alle bioscopen een nieuwe hoofdfilm op het programma. Hierdoor werd de continuïteit van het bioscoopbezoek gegarandeerd. In de dorpen was de keuze beperkter. Dorpsbioscopen konden meestal pas maanden na de grote steden beslag leggen op een recente film. Anderzijds waren deze filmzalen erg populair wegens hun sociale functie binnen de gemeenschap. Niet toevallig hadden vele dergelijke bioscopen een toog binnen in de filmzaal en duurden de pauzes vaak erg lang.

Zowel stads- als dorpsbioscopen boden hun kijkers meer aan dan alleen een hoofdfilm. Een traditioneel programma in de periode na de Tweede Wereldoorlog bestond uit een actualiteitenfilm, een bijfilm (meestal een humoristische film of tekenfilm) en een hoofdfilm. Vaak waren er ook nog previews van toekomstige films. De nieuwsfilms werden vaak verzorgd door de Belgische firma *Belgavox*. In een periode waarin televisie nog niet doorgebroken was in België, vormden ze een even grote aantrekkingsfactor als de bioscoopfilm zelf. De meeste grote steden hadden zelfs hun eigen *Cinéac*, een bioscoop die zogoed als uitsluitend actualiteiten speelde (hoofdstuk 3).

Toch was de praktische invulling van het programma in vele bioscopen verschillend. De centrumbioscopen in de grote steden gaven meestal doorlopende vertoningen. Toeschouwers konden binnenlopen wanneer ze wilden of blijven zitten nadat de film was afgelopen. Daardoor stonden er vaak lange wachtrijen om een plaats in de bioscoop te bemachtigen. Wijkbioscopen of dorpsbioscopen werkten meestal met vaste uren en veel dorpsbioscopen waren slechts enkele dagen in de week geopend. Sommige wijkbioscopen in steden speelden twee hoofdfilms voor dezelfde prijs, om zo het hoofd te bieden aan de veel recentere films die in de centrumzalen werden gespeeld. Ook via episodefilms, die vaak eindigden met een cliffhanger, probeerden ze zich voor de volgende week van publiek te verzekeren. Door de toenemende concurrentie wegens de uitbreiding van het zalenpark, begonnen sommige bioscopen zich te specialiseren om zo een vast publiek te kunnen aantrekken. In de stad Gent stond bijvoorbeeld *Eldorado* bekend voor zijn Duitse films, *Savoy* voor Franse film en *Capitole* en *Majestic* voor Amerikaanse premières.

De magie op het witte doek

Vlak na de oorlog overspoelden Amerikaanse filmproducties de Belgische filmmarkt. Geobsedeerd door de oorlog en de verzwegen gruwelen bestormde een groot deel van de bevolking wekelijks de bioscopen om te kijken naar de verfilmde versies van 'hun' oorlog en naar de nieuwsuitzendingen over de oorlog en de bevrijding. Nog meer mensen zochten echter juist het escapisme van de lichtere genres op, om de oorlog

even volledig uit hun gedachten te kunnen zetten.²⁷ De grote kaskraker werd *Gone with the Wind* (Fleming, 1939), een film die wekenlang de bioscopen deed volstromen en jaar na jaar opnieuw zou worden geprogrammeerd. Ook nu nog wordt hij door vele ouderen herinnerd als hun favoriete film aller tijden.

De statistieken over de programmering van bioscopen aan het begin van de jaren vijftig geven aan dat de verdeling van het filmaanbod zeer stabiel was.²⁸ Tussen 80 en 85 procent van alle films die in Vlaanderen en Brussel in roulatie kwamen, waren afkomstig uit de Verenigde Staten. De provincie Antwerpen spande de kroon met bijna 90 procent Amerikaanse producties. Ook in het Waalse landgedeelte, dat traditioneel een belangrijke afnemer was van de Franse filmproductie, schommelde het aandeel Amerikaanse films tussen 60 en 70 procent. Omdat België het enige Europese land was binnen het Marshallplan dat geen quotasysteem invoerde om de eigen filmproductie te beschermen tegen de dominantie van Hollywood, werd ons land een belangrijke afzetmarkt voor de Amerikaanse filmverdelers.²⁹

Het aanbod van de Amerikaanse film was zeer divers. Filmcritici benadrukken vaak het belang van de Amerikaanse *film noir* wanneer ze het over de naoorlogse periode hebben. Hoewel een film als *The Third Man* (Reed, 1949) het niet slecht deed in de grote steden, maken gesprekken met toenmalige filmbezoekers duidelijk dat slechts weinige van deze films een blijvende indruk hebben nagelaten. Films waaraan men wel een warme, levendige herinnering bewaart, waren musicals zoals *Annie Get your Gun* (Sidney, 1950), *An American in Paris* (Minnelli, 1951) en *Singin' in the Rain* (Donen & Kelly, 1952). In beide laatste films speelde Gene Kelly in de hoofdrol. *The Great Caruso* (Thorpe, 1951), over het leven van de operazanger Enrico Caruso, werd de hit van het filmjaar 1951-52. Amerikaanse filmsterren zoals Cary Grant, Jack Lemmon, Marilyn Monroe, Katharine Hepburn en Bette Davis veroverden de Belgische filmschermen en de harten van het publiek. Hun optreden in een film was vaak belangrijker om volk naar de zalen te lokken dan het genre of de inhoud van de film waarin ze meespeelden. Grote avonturenfilms zoals *King Solomon's Mines* (Bennett & Marton, 1950) en bijbeleposen als *The Robe* (Koster, 1953) werden niet alleen populair door hun technische perfectie, maar ook omdat ze experimenteerden met nieuwe technieken (zoals Cinemascope) of kleur. Het gebruik van kleur was begin jaren vijftig nog bijna uitsluitend weggelegd voor de grootste Amerikaanse producties en de jaarlijkse tekenfilm die de Disneystudio's op de markt brachten. In 1951 was nog 85 procent van alle films die in België werden uitgebracht, in zwart-wit. Zeven van de tien grootste kassuccessen datzelfde jaar waren echter in kleur. Dat zorgde ervoor dat niet alleen de Amerikaanse maar ook de Europese productiehuizen steeds meer kleurenfilms op de markt zouden brengen.³⁰

Het kleinere aanbod van de Europese film dat de Vlaamse en Brusselse zalen haalde, bleef vooral beperkt tot de Franse (ongeveer 7 procent van alle films), de Britse (3 procent) en de Italiaanse productie (3 procent). In het Waalse landgedeelte steeg het aandeel van de Franse film tot een kwart van alle films. In de context van de naoorlogse Europese filmindustrie ontstonden nochtans enkele belangrijke filmstromingen. In



ILLUSTRATIE 3 · *Vendôme* te Antwerpen. Aan de *Vendôme* in Antwerpen staat een lange wachtrij voor *Les Vacances de Monsieur Hulot* van Jacques Tati. De kleurrijke *calicot* boven de bioscoop was een typisch fenomeen in het Belgische stadsbeeld. Het reclamepaneel maakt duidelijk dat in *Rubens* opnieuw de grote kaskraker *Gone with the Wind* geprogrammeerd stond.

BRON · PRIVÉARCHIEF PAUL CORLUY (FOTOGRAAF HUGO GORIS)

Italië werd tegen het escapistisch vermaak uit Hollywood gereageerd met het sociaal geëngageerde neo-realisme. In Frankrijk ontstond in de tweede helft van de jaren vijftig de *Nouvelle Vague*. Alweer waren filmcritici en publiek het oneens, hoewel films als *Paisà* (Rossellini, 1946) en *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948) ook in Brussel en Gent redelijke ontvangsten boekten.³¹ Toch waren ook hier de lichtere genres het populairst. Het Belgische publiek liep storm voor komedies van de Franse komiek Fernandel en voor humoristische films als *Jour de Fête* (1949) en *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) van de Franse cineast Jacques Tati.

Belgische films vormden slechts een verwaarloosbaar aandeel binnen het totale filmaanbod. Na de

Tweede Wereldoorlog kwam de Belgische filmindustrie bijzonder moeizaam van de grond. Cineasten als Henri Storck, Gaston Ariën, Bob Storm en Jean Van Roy hadden de grootste moeite om hun films gefinancierd te krijgen. Veel cineasten konden de eerste vijftien jaar na de oorlog slechts een enkele productie verwezenlijken. Uitzonderingen hierop waren Jan Vanderheyden en Edith Kiel, die na 1952 aan de lopende band een aantal zeer succesvolle Antwerpse komedies produceerden met onder andere Charles Janssens en Co Flower in de hoofdrol.³² Hun film *Schipperskwartier* (1953) was bovendien de eerste film die genoot van het nieuwe detaxatiesysteem van de overheid.³³ Hun lokaal geïnspireerde, Antwerpse films overschreden echter niet het niveau van het provincialisme, waardoor hun succes tot de Scheldestad beperkt bleef. Pas toen *Meeuwen sterven in de haven* (Kuypers, Michiels & Verhavert, 1955) geselecteerd werd voor het filmfestival van Cannes, werd de Belgische film opnieuw op de kaart gezet.

Meer zalen, meer lege plaatsen

De euforie vlak na de Tweede Wereldoorlog, toen het aantal verkochte tickets in België een recordhoogte van 147,6 miljoen bereikte, duurde niet lang. Na de sterke overconsumptie vlak na de oorlog was de eerste honger van het publiek gestild en daalde het bioscoopbezoek, ondanks de snelle uitbreiding van het zalenpark en de overvloed aan nieuwe films.³⁴ Onmiddellijk na het recordjaar 1945 vertoonden de bezoekerscijfers een dalende trend en een jaar later was de filmconsumptie al met zes miljoen bezoekers gezakt. In 1947 daalde de ticketverkoop met dertien miljoen tickets en tegen 1950 bedroeg de totale ticketverkoop nog slechts 116,3 miljoen.³⁵ Terwijl de ticketverkoop dus op vijf jaar tijd met 21 procent afnam, steeg het aantal zalen dat films aanbood met 34 procent. De beginperiode van de jaren vijftig bracht geen kentering, hoewel de balans niet meer elk jaar negatief was. Tussen 1951 en 1952 tuimelde de ticketverkoop abrupt met bijna vier miljoen tickets naar beneden. Het volgende jaar stabiliseerde het niveau tot 112,2 miljoen, om een jaar later toch opnieuw te dalen tot 111,4 miljoen, een kwart lager dan het niveau na de Tweede Wereldoorlog.³⁶ Het is niet eenvoudig om een eenduidige verklaring te zoeken voor dit afkalvend filmbezoek, zeker niet in het licht van de verhoogde koopkracht en de aangroeiende bevolking. Een complex amalgaam van factoren, die veelal buiten de filmsector zelf lagen, speelde hierin een rol.



ILLUSTRATIE 4 · Charles Janssens en Co Flower presenteren hun nieuwe film *Wat doen we met de liefde?* (Bruyninckx, 1957) in Antwerpen. Jef(ke) Bruyninckx zal echter vooral beroemd blijven voor zijn hoofdrol in *De Witte* van Jan Vanderheyden (1935).

BRON · PRIVÉARCHIEF PAUL CORLUY (FOTO STUDIO WILLY RUFFNER)

De hoge naoorlogse tewerkstellingsgraad kon niet lang gehandhaafd worden. Reeds in 1949 werd werkloosheid, met 250.000 werkzoekenden, opnieuw een van de belangrijkste sociaaleconomische problemen.³⁷ Ook evoluties in de bevolkingssamenstelling speelden niet in het voordeel van de vrijetijdscultuur. Vlak na de Tweede Wereldoorlog steeg het aantal huwelijken, waardoor er in de jaren vijftig sprake was van een heuse babyboom. Die zou een hoogtepunt kennen in 1961. Getuigenissen uit deze periode

geven duidelijk aan dat het huwelijk, en zeker de geboorte van het eerste kind, een zware investering in tijd en budget betekende. Hierdoor kende het bioscoopbezoek een plotse daling. Pas later, wanneer de kinderen al wat ouder waren, pikten de meeste mensen hun bioscoopbezoek weer op. Het lijkt er dus op dat juist de snelle aangroei van de bevolking mede een domper zette op de bioscoopcultuur.

Bovendien kreeg de bioscoop als populair entertainment snel concurrentie van andere sectoren die een graantje wilden meepikken van de verhoogde koopkracht. De toeristische sector sprong handig in op deze tendens en vakantie- en reisgewoonten veranderden fundamenteel. Steeds vaker werd een deel van het ontspanningsbudget opzijgelegd voor vakanties. Het budget voor andere vrijetijdsbestedingen kromp daardoor drastisch in.³⁸ Ook muziek, theater, cafébezoek, sportverenigingen en danstenten eisten steeds meer hun deel van het budget op dat anders aan de bioscoop werd besteed. Uit cijfers die INSOC in 1952 publiceerde,³⁹ blijkt dat de Belg gemiddeld 6,8 procent van zijn budget aan ontspanning besteedde. Slechts een half procent daarvan ging naar cinema, 0,9 procent ging op aan reizen, 1,4 procent aan tabak en sigaretten, 0,4 procent aan herbergen, 0,3 procent aan speelgoed en 0,3 procent aan schouwspelen, feesten en sport. Daarenboven besteedde het Belgische gezin gemiddeld tot viermaal meer aan bier en alcohol dan aan een bioscoopbezoek.⁴⁰ Bioscoopbezoek hield dus wel stand, maar moest steeds meer terrein prijsgeven aan andere vrijetijdsbestedingen.

Tegelijkertijd nam de mobiliteit aanzienlijk toe. Niet alleen breidden het spoornetwerk en het openbaar vervoer verder uit, ook de wagen kende in de jaren vijftig een doorbraak. Voor 1940 reden er in België 130.000 auto's rond. In 1950 was dat aantal verdubbeld en daarna kende de auto een steeds ruimere verspreiding.⁴¹ Voordien was de bioscoop een populaire keuze van vrijetijdsbesteding omdat hij in de meeste steden op wandelafstand lag. Vanaf de jaren vijftig was vrijetijds- en cultuurconsumptie echter niet meer geografisch aan een bepaalde plek verbonden. Hierdoor veranderden de consumptiepatronen van vrijetijdsbesteding drastisch.

Sommige verklaringen voor het dalende bezoekersaantal in bioscopen kunnen ook in de bioscoopsector zelf gevonden worden. Het ontbreken van een sterke nationale filmindustrie verhinderde dat werk kon worden gemaakt van de uitwerking van een verticale integratie (productie – distributie – exploitatie). Daardoor was de Belgische bioscoopsector in hoge mate afhankelijk van internationale distributiefirma's en productiehuisen. Begin jaren vijftig heerste er echter in de Belgische exploitatiesector een groeiende onvrede over het aanbod van Amerikaanse films. In 1952 ventileerden de bioscoopuitbaters hun frustraties in de *Inlichtingenbulletijns* van de *Vereniging der Kinemabestuurders van België* onder de hoofding: 'Vervaardig ons goede films en wij

zullen u goede ontvangsten bezorgen.’⁴² Volgens de bioscoopuitbaters werden er te weinig films gemaakt die een breed publiek konden bereiken waardoor ze moeite hadden om zich als familiezaak te profileren.

De bioscoop verloor ook steeds meer de strijd van het comfort van de huiselijke ontspanning. In de periode na de Tweede Wereldoorlog maakten verschillende elkaar opvolgende regeringen snel werk van een gunstig woonbeleid en van de uitbouw van sociale woningen. Daardoor konden steeds meer mensen zich een eigen woning veroorloven en hun verhoogde koopkracht stelde hen in staat om die in te richten met steeds meer comfort.⁴³ De modernistische *picture palaces* die na de Tweede Wereldoorlog werden geopend, werden niet langer gezien als een opwindende publieke ruimte die op alle manieren de moderniteit uitstraalde. De publieke ruimte verloor meer en meer van de private ruimte. In vergelijking met het comfort dat mensen thuis hadden, vertegenwoordigden bioscopen nu een ouderwetse en oncomfortabele manier van tijd doorbrengen.⁴⁴ Volgens de Vereniging der Kinemabestuurders ‘waakt de Belg over zijn comfort, zijn voedsel. Hij hecht zich aan het leven in een decor dat bij zijn temperament past. En de aangroei van de faciliteiten voor betaling op krediet maken zijn persoonlijk en familieleven comfortabel.’⁴⁵

De sector reageert, maar onvoldoende

Deze nieuwe maatschappelijke situatie was niet naar de wens van vele lokale zakenlui, die in de bioscoopsector hadden geïnvesteerd. Vanaf 1946 heerste er dan ook enige nervositeit onder de bioscoopuitbaters. De verschillende syndicale en beroepsverenigingen die bij de filmwereld betrokken waren, werkten continu aan een verbetering van de meest kritieke punten in de sector.⁴⁶ Tijdens de eerste jaren na de oorlog richtten hun acties zich voornamelijk op de in hun ogen onbillijke taks op de vermakelijkheden en op de reglementering van de minimum- en maximumprijzen van de toegangsbewijzen. De bioscoop moest volgens hen oneerlijke concurrentie verdragen van andere entertainmentvormen omdat zij niet alleen de enige tak van de ‘openbare vermakelijkheden’ vormde waarvan de inkomstprijzen werden gereguleerd,⁴⁷ maar zij ook de enige tak was die getaxeerd werd op de nettoinkomsten.⁴⁸ Bovendien werd de prijzenpolitiek van de tickets lange tijd gehinderd door de verminderingsregel van 10 procent op alle prijzen, doorgevoerd door de regering Van Acker in 1946.⁴⁹ De staat stelde wel minimum- en maximumprijzen op voor bioscooptickets maar koppelde daaraan geen maximumprijzen voor filmverhuurders. Over het algemeen was er dus een sterke reactie tegen de gemengde economie en de daarmee gepaard gaande overheidsinmenging die de naoorlogse periode kenmerkte. Daarnaast was er de vraag naar meer autonomie voor de sector zelf.

In juni 1947 werd in Brussel een internationaal congres van beroepsverenigingen van bioscoopuitbaters gehouden. Enkele conclusies uit de congresverslagen waren opmerkelijk protectionistisch en lieten duidelijk blijken dat de sector zich bewust was van het mogelijke gevaar voor de toekomst. Zo trok men fel van leer tegen de ‘parasitaire organismen’ zoals patronaten, filmclubs en politieke instanties die ongecontroleerd films vertoonden. Men vroeg aan de distributeurs geen films meer aan deze instanties te verhuren. Verder stelde men dat het aantal bioscoopzalen moest worden beperkt door uitbatingsvergunningen te koppelen aan een verplicht advies van beroepsverenigingen van bioscoopuitbaters. Slechts op die manier kon men volgens de gepubliceerde conclusies van de internationale *Commissie Uitbating* binnen dit congres, garanderen dat alleen personen met de nodige ‘solvabiliteit’ (en ‘moraliteit’) een bioscoop konden openen.⁵⁰ Deze oproep voor strengere toetredingsvoorwaarden was geen nieuw gegeven. Reeds in 1936 verscheen in het vakblad *Revue Belge du Cinéma* een hoofdartikel onder de kop ‘Il faudrait limiter le nombre de salles’.⁵¹ Na 1947 zou deze claim alleen maar luider klinken. In 1948 lezen we in de *Inlichtingenbulletijns* van de VKBB:

‘De beperking der bioscoopzalen is, voorzeker, een vraagstuk aan de oplossing van hetwelk de sektor “uitbating” een buitengewoon belang hecht. Inderdaad, meer dan ooit verontrust deze kwestie de leiders der VKBB, welke dagelijks klachten ontvangen van leden die uitbaten in minder belangrijke steden of gemeenten, daar waar de uitbating opnieuw veel moeilijkheden tegenkomt en waar onophoudelijk nieuwe zalen ingericht worden.’⁵²

Enkele maanden later kwam het bijna tot een regeling van de kwestie, maar niet alle betrokken partijen stonden op dezelfde lijn. Het waren de *Continental bestuursders der Amerikaanse verdeelhuizen* die tegen het voorstel stemden, omdat zij de concurrentie en de vrijemarkteconomie niet wilden beschadigen. Ook de als paddenstoelen uit de grond rijzende 16 mm-bioscopen werden als een bedreiging en oneerlijke concurrentie gezien. In 1949 oordeelde de inmiddels opgerichte *Hogere Kinemaraad* dat er in een straal van minstens vijf kilometer rond een reeds bestaande 35 mm-zaal geen 16 mm-zaal mocht worden geopend.⁵³ De beperking van de 35 mm-zalen werd voor het ministerie van Economische Zaken gebracht, maar raakte al snel op de achtergrond omdat andere acute problemen zich manifesteerden.

De *Hoge Kinemaraad* moest dringend optreden tegen de vele bioscoopuitbaters die probeerden het bioscoopbezoek weer aan te zwengelen door ‘onrechtmatig veel kortingskaarten’ uit te delen. Men wilde bioscoopuitbaters doen inzien ‘dat onbezonnen handelingen op dat gebied gelijkstaan aan trage zelfmoord en een terugkeer zijn tot de vooroorlogse anarchie, toen de bioscoopuitbating zoveel met failliet te worstelen had.’⁵⁴

Ook de strijd tegen de taksen⁵⁵ ging onverminderd verder. De televisie, die in de VS en andere Europese landen een opmars maakte, eiste vanaf 1949 veel aandacht van de bioscoopexploitanten. Maandelijks verschenen in de ledenbladen van de beroepsverenigingen nieuwe studies over de strijd tussen bioscoop en televisie in andere landen en de opkomst van de televisie in België werd nauwlettend in de gaten gehouden. Het zou echter tot het einde van de jaren vijftig duren voor dit medium in België zou doorbreken. Vooral de strijd tegen filmkeuring en de staatscontrole over de inhoud van de films, eiste na 1950 de aandacht van de bioscoopexploitanten. Het wetsvoorstel-Jespers, dat de wet-Vandervelde uit 1920 inzake censuur en filmcontrole wilde verscherpen en film principieel wilde verbieden aan kinderen onder de achttien jaar,⁵⁶ lokte felle tegenkanting uit vanuit de filmwereld en overschaduwde andere thema's die de nakende crisis van de bioscoopsector versnelden.⁵⁷

Men kan het de bioscoopsector alleszins moeilijk verwijten dat hij onvoldoende inzicht had in of onvoldoende aandacht besteedde aan de problemen die hem naar een crisis zouden leiden. Enkele structurele factoren zorgden er echter voor dat de sector geen afdoende beslissingen kon nemen. Het ver doorgedreven corporatisme had tot gevolg dat te veel belangengroeperingen tegelijkertijd actief waren. De *Vereniging der Kine-mabestuurders van België*, de *Syndicale Kamer der Cinematografie* en de verschillende unies der filmverdelers waren niet altijd in staat om hun acties en eisen op eenzelfde lijn te krijgen. Bovendien waren niet alle bioscoopuitbaters lid van dezelfde beroepsorganisatie (of lid van een beroepsorganisatie), wat het moeilijk maakte om eensgezind afspraken te maken. De snel elkaar opvolgende regeringen na de Tweede Wereldoorlog bemoeilijkten eveneens een consistent beleid ten aanzien van de bioscoopsector.

Crisis wordt onafwendbaar

Ongeacht de vele waarschuwingen ging de algemene uitbreiding van het zalenpark in België tussen 1954 en 1957 gewoon door, zij het aan een gematigder tempo. Ondanks de vele factoren die de achteruitgang van het bioscoopbezoek bewerkstelligden, bleef de bioscoopsector in staat om tot in de jaren vijftig zijn status als populair massa-entertainment te bewaren. In 1954 bedroeg het aantal bioscopen in België 1538 (voor 8,8 miljoen inwoners), in 1957 bereikte dat aantal een historische recordhoogte van 1585 (voor 9 miljoen Belgen).⁵⁸ De Vlaamse provincies kenden met 852 filmtheaters nog steeds een hogere bioscoopverspreiding dan hun Waalse tegenhangers. Brussel en zijn randgemeenten namen 132 bioscopen voor hun rekening. (Voor hen was 1957 niet het recordjaar, in 1959 zouden er 133 bioscopen worden geteld.)⁵⁹ Tussen 1945 en 1957 groeide het bioscooppark in België dus met niet minder dan vijftig procent. In

Vlaanderen en Brussel was de stijging nog opmerkelijker. Daar groeide het zalenpark op twaalf jaar tijd met maar liefst 76 procent. Ook nu weer vertaalden deze initiatieven zich niet in hogere bezoekerscijfers. De vraag- en aanbodzijde van de filmsector groeiden nog verder uit elkaar. In 1954 werden er nog 111,4 miljoen bioscooptickets verkocht, in 1957 was dat aantal gezakt tot 106,7 miljoen, ⁶⁰ 41 miljoen minder dan vlak na de Tweede Wereldoorlog (zie bijlagen).

1957 zou het laatste jaar zijn dat de bruto-ontvangsten van de *box office* nog in stijgende lijn gingen. Dat jaar werd er 1,88 miljard Belgische frank (46,7 miljoen euro) aan inkomsten verzameld uit ticketverkoop, tegenover 1,4 miljard (37,7 miljoen euro) in 1945.⁶¹ Deze stijging kon echter alleen bekomen worden door de prijs van een bioscoopticket drastisch te verhogen (tussen 1945 en 1960 was er een stijging van 75 procent). In de daaropvolgende jaren zou zelfs de stijging van de ticketprijs niet meer volstaan om tegenwicht te bieden aan de dalende ticketverkoop. De sterke toename van het aantal bioscopen, de tegenovergestelde beweging in het aantal verkochte bioscooptickets, de stijging van de toegangsprijs en de toegenomen concurrentie van andere vrijetijdsbestedingen zorgden ervoor dat de situatie in 1957 onhoudbaar werd. De sector voelde aan dat er drastische beslissingen moesten worden genomen, zeker in het licht van de groeiende concurrentie van de televisie. De gevolgen bleven niet uit. In 1958 begonnen de eerste bioscopen noodgedwongen hun deuren te sluiten.

Conclusie

Dit hoofdstuk behandelde de ontwikkelingen binnen het bioscooplandschap na de Tweede Wereldoorlog tot de jaren zestig. De dominantie van bioscoopbezoek als populair massa-entertainment, de interesse van entrepreneurs door de hoge bezoekersaantallen vlak na de oorlog en de snelle verstedelijking van het platteland – waar op het vlak van populair entertainment een inhaalmanoeuvre werd uitgevoerd ten opzichte van de grootsteden – hadden tot gevolg dat de exploitatiesector in de naoorlogse periode een exponentiële groei kende.

De bioscoopcultuur kende tegelijkertijd in steden en op het platteland een bloei-periode, maar de hoogtijdagen van de filmsector duurden niet lang. In een samenleving die voortdurend onderhevig was aan maatschappelijke en culturele evoluties, was ook de positie van de bioscoop constant in beweging. De bezoekerscijfers, die na de Tweede Wereldoorlog een continue daling kenden, stonden in scherp contrast met de snelle aangroei van het aantal bioscopen. Deze tegenstelling zorgde ervoor dat de bioscoopsector aan het einde van de jaren vijftig in een diepe crisis terechtkwam, waardoor ettelijke bioscopen de deuren moesten sluiten.

EINDNOTEN

- 1 Vandeputte, R. (1985), *Economische geschiedenis van België*, Tielt: Lannoo.
- 2 Geraghty, C. (2000), 'Cinema as a Social Space: Understanding Cinema-Going in Britain, 1947-63,' in: *Framework*, 42 (zomer 2000).
- 3 Guback, Th. (1976), *The international film industry*, Bloomington: Indiana UP. Zie ook: Heirman, F. (2006), *Het Paleis om de hoek. Een eeuw cinema in Antwerpen*, Antwerpen: BMP.
- 4 Everaerts, J.P. (2000), *Film in België, een permanente revolutie. Inleiding tot een geschiedenis en actualiteit van de filmproductie, -distributie en -exploitatie in België*, Brussel : Mediadoc. Voor 8.344.534 Belgen wil dit zeggen dat de Belg gemiddeld 17,7 maal per jaar een bezoek bracht aan de bioscoop. Wanneer we alleen rekening houden met de bevolking tussen 15 en 64 jaar – de grootste groep bioscoopbezoekers – komen we zelfs aan 25,9 verkochte tickets per persoon in 1945. Zie: Jaumain ,M. (1986), *Exploitation cinématographique en Belgique: audience et mutation de l'offre*, Brussel: CRISP.
- 5 Peeters, J. (1997), *Van dorpscinema tot megabioscoop. Bioscoopexploitatie in Vlaanderen*, Brussel: Rits – Erasmushogeschool, p. 17.
- 6 Jaumain (1986). Deze verschillende aantallen kunnen verschillende oorzaken hebben. Verscheidene bioscopen waren niet aangesloten bij een beroepsvereniging, niet alle zalen waren het hele jaar open waardoor tellingen op verschillende momenten andere resultaten kunnen opleveren en er bestond niet altijd eensgezindheid omtrent de definitie van het concept 'bioscoop' (vaste bioscoopzalen tegenover feest- of toneelzalen die slechts af en toe film vertoonden). Sommige ranglijsten namen ook enkel bioscopen op die op 35mm projecteerden, andere ook degene die op 16mm projecteerden.
- 7 Berekeningen gebaseerd op cijfermateriaal uit het *Guide du Spectacle 1946-1947*, Spécialiste du Collage. Voor deze periode zijn er voor de huidige provincie Vlaams-Brabant geen aparte gegevens beschikbaar, daarom werd de volledige provincie Brabant opgenomen in het Vlaamse gewest.
- 8 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1946/1, Brussel.
- 9 Vandeputte (1985), p. 20 en p. 35.
- 10 Vandeputte (1987), *Sociale geschiedenis van België 1944-1985*, Tielt: Lannoo, p. 15. Door het hoge tewerkstellingspeil was er al snel een schaarste aan geschoolde arbeiders. Vermits de opnieuw groeiende economie voor ademruimte zorgde, gingen vele arbeiderssalarissen op een ongecontroleerde manier de hoogte in. Wanneer de Nationale Bank in 1948 voor het eerst na de oorlog een tabel over de stand der lonen publiceerde, bleek dat zij nominaal viermaal zo hoog lagen als in de periode 1936-1938. Zie ook: Vandeputte (1985), p. 21.
- 11 Vandeputte (1987), p. 51.
- 12 Vandeputte (1987), p. 40.
- 13 . Vandeputte (1985), p. 42.
- 14 Boone, M., e.a. (1982). *Culturele geschiedenis van Vlaanderen. Deel 10: Dagelijks leven. Sociaal-culturele omstandigheden vroeger en nu*, Deurne/Ommen: Baart.
- 15 Virenque, S.J., in: Vandeputte (1987), p. 37.
- 16 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1946/7.
- 17 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1946/8.
- 18 Jaumain (1986).
- 19 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1951, 7. Opnieuw werd de volledige provincie Brabant opgenomen in de berekeningen voor Vlaanderen.
- 20 Sporck, J., Van der Haegen, H. & Pattyn, M. (1985), 'De ruimtelijke organisatie van de steden', in: *Driemaandelijks Tijdschrift van het Gemeentekrediet van België*, 54, p. 153-163.
- 21 Bovendien groeide in de periode tussen 1947 en 1961 de Vlaamse stedelijke bevolking meer dan dubbel zo snel (+1,2 procent) als in de Waalse steden (+0,5 procent). Het Vlaamse landsgedeelte kende echter gelijktijdig een stijging van de stedelijke en de landelijke bevolking (+0,4 procent), waar in Wallonië de populatie op het platteland na de Tweede Wereldoorlog afnam (-0,1 procent). Zie : Vandermotten, C. & Vandewattheyne, P. (1985), 'Groei en vorming van het stadsstramien in België', in: *Driemaandelijks Tijdschrift van het Gemeentekrediet van België*, 54, p. 41-62.
- 22 Antwerpen : nu postnummers 2000 tot 2060. Brussel : alleen cijfers voor Brussel hoofdstad.

- 23 Gegevens berekend op basis van: (1957), *Annuaire Général du Spectacle en Belgique 1957*, Brussel: Editions l'Epoque.
- 24 Vele dorpsbioscopen waren geen 35 mm-uitbatingen, maar bioscopen die op het goedkopere 16 mm-formaat projecteerden. Zie: Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1947/11.
- 25 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1950/1-2.
- 26 In het kader van het FWO-onderzoeksproject 'De Verlichte Stad', uitgevoerd door de Universiteiten Antwerpen en Gent, werden in totaal 389 interviews afgenomen met toenmalige bioscoopbezoekers in Antwerpen, Gent en in 21 kleinere dorpen.
- 27 Van Aerschot-Van Haeverbeeck, S. (1988), 'Film... Filmtheaters.', in: *Monumenten en Landschappen* 7, 5 (september-oktober).
- 28 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1949-1953.
- 29 Volgens de opeenvolgende verslagen van de Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1946-1953.
- 30 De tien grootste kassuccessen van 1951 waren: 1. *Cinderella*, 2. *King Solomon's mines*, 3. *Caroline Chérie*, 4. *Nous irons à Monte Carlo*, 5. *Captain Hornblower*, 6. *Alice in Wonderland*, 7. *Kim*, 8. *David and Batsheba*, 9. *The flame and the arrow*, en 10. *Topaze*. Alleen *Caroline Chérie*, *Nous irons à Monte Carlo* en *Topaze* werden niet in kleur uitgebracht. Zie: Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1952/9.
- 31 Zie: Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1950/3.
- 32 Geens, P. (2004), 'Belgische elektriciteitsmaatschappij financiert in de jaren vijftig talrijke Franse filmproducties', in: Magiels, W. en De Hert, R. (Eds.), *Magie van de Cinema. Hollywood aan de Schelde*, p. 53-55, Antwerpen: Facet.
- 33 Hoeyberghs, J. (2004), 'Jan Vanderheyden en Edith Kiel leerden de Vlamingen met zichzelf lachen', in: Magiels, W. en De Hert, R. (Eds.), *Magie van de Cinema. Hollywood aan de Schelde*, p. 41-49, Antwerpen: Facet.
- 34 Batz, J.C. (1963), *A propos de la crise de l'industrie de cinéma*, Brussel: Les Editions de l'Institut de Sociologie de l'ULB.
- 35 Jaumain (1986).
- 36 Jaumain (1986). Zie tabellen in de bijlagen.
- 37 Vandeputte (1987), p. 28.
- 38 Boone (1982).
- 39 Het huidige NIS.
- 40 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1952/10-11, p. 10.
- 41 Boone (1982).
- 42 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1952/10-11.
- 43 Vandeputte (1987).
- 44 Geraghty (2000) kwam in Groot-Brittannië in haar studie tot dezelfde bevindingen.
- 45 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1952/10-11, p. 10.
- 46 Voor een volledig overzicht van alle acties, wetten en reglementeringen tussen staat en de bioscoopsector tussen 1946 en 1953 verwijzen we naar Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1946-1953.
- 47 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1947/12.
- 48 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1947/13.
- 49 Vandeputte (1985), p. 20.
- 50 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1947/17. Zie ook hoofdstuk 3.
- 51 Heirman (2006), p. 22.
- 52 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1948/29.
- 53 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1949/16. Een uitzondering werd gemaakt voor de publieke of private vertoning van 16 mmfilms met een cultureel karakter door een opvoedkundig organisme, mits zulks twee jaar na verschijningsdatum in België geschiedde.
- 54 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1949/5.
- 55 Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns* 1949/20.
- 56 Zie Depauw, L. & Biltereyst, D. (2005), 'De kruistocht tegen de slechte cinema. Over de aanloop en de start van de Belgische filmkeuring (1912-1929)', in: *Tijdschrift Media Geschiedenis*, 8, 1, p. 4-26.
- 57 Voor uitgebreide reacties van de sector en de pers, zie onder meer Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1952/10-11.

58 Jaumain (1986).

59 Berekeningen op basis van: (1959), *Annuaire Général du Spectacle en Belgique 1959-1960*, Brussel: Editions l'Epoque.

60 Jaumain (1986).

61 Jaumain (1986).



ILLUSTRATIE 1 · Jonge fans van Tony Curtis, James Dean, The Platters en Elvis Presley in de jaren zestig te Gent.

BRON · VIVIANE VANDE VELDE

Hoofdstuk 6 · Neergang en crisis van de bioscoop (1958-1980)

Lies Van de Vijver

Inleiding

Het jaar 1958 is op vele vlakken een keerpunt in de Vlaamse bioscoopgeschiedenis.¹ Naar de bioscoop gaan is een erg populaire vrijetijdsbesteding, maar de sterke stijging van het aantal filmzalen en de diepe val van de bezoekersaantallen zorgen voor een crisis in de bioscoopwereld. Nieuwe vormen van entertainment, een verhoogde mobiliteit en het uiteenvallen van het verzuilde verenigingsleven hebben in de jaren zestig een zware impact op de filmcultuur. De filmindustrie reageert, en in de jaren zeventig veranderen de kijkgewoonten, de bioscoopervaring en het filmaanbod grondig. Tussen 1958 en 1980 wijzigt de filmcultuur in Vlaanderen fundamenteel. Enorm veel zalen sluiten, de centrumbioscopen splitsen op in verschillende zalen en de wijkzalen vechten om publiek. Tegen 1980 is het Vlaamse bioscooplandschap verschaald. De jaren zestig en zeventig worden gekenmerkt door een nieuwe kijk op de economische waarde van film en op de sociale functie van de bioscoop. Uiteindelijk starten de jaren tachtig met een radicaal nieuw concept voor de bioscoopbeleving met de introductie van de multiplex.

Thuisblijvers en de crisis in de bioscoopwereld (1958-1969)

‘L’exploitation cinématographique a été toujours très vivante dans notre pays. [...] Les salles se sont multipliées et à l’heure actuelle il y en a environ 1640 dans le pays, à quoi il importe d’ajouter 350 salles environ équipées en 16 mm. Cela représente un cinéma pour moins de 6000 habitants, mais ce qui est plus important, c’est le nombre de sièges. Le nombre de sièges s’établit à l’heure actuelle à environ 850.000; 400 de moyenne par cinéma, avec quelques très grandes salles mais peu nombreuses, soit à peu près 1 siège de cinéma pour 10 habitants. Il n’y a que deux pays qui nous dépassent à cet égard.’²

Op het einde van de jaren vijftig is men nog optimistisch over de bioscoopwereld en de levendige filmcultuur in eigen land. Vlaanderen kent een economische groei, de masconsumptie komt op en de snelle expansie is zichtbaar in sectoren zoals onderwijs, mobiliteit, huisvesting, sociale zekerheid en culturele participatie. Er vindt een cultu-

rele omwenteling plaats, maar dit komt de bioscoopwereld niet ten goede. Tijdens de jaren zestig dankt de Amerikaanse filmproductie haar sterke positie op de Europese markt aan een grote thuismarkt en een begeerde filmproductie uit de Tweede Wereldoorlog. Maar vanaf de jaren zestig belandt deze filmindustrie in een overgangsperiode, die lang en moeilijk wordt. De industrie bokst als eerste op tegen de nieuwe media



ILLUSTRATIE 2 · In de jaren zestig wordt personeel in bioscopen steeds schaarser wegens hoge uitbatings- en personeelskosten. Uiteindelijk blijven enkel de kassa's bemand.

BRON · ROGER DE SMUL

en een dalende bioscoopinteresse. Hollywood wordt onzeker over de publiekssmaak en dit leidt tot een serie zwaar gefinancierde films die floppen, waardoor de industrie in crisis vervalt. Zonder een gegarandeerde afzetmarkt houdt de industrie op met in groter getal B-films te produceren. In massa geproduceerde en gestandaardiseerde films verdwijnen en ook de filmindustrie ziet toekomst in heterogene marktsegmenten met specifieke producten per doelgroep. Studio's zoeken naar lagere productiekosten en zetten overzeese projecten op. De introductie van de televisie zorgt mee voor de geleidelijke afbraak van grote Amerikaanse studio's, de opkomst van mediaconglomeraten, een nieuw type langspeelfilm, het stijgend belang van marketing en de introductie van nieuwe technologieën zoals breedbeeld. Door de impact van de Europese filmauteurs wordt film daarenboven niet enkel meer als een massamedium gezien; tijdens de jaren zestig worden artistiek progressieve films commercieel leefbaar. De Europese producties uit de jaren zestig zijn vaak persoonlijke projecten van filmregisseurs zoals Federico Fellini (*8 ½*, 1962), Ingmar Bergman (*Persona*, 1966) en François Truffaut (*Jules et Jim*, 1962).

De Amerikaanse film tast de grenzen af van de weergave van geweld (*Psycho*, Hitchcock, 1960), van de illusie van seksualiteit (*Some Like It Hot*, Wilder, 1959), en zoekt aansluiting bij een rebellerende jongerencultus (*Bonnie and Clyde*, Penn, 1967 en *Easy Rider*, Hopper, 1969).³ De bioscoopwereld vangt al deze veranderingen maar moeizaam op. Regelmatig is er een tekort aan films, wat de programmering van bioscopen verzwakt.⁴ Talrijke bioscopen sluiten de deuren en nieuwe vormen van filmbeleving steken de kop op. *Drive-ins* vangen in de Verenigde Staten de massale sluiting van de wijkzalen op. De distributiesector richt zijn pijlen op de voorsteden en in de vaste bioscoopzalen wordt volop geëxperimenteerd met beeldgrootte, kleursystemen en geluidsverbetering. Tegen het einde van de jaren zestig is de industrie geëvolueerd naar een bedrijf dat films produceert als handelswaar voor een jonger publiek.⁵

In vergelijking met buurlanden heeft Vlaanderen erg veel bioscopen.⁶ Een uitgebreid bioscooppark wordt in het buitenland vaak ondersteund door een sterke filmproductie zoals in Frankrijk, Italië en Zweden. Maar ondanks de zwakke filmproductie in België zijn er in 1960 1503 filmvertoningsplaatsen waarvan 972 bioscopen, of een opmerkelijke 65 procent, in Vlaanderen.⁷ De bioscopen zijn goed verspreid: een op de drie gemeenten in België beschikt over minstens één bioscoop. Toch zijn er duidelijke kerngebieden. De disproportionele concentratie van bioscopen in bepaalde gebieden wordt verklaard door de aanwezigheid van industriële kernen die de bioscopen van een groot publiek kunnen voorzien. Naast deze industriële zones trekken ook de steden een grote brok bioscoopcultuur naar zich toe. In 1960 bevinden 412 van de 972 Vlaamse bioscopen zich in de grootsteden.⁸ Tien jaar later is het aantal bioscopen in Vlaanderen echter meer dan gehalveerd en beschikken slechts dertien op de honderd Belgische gemeenten over een bioscoop.

De belangrijkste factor van de bioscoopcrisis in de jaren zestig is het sterk dalende bioscoopbezoek. Tal van oorzaken kelderen het bioscoopbezoek maar toch wordt vooral de televisie met de vinger gewezen. Wanneer de televisie in 1953 in de Vlaamse huiskamers zijn intrede doet, wordt het een geduchte concurrent wat betreft privéconsumptie van audiovisuele media. Dat jaar schaffen 6500 Belgen een televisietoestel aan, vijf jaar later zijn dat er 223.168, waarvan meer dan 70 procent in Vlaanderen.⁹ Fictie als *Schipper naast Mathilde* wordt razend populair. Distributeurs en bioscoopuitbaters voelen nattigheid en vragen afspraken voor het vertonen van speelfilms op televisie. Op 22 oktober 1953 wordt tussen de openbare omroepen, de distributeurs en de exploitanten een overeenkomst ondertekend omtrent het vertonen van films op televisie. De Franstalige en Nederlandstalige zenders mogen wekelijks één film uitzenden, maar niet op vrijdag, zaterdag of zondag. In Italië en Frankrijk wordt een soortgelijke overeenkomst opgesteld, met een ondersteunende clausule voor de nationale films. Door deze nauwe samenwerking tussen de nationale filmindustrie en de omroep, heeft Italië het minst te lijden van de introductie van de televisie. Televisie wint snel aan bestaansrecht. In België betekenen de Wereldtentoonstelling van 1958 en de uitzending van het huwelijk van koning Boudewijn in 1960, een enorme stimulans voor de televisie. In 1959 hebben zeven op de honderd Vlamingen een zwart-wit-toestel, vier jaar later is dit aantal meer dan verdubbeld.¹⁰ Na verloop van tijd worden de tegenstrijdige belangen rond het akkoord over de speelfilms duidelijk. Omroepen en distributeurs die hun brood verdienen met filmverhuur willen zo veel mogelijk films op televisie, terwijl de exploitanten oordelen dat films pas op het kleine scherm mogen als ze volledig uit circulatie zijn.¹¹ Begin jaren zestig verwoordt M.P. Louyet, het toenmalige hoofd van de *Cinematografische Dienst* bij het ministerie voor Openbaar Onderricht het zo:

‘[...] il se joint à cela l’impatience de la télévision qui, elle, voudrait bien diffuser des films le dimanche ou le samedi et qui supporte mal une politique de force qui n’est en réalité basée sur rien d’autre que sur de la faiblesse. Vous voyez donc la lutte qui se prépare.’¹²

Ondertussen wordt door minister van Cultuur, Pierre Harmel, in 1959 een wetsvoorstel ingediend dat de definitieve regeling van de omroep uitwerkt.¹³ Op 20 september 1962 wordt de overeenkomst tussen de openbare televisie en de bioscoopuitbaters opgezegd en wordt een nieuwe overeenkomst opgesteld, ditmaal zonder de Vereniging der Kinemabestuurders. Vanaf dan nemen Amerikaanse films een steeds groter aandeel in in de zendtijd van de Vlaamse televisie en een zeldzaam publieksonderzoek uit 1963 rapporteert dat Vlamingen een massale voorkeur hebben voor film op televisie.¹⁴ Maar in 1962 stelt het Nationaal Instituut voor de Statistiek vast dat de opkomst van de televisietoestellen in Vlaanderen niet rechtstreeks evenredig is met de vermindering van het aantal toeschouwers in de Vlaamse bioscoopzalen. Een belangrijke stijging van het aantal televisietoestellen in een bepaalde streek heeft niet noodzakelijk tot gevolg dat het aantal bioscoopbezoekers plots daalt. Geen enkele televisie-uitzending, met uitzondering van de rechtstreekse sportreportage, heeft een direct merkbare invloed.¹⁵ Voor het publiek is er een duidelijk onderscheid tussen film op televisie en film in de bioscoop. Wanneer de televisie films begint te programmeren, concentreren de bioscopen het programma op één speelfilm en wordt het bioscoopbezoek steeds meer geprofileerd als een speciale gebeurtenis in plaats van een vanzelfsprekendheid.¹⁶ De televisie brengt een wijziging in de consumptie van audiovisuele media met zich mee en wordt de zondebok van de crisis. Er is echter geen strikt causaal verband of een substitutie-effect. Theoretisch wordt de televisie aangeduid als oorzaak van de achteruitgang van het bioscoopbezoek op basis van de economische redenering van de goedkopere substituuut. Maar deze claim wordt meteen in de Verenigde Staten weerlegd, want daar daalt het bioscoopbezoek reeds fors vijf jaar voor de introductie van de televisie ¹⁷ en in Groot-Brittannië begint de catastrofale verlaging van het aantal bezoekers reeds vanaf 1948. Tussen 1956 en 1961 verliest de Europese filmindustrie meer dan 473 miljoen toeschouwers.¹⁸

Naast de opkomst van de televisie zijn er andere factoren die de bioscoopbezoeker tot een thuisblijver maken. De verschillen tussen de bezoekersaantallen in de verschillende landen worden beïnvloed door onder andere de aanwezigheid van een eigen filmproductie, de sociale tradities met betrekking tot het uitgaansleven, de landstaal, de urbanisatiegraad en de levensstandaard. Criticus M.J. Delcorde merkt in 1960 op:

‘En Belgique par exemple, l’élévation du niveau général de vie qui permet une sélection plus large des loisirs (automobile, voyages, augmentation du confort

etc.) et la saturation (il existe en Belgique trois fois plus de salles qu'en Hollande par exemple) ont certainement une incidence plus importante que le développement de la télévision.¹⁹

In de jaren zestig treedt een mentaliteitswijziging op die de bioscoop berooft van zijn 'rentabilisation de rêve'.²⁰ Internationale critici wijten de ondergang van het bioscoopbezoek aan *suburbia*, *expresso* en *Elvis Presley*.²¹ Tegen 1965 zijn er in de Verenigde Staten ondanks de inspanningen van de filmindustrie meer bowlingzalen dan bioscopen. De crisis in de Vlaamse bioscoopwereld is vooral te wijten aan een structurele wijziging in het ontspanningsleven. Deze omwenteling in vrijetijdscultuur wordt geruggensteund door een snelle materiële welvaartsstijging. In 1964 wordt de 45 urenweek ingesteld, en intussen ijvert men voor een derde week betaalde vakantie en dubbel vakantiégeld. Vlaanderen kent een gestadige economische groei. Door de inwerkingtreding van de Europese Economische Gemeenschap zorgt de economische schaalvergroting voor een periode van hoogconjunctuur. In dit gunstige economische klimaat is er een opmerkelijke stijging van mobiliteit en huisvesting in Vlaanderen. Budgettering wordt belangrijker. Er wordt niet minder besteed dan in de jaren vijftig, maar het beschikbare budget wordt op een andere manier uitgegeven. De economie maakt van de soberheid en spaarzaamheid uit de naoorlogse periode oude waarden, en verwacht dat de nieuwe consumenten openstaan voor nieuwe producten en diensten. Tijdens de jaren zestig wordt ook het kopen op krediet ingevoerd. De eigendom van een huis leidt tot een toename van de ontspanning in eigen huis. Het zwaartepunt van de ontspanning verschuift van de openbare naar de private sfeer omdat er sinds de naoorlogse jaren een zoektocht is naar meer privacy en zelfs isolement. De zilveren schermen moeten het steeds meer afleggen tegen de aankoop en het gebruik van een auto, een bromfiets, een televisie en zelfs een radio.

Het nieuwe consumentisme steekt de kop op. Tussen 1960 en 1970 kent België een toename van het aantal radio's met 23 procent, van het aantal auto's met 64 procent en van het aantal televisietoestellen met 74 procent.²² Er is een stijgende variëteit aan ontspanningsmogelijkheden, zoals discotheken, openbare zwembaden, vakantieparken, recreatiecentra, sportverenigingen, de mogelijkheid om te reizen naar het buitenland enz. De stijgende motorisering is nauw verbonden met de drang om buiten de stad te wonen en met de zondagstrek. Weersomstandigheden hebben steeds meer invloed op de manier waarop men ontspanning invult. De democratisering en verbetering van het onderwijs wekt nieuwe interesses en verruimt de blik. Er wordt meer deelgenomen aan culturele activiteiten.²³ De bioscoop blijkt slechts een van de vele mogelijkheden te zijn, en niet meteen de goedkoopste. In Belgische frank uitgedrukt, vermenigvuldigt de gemiddelde prijs per zitplaats bijna negen maal tussen 1945 en 1980. In de jaren zestig verdubbelde de prijs: tussen 1964 en 1967 zijn er jaarlijkse prijsverhogingen van 8,6 procent.

De Belg gaat in 1960 gemiddeld 8,7 maal per jaar naar een filmvertoning. Voor inwoners tussen vijftien en vierenzestig jaar is dit zelfs meer dan een keer per maand. Maar ondanks de bevolkingsaan groei en de stijgende inkomsten gaat men in Vlaanderen tien jaar later slechts 3,5 keer – 5,6 keer voor inwoners tussen vijftien en vierenzestig jaar – per jaar naar de bioscoop. De prioriteiten van de vroeger frequente bioscoopbezoekers zijn veranderd. België moet het in 1970 doen met slechts 38 procent van de bezoekersaantallen uit 1960. Vlaanderen en Brussel verliezen meer dan 36 miljoen bezoekers in de jaren zestig.²⁴

Tijdens de jaren zestig vinden niet enkel minder toeschouwers de weg naar de bioscoop, ook het profiel van het bioscooppubliek wijzigt.²⁵ Een studie uitgevoerd tussen 1958 en 1963 wijst erop dat de bioscopen de ‘gewoontebezoekers’ verliezen.²⁶ Men gaat niet meer naar een bepaalde bioscoop uit gewoonte maar men kiest ervoor een bepaalde film te zien. De verhoogde mobiliteit en de televisie zorgen ervoor dat de bioscopen steeds minder als een aanvulling van het dagelijkse leven thuis worden beschouwd. De bioscopen zijn allang niet meer de enige vorm van bereikbare ontspanning. De exploitatiepatronen veranderen: doorlopende voorstellingen worden minder frequent wanneer bepaalde films de verplichting meekrijgen om de zalen na de start van de film te sluiten. Men gaat steeds meer op bepaalde tijdstippen naar de bioscoop en bezoekers worden aangemaand de zaal te verlaten na het einde van de voorstelling. De bioscoopervaring verandert grondig. Het bioscoopbezoek wordt occasioneel en het publiek wordt selectiever. De kwaliteit van een film wordt afgewogen tegenover andere films zonder inachtneming van de bioscoopervaring zelf. Het geroutineerde bioscooppubliek van de jaren veertig en vijftig valt af omwille van veranderingen in ontspanningspatronen en economische factoren zoals de verhoogde ticketprijzen. Zoals een getuige vertelt:

‘Toen was dat een gewoonte: van toen ik kind was gingen we twee tot drie keer per week naar de bioscoop. Praktisch iedereen die ik kende uit de buurt, ging naar die cinema. Je sprak af aan de cinema en de film was onbelangrijk dan. Dat is zo gebleven tot mijn zeventien jaar. In de jaren zestig ben ik getrouwd en toen was de tijd van de cinema een beetje voorbij. De eerste televisies waren er toen en de eerste auto’s ook. Dan begonnen we weg te gaan; naar de zee, naar de Ardennen. De cinema, dat was toen gedaan.’²⁷

Het bioscooppubliek bestaat steeds minder uit het gekende publiek uit de buurt of de stad. De meerderheid van de bioscoopbezoekers zijn jongeren die minder verbonden zijn aan het comfort van een eigen woonst. Massale opkomst in de Vlaamse bioscopen is afhankelijk van de films zelf, en niet meer van het gewoontebezoek. Er wordt steeds meer gekozen om naar de bioscoop te gaan omdat er een unieke film of een bepaalde ster speelt of omdat er een nieuwe technische innovatie wordt uitgebracht.

Tijdens de jaren zestig wordt in Vlaanderen genoten van zowel Amerikaanse als Europese producties. Er zijn spektakelfilms in omloop, die met uitgebreide reclamecampagnes de nadruk leggen op de unieke grootsheid van de bioscoopbeleving als alternatief voor de kijkervaring op televisie. Historische en avonturenfilms zoals *Ben-Hur* (Wyler, 1959), *Spartacus* (Kubrick, 1960), *El Cid* (Mann, 1961) en *The Longest Day* (Annakin, 1962) kunnen voor de broodnodige massale opkomst zorgen. Naast de epische films blijven de romantische films zoals *My Fair Lady* (Cukor, 1964) in de jaren zestig een publieksopkomst garanderen. Komische sterren zoals Fernandel en later Louis de Funès lokken nog habitués naar de zalen en regisseurs zoals Alfred Hitchcock en Ingmar Bergman worden gezien als obligaat voor bioscopen. Populaire figuren zoals James Bond houden liefhebbers van avontuur jarenlang met opeenvolgende films in de zalen. De grotere zalen in de stad houden stand door een verfijnde omkadering van de bioscoopervaring, met behulpzaam personeel en door extra dienstverlening zoals kinderopvang tijdens de voorstellingen. Maar de hoge uitbatingskosten kunnen de personeelskosten en de diensten steeds moeilijker dragen. De ouvreuses, portiers en het zaalpersoneel verdwijnen. Daarenboven is de aanvoer van films in de jaren zestig minder consistent dan voordien. Distributeurs vangen het probleem van het filmtekort op door een langere exploitatieduur en een hogere prijs te eisen, en exploitanten hernemen beproefde kassuccessen zoals *Gone with the Wind* (Fleming, 1939) en *King Kong* (Cooper & Schoedsack, 1933). Het aantal filmvoorstellingen per jaar daalt met 38 procent.

In het hele land sluiten bioscopen. Deze neergang is niet overal hetzelfde. Grootsteden, centrumsteden, verstedelijkte en landelijke gemeenten ervaren de crisis anders. Tussen 1960 en 1970 verliest Vlaanderen 55,6 procent van het aantal bioscopen. De grootste verliezen situeren zich tussen 1963 en 1967: in slechts vier jaar tijd verdwijnen 315 bioscopen uit de statistieken, 95 ervan verdwijnen al in het eerste jaar.²⁸ Op het platteland en in de minst verstedelijkte dorpen daalt het aantal veel sneller dan in de grotere steden. Het gemiddelde aantal zitplaatsen per zaal stijgt van 518 in 1960 naar 542 in 1969. Vooral vertoningsplaatsen met minder dan driehonderd zitplaatsen zijn gevoeliger voor de crisis.

De sluitingen zijn grotendeels een gevolg van structurele aanpassingen van de bioscopen. De bioscopen willen hun plaats in de naoorlogse cultuur opnieuw verwerven door een herdefiniëring van de bioscoopbeleving en niet zoals de critici in *Cahiers du Cinéma* hopen, door een herdefiniëring van de esthetiek van de films.²⁹ Om het tij te keren sleutelen de bioscopeigenaars aan het bestaande concept met technologische innovaties die het kleine scherm moeten overtreffen zoals breedbeeld- en 3D-technieken. Eind 1961 pakt *Variétés* te Brussel uit met een nieuwe beeldtechniek waarbij het scherm uitgebreid wordt van de vloer tot het plafond, een innovatie die voor het

projecteren drie cabines vereist.³⁰ Het breedbeeldformaat moest de bioscoopervaring versterken en het magische 'panorama' wordt een troef. Uitbaters proberen *Cinerama*, *VistaVision*, *CinemaScope* en *Panavision*, en geven de bioscoopervaring een extra meerwaarde door stereofonische geluidsinstallaties. Verwondering en nieuwsgierigheid over de 70 mm- en driedimensionale projecties trekken publiek aan en de bioscoopervaring



ILLUSTRATIE 3 · Bioscoop *Elisabeth*, met een katholiek profiel, na de bevrijding in 1945 te Asse.

BRON · KONINKLIJKE HEEMKRING ASCANIA

verandert in een unieke filmbeleving met een hoog spektakelgehalte. Kleinere bioscopen in Vlaanderen hebben echter niet het budget om nieuwe projectoren en schermen aan te schaffen. Deze zalen zijn bovendien meestal ongeschikt om breedbeeldfilms te vertonen. Ten behoeve van deze zalen worden kopieën gemaakt met drie in plaats van de vier klanksporen die de stereofonie nodig heeft. Dit zorgt voor de nodige distributieproblemen. Enkele zalen kunnen overschakelen naar een betere

geluidsinstallatie en een comfortabeler uitrusting. De meeste bioscopen in de minder verstedelijkte gebieden kunnen echter deze vernieuwingen financieel niet dragen en sluiten de deuren, ondanks het feit dat ze in het verleden vaak geen of nauwelijks concurrentie te verduren hadden. De dorpszalen in Vlaanderen kunnen niet investeren in extra comfort waardoor de concurrentie met de huiskamer groter wordt. De verhoogde mobiliteit en het wegvallen van drempelvrees dwingen dorpsbioscopen tot een grotere concurrentie met beter uitgeruste zalen in de nabijgelegen stadscentra. De daling van de reële inkomsten van de uitbating in minder verstedelijkte gebieden versnelt de sluiting van niet-rendabele zalen. In landelijke gemeenten slinkt het bioscoopaanbod met 84 procent in 1969 en omvat het slechts drie procent van het totale aanbod.

Voor Vlaanderen speelt daarnaast ook de verzuiling een rol. De vergaande organisatie van het dagelijkse leven op basis van een levensbeschouwelijke verscheidenheid heeft in Vlaanderen, in tegenstelling tot buurland Nederland, een sterke invloed op de filmcultuur.³¹ Vanaf de start van de bioscoopcultuur in Vlaanderen vertonen de zuilen interesse voor filmvertoning. En deze interesse heeft een significante impact op het aantal bioscopen in Vlaanderen.³² Vanaf de jaren zestig brokkelt de verzuiling in Vlaanderen af en implodeert het verzuilde gemeenschapsleven om plaats te maken voor een meer

persoonlijke levensstijl, voor emancipatiegerichtheid en permissiviteit. Wanneer de ontzuiling intreedt, heeft dit een dubbel effect. Er sluiten effectief een groot aantal verzuilde bioscopen: de verzuilde filmvertoning daalt met 21 procent, en meer dan een derde van de sterk aanwezige katholieke bioscopen moet de deuren sluiten. Maar de ontzuiling heeft ook tot gevolg dat het gemeenschapsleven in Vlaanderen stilaan afkalft. Wijkzalen en dorpsbioscopen overleven door de opkomst van buurtbewoners en dagelijkse bezoekers. Deze gewoonte is sterk verankerd in het dagelijkse buurtleven. Vanaf de jaren zestig is de ontzuiling voor een belangrijk deel verantwoordelijk voor het versnipperen van dit gemeenschapsleven en voor een heroriëntering van de ontspanningscultuur in Vlaanderen.

Naast de strijd om de toeschouwers krijgen de Vlaamse bioscoopuitbaters te maken met taksverhogingen. Sinds 1956 moeten bioscoopuitbaters syndicale eisen volgen. In de jaren zestig doen fiscale verplichtingen en wettelijke voorschriften enkele bioscoopuitbaters stilaan de das om. Het 'Algemeen Reglement voor de Arbeidsbescherming', gewijzigd op 15 september 1953, stelt uiterst strenge veiligheidsvoorwaarden voor bioscopen. De reglementering wordt draconisch toegepast nadat op zondag 3 april 1955 tijdens een kindervoorstelling 39 toeschouwers, waarvan 22 kinderen tussen twee en dertien jaar, omkomen in een brand in bioscoop *Rio* te Sclessin.³³ Talrijke zalen moeten investeren om de infrastructuur aan de vereiste normen aan te passen. Voor sommige bioscopen is de aanpassing onmogelijk. Andere zalen moeten een groot aantal zetels verwijderen.³⁴ Daarenboven gaan bioscoopuitbaters gebukt onder de verouderde en volgens de sector onrechtvaardige 'Taks op de Openbare Vermakelijkheden'. Deze rijksbelasting uit 1912 wordt geheven op de bruto-inkomsten van de bioscopen. Bij de eerste belastinghervorming na de Tweede Wereldoorlog wordt de vermakelijkheidsbelasting een gemeentelijke taks. De opmerkelijke taks komt in het buitenland nergens voor. Het belastingaandeel schommelt tussen 6 en 23 procent en overstijgt het gemiddelde niveau van taksen die geheven worden op andere ontspanningsmogelijkheden zoals voetbal- en bokswedstrijden, musichall- en circusvoorstellingen.³⁵ Toneel-, opera- en balletvoorstellingen zijn zelfs volledig vrijgesteld van deze taks hoewel er doorgaans veel hogere toegangsprijzen worden gevraagd. Jaarlijks hoest de Belgische filmexploitatiesector ongeveer driehonderd miljoen belastingen op. In 1960 neemt de sector het niet langer en van 25 tot 31 maart is er een nationale staking. Een week lang wordt nergens in het land film vertoond. De pers steunt de actie door de zware taksen met de vinger te wijzen.³⁶ Sommige gemeenten passen de taks aan, maar nationaal wordt niets ondernomen. Drie jaar later wordt een wet goedgekeurd over 'het verhuren van films bestemd voor commerciële vertoning' die opnieuw nadelig is voor de exploitatiesector. De maximale huurprijs wordt berekend op basis van bruto-ontvangsten en vitale bruto-ontvangsten.³⁷ Het nieuwe systeem krijgt veel kritiek van de uitbaters. Op 6 januari 1968 wordt de wet aangepast en

worden de percentages op bruto-ontvangsten vervangen door percentages op netto-ontvangsten.

Als de tanende bioscoopinteresse en de zware taksen talrijke zalen doen sluiten betekent dit niet dat de filmcultuur in deze gemeenten volledig verdwijnt. Vlaanderen kent in de jaren zestig een sterk uitgebouwde structuur van filmclubs. Filmclubs programmeren vaak andere films dan de commerciële bioscopen. Deze strategie vindt zijn voedingsbodem in het veranderende filmaanbod van de jaren zestig. Hierdoor zijn de filmclubs mede verantwoordelijk voor de veranderende bioscoopbeleving van de jaren zestig. De programmering maakt van een avondje film een culturele uitstap. In de jaren zestig zijn bij benadering tweehonderd filmclubs actief in België. De helft van deze filmclubs zijn aangesloten bij het *Centrum van de Katholieke Filmactie* en zestig filmclubs behoren tot de *Socialistische Federatie van Ciné-Clubs*. Ze hebben samen ongeveer honderdduizend leden en organiseren elk jaar een kleine duizend vertoningen.³⁸ Terwijl de uitbating van verzuilde filmvertoning in vaste zalen afzwakt, is de verzuilde filmclubwerking op haar hoogtepunt.³⁹

De Vlaamse steden nuanceren het beeld van de bioscoopwereld in crisis. De crisis in de industrie zorgt voor een concentratie van investeringen in de dichtstbevolkte zones, kwestie van de rendabiliteit van de activiteiten te behouden. De strijd om de markt doet de concurrentie toenemen. De bioscoop eigenaars in de steden zijn beter geplaatst om de bioscoopuitbating economisch leefbaar te houden. De stad is een aantrekkingspool voor vrijetijdsbesteding; er is een groter publieksbereik; de bioscopen zijn vaak in handen van bedrijven en de zalen zijn groot genoeg voor infrastructurele aanpassingen. Hierdoor spelen de stadszalen beter in op internationale technische innovaties zoals de verschillende breedbeeldtechnieken. Toch blijkt dit niet altijd de verhoopte succesformule te zijn. Vaak worden nieuwe, omslachtige projectietechnieken na enkele jaren weer opgeborgen wegens te hoge kosten of te weinig publieke interesse. Het curiosum van de wereldtentoonstelling uit 1958, de *Cinérama*, wordt na twee jaar regelmatige exploitatie in Antwerpen en in Brussel afgevoerd.⁴⁰ De oververzadigde markt maakt het de stadszalen moeilijk. Uiteindelijk sluiten ook grote centrumbioscopen de deuren, waardoor vraag- en aanbodzijde van filmconsumptie weer genivelleerd worden. De grootsteden verliezen in de jaren zestig veertig procent van hun bioscopen maar zien hun aandeel in het Vlaamse bioscooplandschap tegen 1969 wel met twaalf procent stijgen omdat de verliezen in de provincies dermate groot zijn. In de jaren zestig verliest de Brusselse agglomeratie⁴¹ slechts een vierde van het aantal bioscopen. In 1970 staat de Brusselse agglomeratie alleen in voor twintig procent van het totale aantal bioscopen in Vlaanderen. Brussel is op dat moment goed voor de helft van het aantal bioscopen in de agglomeratie. Nochtans verliest de Brusselse agglomeratie in de jaren zestig toch 56 procent van het bezoekersaantal. Deze

breuk in het bioscooplandschap tussen agglomeraties en de provincies geldt ook voor Antwerpen en Oost-Vlaanderen. De drie steden Antwerpen, Brussel en Gent bieden enig soelaas voor de bioscopen in de randgemeenten die weliswaar verliezen lijden maar aanzienlijk minder dan de gemeenten buiten de agglomeraties. De verstedelijkte gemeenten en steden weten hun aandeel van dertig procent in het Vlaamse bioscooplandschap ook met zestig procent minder bioscopen, te behouden. Er spelen lokale en seizoensgebonden factoren mee: toeristische trekpleisters zoals de kuststad Oostende en het historische Brugge komen de plaatselijke bioscoopsector ten goede, en de universiteitsstudenten van Leuven tonen voldoende interesse om de zeven stadszalen open te houden. Ook het kusttoerisme in Knokke houdt zes zalen actief.⁴²



ILLUSTRATIE 4 · De ouvreuses, kassierster en portier van *Eldorado* te Gent in 1964. Twee jaar later gaat de centrumzaal failliet.

BRON · MARINA TCHEKOUTEFF

Vele wijk- en dorpsbioscopen overleven de jaren zestig niet. Deze bioscopen putten kracht uit een lokaal gevoel dat stilaan verdwijnt. Uitbaters worden overladen met schulden door de stijgende uitbatingskosten en taksen. Zalen worden vaak opgekocht

omwille van hun stijgende immobiliënwaarde die veel meer opbrengsten biedt dan de opbrengsten uit filmvertoningen. Uiteindelijk verliezen de provincies in de jaren zestig gemiddeld de helft van hun bioscopen, en in vijftig procent van de Vlaamse gemeenten is de filmcultuur uitgestorven. Vlaanderen spaart hiermee zijn filmcultuur veel minder dan Wallonië. Tegen het einde van de jaren zestig is het duidelijk dat de technische vernieuwingen en de modernisering van de bioscopen niet voor een hernieuwde interesse voor de bioscoop zorgen. De filmcultuur leeft binnen geëngageerde filmclubs. De bioscoop daarentegen wordt een nostalgische ruimte die slechts traditie, wijkmentaliteit en lokaliteit oproept. Door haar pijlen op het technisch overtreffen van de televisie te richten, mist de bioscoopindustrie de omwenteling aan de vraagzijde. De ouderwetse zalen dienden een volledig nieuw concept te lanceren om het jeugdige publiek geïnteresseerd te houden.

Multiscreens en de heroriëntering van de bioscoopwereld (1969-1980)

‘Die mooie zalen waren echt filmtempels met schitterende decoratie. Het had allemaal zijn charme. Dat is dan verdwenen: je moest zelf een plaatsje zoeken,

je zat op een naakt doek te kijken in afwachting op de film, en er werd gegeten rondom je.' En 'dan zijn die films opgekomen met al dat lawaai. Het was de tijd van het lawaai.'⁴³

De omslag van een studiosysteem naar economisch sterke conglomeraten zorgt ervoor dat er tijdens de jaren zeventig en tachtig voldoende financiële ruimte is voor de Amerikaanse filmproductie. Amerikaanse commerciële cinema uit de jaren zeventig is in eerste instantie erg zelfbewust en experimenteert met sociale kritiek en cultuurpesimisme. Er wordt gezocht naar een evenwicht en naar een nieuwe populaire formule die mensen opnieuw naar de bioscopen moeten lokken. Een nieuwe generatie film-makers staat op zoals Brian De Palma en Martin Scorsese, opgeleid in filmscholen, beïnvloed door de politieke jaren zestig en bedreven in populair entertainment. De introductie van de succesvolle *blockbuster* formule in het midden van de jaren zeventig zorgt opnieuw voor een omslag in productiepatronen. Dure blockbusters moesten de televisie voorgoed aftroeven: ze maken aanspraak op sensationele onderwerpen (*The Exorcist*, Friedkin, 1973), spelen in op verschillende markten (*Star Wars*, Lucas, 1977), en recyclen succesformules in *sequels*, remakes en spin-offs. De bioscoopinkomsten dekken de hoge productiekosten niet en er duiken onafhankelijke nieuwkomers in productie en distributie op. Risicofactoren worden stevast afgewogen en distributiepatronen wijzigen. Films met een potentieel hoge winstmarge gaan tegelijkertijd in verschillende zalen en landen in première. De industrie promoot de films vaak als evenement, vergezeld van verschillende vormen van merchandising. Tegen het einde van de jaren zeventig transformeert het blockbustersyndroom de industrie. De 'studio's' zijn multinationale mediaconglomeraten geworden die zich niet enkel bezighouden met filmproductie maar een hele markt van bioscopen, televisie, video, games, boeken, magazines, handelswaar en eetgelegenheden verpersoonlijken. Naast de megalomane blockbustermentaliteit is er in de jaren zeventig voldoende ruimte voor auteurscinema. Met eigenzinnige regisseurs zoals Woody Allen en Robert Altman vindt *art cinema* zijn weg naar kleine stadszalen. De exploitatiesector zoekt opnieuw naar manieren om de dalende bioscoopinteresse op te vangen. Bioscopen splitsen zalen op, fusioneren en bouwen zalen bij. De *multiscreen* wordt de standaard voor de bioscoopbeleving. Het veranderende filmaanbod differentieert en segmenteert het publiek van de jaren zestig, en de bioscoopbeleving wordt steeds meer het domein van jongeren en cinefielen.

Vlaanderen begint al snel met het opsplitsen van de grote bioscoopzalen. De capaciteit van de grotere zalen wordt vaak slechts voor twintig procent benut. De trend komt in Brussel vroeg op gang wanneer Henri Fol in 1953 de bioscopen *Avenue* en *Vendôme* ont dubbelt.⁴⁴ Deze tendens wordt gevolgd met de *Capitole* in 1965 en *Pathé Empire* in 1967. Na verbouwingen opent in 1969 bioscoop *Colisée* in de Nieuwburgstraat met drie schermen in één pand.⁴⁵ Dat jaar pakt ook de *Majestic* in Harelbeke uit met een-

zelfde stunt. De nieuwe structuur van *multiscreen* – verscheidene schermen in een bioscoop – doet het rendement van de bioscoop toenemen. De uitbater kan immers in hetzelfde gebouw met hetzelfde personeel meer tickets en versnaperingen verkopen. De *multiscreen*formule is economisch rendabel maar kannibaliseert de architectuur van de filmpaleizen. Vanaf 1969 wordt er in Vlaanderen een onderscheid gemaakt tussen het aantal bioscopen en het aantal schermen. De opdeling van de zaal gebeurt veelal per niveau: *mezzanine* en balkon(s) worden ingericht als een of meer aparte zaaltjes. De zalen worden niet alleen opgesplitst, er worden ook zalen bijgebouwd in aanpalende panden en sommige bioscopen fusioneren. Het nieuwe aantal schermen kan de dalende statistieken van het aantal bioscopen in Vlaanderen tijdens de jaren zeventig matigen, maar het lost de problemen niet op. In tien jaar tijd verdwijnen in Vlaanderen en Brussel 171 bioscopen maar slechts 52 schermen. In tegenstelling tot de jaren zestig verloopt de daling van het aantal bioscopen in de jaren zeventig geleidelijker.

Door de opdeling van de grotere zalen vindt in de jaren zeventig naast een uitdunningsproces, ook schaalverkleining plaats. Het gemiddelde aantal zitplaatsen per scherm daalt en de vermindering van het aantal bioscopen met meer dan driehonderd zitplaatsen is groot.⁴⁶ In de jaren zeventig verdwijnen in België 333 grote zalen, terwijl er 119 zalen met minder dan driehonderd zitplaatsen bijkomen. In Vlaanderen is ook een verschuiving in het gemiddelde aantal zitplaatsen per zaal te zien: van 531 zitplaatsen per zaal in 1970 naar slechts 373 zitplaatsen per zaal negen jaar later.⁴⁷ Het bioscooplandschap is in slechts twee decennia tijd grondig veranderd. In 1960 bestaat 82,9 procent van het zalenpark uit zalen met meer dan driehonderd zitplaatsen, tegenover 40,7 procent in 1980. Er worden maar weinig nieuwe bioscopen opgestart in de jaren zeventig. Grote zalen met meer dan duizend zitplaatsen zijn verdwenen: in 1980 zijn er slechts vier, wat slechts 0,9 procent van het totale zalenpark is. De filmpaleizen uit het interbellum met meer dan tweeduizend zitplaatsen voor één scherm, zoals *Capitole* te Gent, worden een uitzondering. De architecturale grootsheid van de zalen is voor de bioscoopervaring geen prioriteit meer.

Centrumzalen worden dankzij het exclusiviteitsrecht in eerste instantie gespaard van plotse sluitingen. Het filmdistributienet geeft hun de films nog steeds in première. Voor de buurtbioscopen wordt de situatie er echter niet beter op. De nettowinst neemt continu af als een gevolg van de dalende bruto-opbrengsten en de aangroeiende exploitatiekosten. Bioscopen staan dertig tot veertig procent van de ontvangsten af aan de distributeur. De *multiscreens* genereren extra inkomsten door het vertonen van extra reclame en door de verkoop van versnaperingen zoals *softdrinks* en *popcorn*. Kleinere zalen kunnen de publiciteitskosten moeilijker dragen. Bovendien stijgen de sociale lasten in de jaren zeventig, evenals de personeelskosten, de verwarmingskosten en de gemeentebelastingen. Vanaf de tweede helft van de jaren zestig komt de directe

overheidssteun voor de Belgische film op gang.⁴⁸ Maar waar de Franse overheid bijvoorbeeld ook ten gunste van de bioscoopexploitanten een investeringsfonds opricht, onderneemt de Belgische overheid geen concrete acties om de bioscoopuitbating te steunen. In 1976 wordt ook een ministerieel besluit van kracht met betrekking tot de controle op geïnde ontvangsten. De verplichte genummerde bioscooptickets worden afgeleverd door een drukker die aangeduid wordt door het ministerie van Economische Zaken. In augustus van dat jaar worden de bioscoopuitbaters ook verplicht verschillende soorten tickets per zitplaatscategorie te gebruiken. Alle tickets dragen een officiële stempel en hebben een hoofdstrook en bijstrook. Het borderel waarop de uitbaters de precieze inkomsten en uitgaven noteren, is vanaf nu verplicht.⁴⁹ Particuliere bioscoopuitbaters kunnen de verstrengde regelgeving voor de sector niet aan. Er is geen geld om de zalen te onderhouden. Om de grote zalen de loef af te steken proberen heel wat kleinere exploitanten de programmering te wijzigen en aanspraak te maken op een ander publiek. Gedurende de week worden meer pikante films vertoond, terwijl de wijkzalen vooral op zondag familiefilms vertonen. Als zalen toch opsplitsen, zorgt de herleiding tot kleinere schermen uitgerekend bij deze zalen voor een grotere rivaliteit met het kleine scherm en voor een nieuwe concurrent. Halverwege de jaren zeventig wordt de videorecorder geïntroduceerd. De uitgaven voor de aankoop of het huren van videorecorders en videocassettes stijgen onophoudelijk. Het aantal videorecorders zou in België vijftienduizend eenheden overschrijden in 1978 tot bijna een half miljoen in 1985. Film is allang niet meer gebonden aan het witte doek. Filmveraring is vanaf nu ook verkrijgbaar ter grootte van een eenvoudige cassette.

Midden jaren zeventig komt het bioscooplandschap in de steden eveneens onder druk te staan. De drie steden zien een afname van de schermcapaciteit met 11,3 procent (Brussel), 10,5 procent (Gent) en 46 procent (Antwerpen).⁵⁰ Met de succesformule van de *blockbuster* zien ook distributeurs in België meer potentieel in een gelijktijdige release van films in plaats van het exclusiviteitsrecht van de grote zalen te respecteren. Hierdoor verdwijnt een laatste voordeel van de oude stadszalen ten opzichte van de overige bioscopen in Vlaanderen. Tijdens de jaren zeventig neemt het aantal gemeenten met een bloeiende filmcultuur verder af, maar Vlaanderen verliest slechts 41 procent van gemeentebioscopen terwijl dat op nationaal vlak 48 procent is.⁵¹ Het is opmerkelijk dat de provincie Limburg tijdens de jaren zeventig het beste standhoudt: slechts in zeven gemeenten verdwijnen de bioscopen, terwijl dat in Oost-Vlaanderen in achttien gemeenten het geval is, bijna de helft ten opzichte van 1970. In de jaren zeventig heeft het verblijfstoerisme nog steeds een positieve invloed op de West-Vlaamse kuststeden. De impact van de verdere ontzuiling in Vlaanderen laat ook in de jaren zeventig zijn sporen na.⁵² De volkshuizen en parochiehuizen die filmvertoningen blijven organiseren, worden schaars. Gevalstudies⁵³ wijzen op 56 procent minder verzuilde bioscopen ten opzichte van de jaren zestig. De zuilen delen evenredig in het verlies: zowel

de katholieken als de socialisten en liberalen verliezen meer dan de helft van hun filmvertoningsplaatsen. Het is belangrijk op te merken dat dit niet noodzakelijk betekent dat de bioscopen verdwijnen. Een verzuilde bioscoop start vaak als een niet-commerciële zaal onder het bestuur van een partijlid. Wanneer de zuilen in de jaren zeventig massaal aan impact en invloed inboeten, betekent dit ook dat enkele bioscopen overgedragen worden aan particulieren. Deze nieuwe uitbaters gooien het ideologische verleden overboord om te overleven in wat op dat moment een erg moeilijke periode is voor de bioscoopsector. In de jaren zeventig verliest ook de formule van de verzuilde filmclub het engagement van de jaren zestig. In de periode na 1968 krijgen de verzuilde filmclubs concurrentie van progressieve, niet-partijgebonden filmorganisaties.⁵⁴

Het bioscooppubliek dunt uit in de jaren zeventig.⁵⁵ Een generatie bioscoopbezoekers haakt af vanwege de veranderde bioscoopervaring door de introductie van de *multi-screen*. De grote zalen verdwijnen en het kale functionaliteitsideaal van de *multiscreens* biedt geen plaats meer voor een glamoureuze architectuur of voor behulpzaam personeel. Technische vernieuwingen zoals een betere geluidskwaliteit, worden door de oudere garde eerder als storend dan als innoverend ervaren. Filmvertoningstijden zijn ondertussen gestandaardiseerd en bovendien zijn de productie- en distributiepatronen geëvolueerd. De filmexploitatie sector haalt in de jaren zeventig winst uit enkele succesvolle films. Blockbusterfilms zoals *The Poseidon Adventure* (Neaume, 1972) en *King Kong* (Guillermin, 1976), en komische succesverhalen zoals *Les Aventures de Rabbi Jacob* (Onry, 1973) zorgen voor hoge bezoekersaantallen. Daarnaast genereren pikante prenten zoals *Last Tango in Paris* (Bertolucci, 1972), *Turks Fruit* (Verhoeven, 1973) en *Keetje Tippel* (Verhoeven, 1975) eveneens een volkstoeleop. Tot slot zijn familiefilms zoals *The Rescuers* (Loursberry, 1977) en hernemingen van klassiekers zoals *Snowwhite and the Seven Dwarfs* (Sears, 1937) nog steeds succesformules. Maar met uitzondering van deze hoogvliegers, spreekt de programmering uit de jaren zeventig steeds meer een specifiek publiek aan van jonge fans of cinefielen. Door het succesverhaal van enkele films zoals *Jaws* (Spielberg, 1975) geven de nieuwe investeerders de voorkeur aan films met een bekende cast, gebaseerd op een bestaand cultureel product, en met de nieuwste beeld- en geluidstechniek. Film moet verkoopbaar zijn en overdraagbaar naar secundaire markten. Doorgedreven marketingacties worden prioriteiten. Spektakel, sensatie, technische innovaties, merchandising en eetgelegenheden vinden aansluiting bij de jonge consumenten. Genrespecifieke films zoals *The Godfather* (Coppola, 1972) en *Star Wars* (Lucas, 1977) genereren ook een ander fanpubliek. Het blockbustertijdperk zorgt voor meer financiële stabiliteit in Hollywood, maar de film spreekt de massa steeds minder aan. Film wordt toegankelijker via andere kanalen en de niet-theatrale vertoning van film wint tijdens de jaren zeventig aan terrein. In 1972 concludeert de Franse socioloog André Akoun:

‘L’analyse de la composition du public et de ses motivations confirme aussi ce déplacement du cinéma vers une forme de spectacle à la fois ambitieuse culturellement et plus circonscrite socialement.’⁵⁶

De introductie van de *multiscreen* zorgt ervoor dat de daling van het bioscoopbezoek afgeremd wordt. Maar het aanbod van de opgesplitste zalen wordt niet gevarieerder of groter: de zalen spelen de films eenvoudigweg langer. Vaak gaan de verbouwingen ook ten koste van het comfort. Waar in de buurlanden tegen het einde van de jaren zeventig een herleving van het bioscoopbezoek te zien valt, kent het toeschouwersaantal in Vlaanderen een continue teruggang.⁵⁷ De daling in het vanaf de jaren zestig aangeboden aantal vertoningen per jaar, wordt door de introductie van de *multiscreens* niet verholpen omdat die met een interne *move-over* werken. Er is niet meteen een bredere filmkeuze, want de films verschuiven binnen het complex van de grote naar de kleinere schermen. In 1976 stabiliseert de daling in het bioscoopbezoek met een gemiddelde jaarlijkse vermindering van 1,1 procent. Vanaf 1976 stijgt het aantal voorstellingen per jaar. Het aantal aangeboden voorstellingen⁵⁸ is tweetot soms vijfmaal hoger in de drie grote Vlaamse agglomeraties.⁵⁹ Maar de omzet concentreert zich in de jaren zeventig op een beperkter aantal films en dus kan het succes van jaar tot jaar sterk variëren. Hierdoor blijven inkomsten en rendabiliteit erg onzeker. Talrijke films met minder succes verdwijnen snel van de affiche, terwijl andere films opnieuw een massapubliek naar de zalen trekken. In Vlaanderen heeft de *multiscreen* een licht positieve invloed in de beginfase. In 1969 gaat men in Vlaanderen meer naar de bioscoop dan het jaar voordien. Van optimisme is echter al snel geen sprake meer: een jaar later gaat de Vlaming opnieuw minder naar de bioscoop. Tussen 1970 en 1980 is er een verlies van 7,5 miljoen toeschouwers.⁶⁰ De Vlaming bezoekt in 1980 niet meer dan 3,2 keer per jaar een bioscoop, slechts een fractie van 13,5 keer in 1960.

In de jaren zestig⁶¹ verschillen de toeschouwersaantallen niet zo sterk per regio of ligging. Tegen 1980 wordt echter wel een frappante wijziging merkbaar. Globaal kent België een verlies van 8,8 miljoen toeschouwers tussen 1970 en 1980. In gemeenten met meer dan vijftigduizend inwoners is er echter een toename van 1,3 miljoen toeschouwers. In de jaren zeventig daalt het aantal filmvoorstellingen met 6,4 procent, maar in combinatie met de daling in het aantal schermen betekent dit wel een verdubbeling van het aantal voorstellingen per zaal. In de Belgische gemeenten met minder dan vijftigduizend inwoners vinden in 1970 veertien miljoen toeschouwers hun weg naar de bioscoop. Tien jaar later is dit cijfer echter drastisch gedaald tot 7,24 miljoen toeschouwers. De bioscoopcultuur heeft zich in de jaren zeventig gevestigd rond en in de grote steden.

De concurrentie van de televisie blijft. In 1971 starten de BRT en de RTB met kleurentelevisie. Als een derde van het aantal Belgen een televisie heeft, zijn zestien op de honderd daarvan een kleurentelevisie. Begin jaren zeventig wordt er gestart met teledistributie waardoor een storingsvrije ontvangst van de eigen en buitenlandse televisiezenders mogelijk wordt. De antennes op de daken verdwijnen en de kwaliteit van beeld en klank op het kleine scherm verbetert. In 1973 heeft meer dan tien procent van de Vlamingen een kabelaansluiting, zeven jaar later loopt dit op tot 66 procent. Zeventig procent van de Belgen zien film nog uitsluitend op televisie. Videorecorders maken deze keuze nog eenvoudiger.⁶² Ondertussen rijden ruim 31 op de honderd Belgen met een eigen wagen en is er een toename van bijna veertig procent in het aantal radio's.

De zalen vangen de recessie niet alleen op door zalen te splitsen, maar ook door zich te profileren op genres. In stadscentra programmeren *art-house*bioscopen documentaires, buitenlandse films, onafhankelijke Amerikaanse films en oudere klassiekers voor een volwassen en cinefiel publiek. Het *art-house*publiek duidt op de groeiende differentiatie en segmentatie van het publiek van de jaren zestig. Naast de commerciële stadszalen en het *art-house*circuit proberen enkele wijkzaaluitbaters hun zaak draaiende te houden door over te schakelen op een programmering van seksueel getinte films. Met de doorbraak van de huurvideo begin jaren zeventig lijkt ook dit een doodlopende straat voor de *monoscreens*. De stijgende uitbatingskosten dwingen de bioscoopuitbaters vaak tot prijsverhogingen. In tien jaar tijd is er een stijging van 120 procent.⁶³ Ondertussen blijft de mobiliteit stijgen: het toerisme kent een sterke *boom* en het publieke transport wordt uitgebouwd. Dit alles verandert de bioscoopbeleving. De snel verbouwde bioscopen in de steden worden vaak gezien als speelterrein voor ongetrouwde jongeren. De stedelijke bioscopen zijn geen gevarieerde groep meer. Ze profileren zich in twee polen: adolescenten vinden hun gading bij de *multiscreens* en cinefielen vinden hun weg naar de *art-house*bioscopen.

Terwijl de filmindustrie in de Verenigde Staten volop investeert in de voorsteden, doven in Vlaanderen tegen het einde van de jaren zeventig de laatste wijkzalen en dorpsbioscopen de lichten. Door de sluiting van de wijkzalen verdwijnen twee belang-



ILLUSTRATIE 5 · Wijkzalen lijden onder de veranderende bioscoopcultuur.

Cine Rio is na de Tweede Wereldoorlog een voortzetting van *Cinema Triomf*, de eerste bioscoop van Aalst, gestart in 1911. Tegen het einde van de jaren zeventig schakelt *Cine Rio* te Aalst over op erotische films, maar de affiches zijn volgens de uitbaters vaak te pikant om in het straatbeeld uit te hangen en ze worden daarenboven snel gestolen. In 1981 sluit de zaal haar deuren.

BRON · JOS GHYSENS

rijke aspecten van de bioscoop als massaontspanning: een grote zitcapaciteit tegen een goedkope prijs. Het publiek dat specifiek voor zijn zaal koos, blijft voorgoed weg. De bioscoopcultuur in de steden heeft geen baat bij de vele sluitingen. De sluiting van een wijkzaal heeft niet tot gevolg dat het publiek de overstap maakt naar de centrumzalen. Naast de tanende belangstelling van het publiek, de zware taksen en de aanzienlijke investeringen, krijgen de stadszalen te maken met een wijzigende urbanisatiestructuur. De rol van de stadscentra verandert in de jaren zeventig. Steeds meer mensen kiezen voor een leven buiten de drukke stadscentra. Deze stedelijke exodus zorgt voor een nieuw beeld van de stadscentra, namelijk als nachtelijke commerciële getto's. Er vinden grote veranderingen plaats op het vlak van publiek vertrouwen, gemeenschapsleven en vrijetijdsbesteding. Dit heeft invloed op de rol van de publieke ruimtes zoals cafés, gemeenschapscentra en stedelijke bioscopen. Het idee van een afgesloten, (be)veilig(d)e ruimte voor boodschappen en vrijetijdsbesteding buiten de stad wordt stilaan het icoon van de jaren zeventig; niet alleen in de VS maar ook in Europa. Het is snel duidelijk dat ook de filmbeleving zich naar deze eisen plooit.⁶⁴

Aan het einde van de jaren zeventig blijven weinig grote interbellumzalen over. De zalen hebben vaak een oncomfortabele infrastructuur of een weinig risicovolle programmering. Tegen 1980 is het duidelijk dat de koerswijziging in de richting van *multiscreens* niet de oplossing is voor de malaise in de bioscoopwereld. De reductie en de transformatie van het bioscooppark en de programmeringswijzigingen slagen er in de jaren zeventig niet in om op gevoelige wijze de gemiddelde bezetting te verbeteren. De bioscooptickets zijn duur, er zijn verplaatsingskosten en film liefhebbers beperken zich steeds meer tot de release van *blockbusters*. Regelmatig naar een film kijken wordt voorgoed het domein van de televisie en de video. Filmclubs en voorstellingen buiten het commerciële circuit benadelen daarenboven de aanbieders van de 'betere' film. De grotere exploitatiesectoren kopen deze betere films ook op, om ze vervolgens een release te ontzeggen. De betekenis van de bioscoop als sociale ruimte is grondig gewijzigd. Nieuwe sociale gewoonten vragen om functionele, steriele ruimtes buiten de steden. In de jaren zestig duiken in Vlaanderen *shopping centra* op, in navolging van de veranderende structuur in de Amerikaanse kleinhandel. In de jaren zeventig duiken buiten de steden *shopping malls* op. De filmindustrie ziet de voordelen in van een dozijn kleinere zalen, functioneel gebouwd en onderhouden door een kleine staf personeel volgens het principe van de Amerikaanse *shopping malls* en fastfoodketens.⁶⁵ In 1978 wordt in het gloednieuwe winkelcentrum in Brussel, *City 2*, een bioscoop-complex van acht cinemazalen geopend. Drie jaar later wordt het ontwerp met een anonieme inrichting en zonder foyer gevolgd door de opening van de eerste *multiplex* van Vlaanderen, de *Decascoop* te Gent. Een nieuwe vorm van filmbeleving maakt zijn intrede. Het complex bevindt zich buiten het centrum, biedt plaats aan twaalf schermen en biedt verschillende vormen van consumptie.

Hoe zit het met de concurrentie van televisie? In de jaren zeventig treedt langzaam een saturatie op van het aantal televisietoestellen. Toch bekijkt de meerderheid van de Vlamingen film nog steeds liever op de televisie. Nieuwe exploitatievormen verdringen de bioscoop naar een secundaire plaats. De niet-theatrale vertoning van film wordt stilaan belangrijker dan de bioscooprelease.

Conclusie

De bioscoopindustrie en de filmbeleving veranderen tijdens de jaren zestig en zeventig waarschijnlijk meer dan in eender welke andere periode in de geschiedenis van de film, met uitzondering van de introductie van het geluid. Er vinden grote veranderingen plaats in de wijze waarop films geproduceerd, gedistribueerd en ontvangen worden. De industrie krijgt te maken met grondige veranderingen in het ontspanningsleven en krijgt er geduchte concurrenten bij voor het vertonen van films. De filmproductie stapt af van de patronen van de jaren zestig en mikt op succesformules en cinefilie. De filmexploitatiesector verschaalt en het bioscoopbezoek neemt af. In 1957 laat België nog een heel aantal landen achter zich met 1585 bioscopen; in 1980 is de situatie heel wat minder rooskleurig. Met 1097 bioscopen of schermen minder, is er in twintig jaar tijd een daling met 69 procent.⁶⁶ Vlaanderen verliest twee derde van zijn bioscopen. In 1980 is ook bijna tachtig procent van de bioscopen gelegen in en rond de Vlaamse steden. Deze zalen trekken 92 procent van het totale aantal toeschouwers, vertonen vaak exclusief *blockbusters* en incasseren 93 procent van de totale bruto-omzet.

In het begin van de jaren zestig zijn films nog exclusief het domein van de bioscopen en van de collectieve beleving door hun publiek. Tegen 1980 zijn films ook een handelswaar geworden in de vorm van voorverkochte evenementen, videocassettes, televisie-uitzendingen, games en merchandising.

EINDNOTEN

- 1 In dit hoofdstuk wordt onder Vlaanderen verstaan: West-Vlaanderen, Oost-Vlaanderen, Antwerpen, Limburg, Brabant (Vlaams-Brabant en Waals-Brabant) en het hedendaagse Brussels Hoofdstedelijk Gewest.
- 2 Vermeylen, M.P. (1960), 'La situation du cinéma belge', in: Doucy, M.A. (Ed.), *Le Cinéma, fait social*, 13-14, Brussel: ULB, Institut de sociologie Solvay. 'De cinematografische exploitatie is altijd al erg levendig geweest in ons land. [...] De zalen zijn vermeerderd en vandaag zijn er ongeveer 1640 in het land, waarbij men ongeveer 350 zalen kan bijtellen die in 16 mm vertonen. Dit betekent één bioscoop per 6000 inwoners, maar wat belangrijker is, is het aantal zitplaatsen. Het aantal zitplaatsen vestigt zich vandaag op ongeveer 850.000; ongeveer 400 per zaal, met enkele grotere zalen, weinig in aantal, wat ongeveer 1 zetel per 10 inwoners betekent. Er zijn slechts twee landen die het beter doen.'
- 3 Stempel, T. (2001), *American Audiences on Movies and Moviegoing*, Lexington: University of Kentucky Press.
- 4 In 1963 worden ongeveer 140 langspeelfilms in Hollywood geproduceerd, tegen het einde van de jaren zestig zijn dit er jaarlijks meer dan 230. Tegen 1975 produceert Hollywood opnieuw jaarlijks driehonderd films, wat met het aantal van de jaren vijftig kan rivaliseren.
- 5 Monaco, P. (2001), *The Sixties 1960-1969*, Berkeley: University of California Press.
- 6 Het aantal bioscopen in 1960 in Nederland (531), Denemarken (468), Noorwegen (657), Portugal (444), Oostenrijk (1244), Zwitserland (583) of Finland (612) zijn op dat moment beduidend minder dan in België. Wat andere landen betreft: Frankrijk (5732), Groot-Brittannië (4194), Spanje (5266), Zweden (2477) en Italië (10547).
- 7 De Waalse provincie Henegouwen heeft volgens een rapport uit 1962 het grootste aantal bioscopen en tegelijkertijd het meeste aantal zitplaatsen per honderd inwoners. De grote industriële agglomeraties van Bergen en Charleroi zorgen voor het opmerkelijk hoge aantal bioscopen in Henegouwen. Ook de provincie Brabant heeft een groot aantal bioscopen, en maar liefst de helft hiervan bevindt zich in of rond de stad Brussel. In de provincie Antwerpen zijn de bioscopen het meest verspreid, met vertoningsplaatsen in de helft van de Antwerpse gemeenten. De bioscopen in Oost- en West-Vlaanderen bevinden zich in minder dan een derde van de gemeenten en maken hiermee twintig procent en 17,8 procent uit van het totale Vlaamse bioscoopaanbod. De provincie Limburg heeft dan 81 bioscopen in 45 gemeenten.
- 8 Deze classificatie is gebaseerd op bevolkingsdichtheid: een gemeente met 0 tot 200 inwoners per km² is landelijk, van 200 tot 600 inwoners per km² is verstedelijkt, van 600 tot 1000 inwoners per km² is een stad, en een gemeente met meer dan 1000 inwoners per km² is een grootstad. Tenzij anders vermeld, zijn de cijfers (aantal bioscopen, schermen, zitplaatsen, toeschouwers en andere) uit dit hoofdstuk het resultaat van een analyse van de *Jaarboeken van de Belgische Film* tussen 1959 en 1980. In eerste instantie werden de lijsten van de bioscopen per gemeente onderzocht en in tweede instantie werden de statistieken (Nationaal Instituut voor Statistiek) geraadpleegd.
- 9 Bauwens, J. (2007) 'De openbare televisie en haar kijkers: oude liefde roest niet?' in: Dhoest, A., Van den Bulck, H. (Eds.), *50 Jaar Publieke Omroep in Vlaanderen*, p. 93, Gent: Academia Press.
- 10 NIS
- 11 Peeters, J. (1997), *Van dorpscinema tot megabioscoop: bioscoopexploitatie in Vlaanderen*, Niet-gepubliceerde scriptie, Brussel, Rits-Erasmushogeschool.
- 12 Louyet, M.P. (1960), 'De quelques problèmes actuels et à venir de la télévision', in : Doucy, M.A. (Ed.), *Le Cinéma, fait social*, p. 134-135, Bruxelles : ULB, Institut de sociologie Solvay. 'Hierbij komt het ongeduld van de televisie die graag films op zondag of zaterdag wil uitzenden, en die de machtspolitiek [van de distributeurs en uitbaters] weinig verdraagt die in realiteit op niets anders is gebaseerd dan op zwakheid. U ziet de strijd die zich voorbereidt.'
- 13 Saeys, F. (2007), 'Statuut, organisatie en financiering van de openbare televisieomroep in Vlaanderen' in: Dhoest, A., Van den Bulck, H. (eds.), *50 Jaar Publieke Omroep in Vlaanderen*, p. 27, Gent: Academia Press.
- 14 Bauwens (2007), p. 101.
- 15 Peeters (1965), p. 445-485.
- 16 Jancovich, M. (2003), *The Place of the audience. Cultural Geographies of Film Consumption*, Londen: Bfi.
- 17 Gomery, D. (1992), *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*, p. 83, Madison: University of Wisconsin Press.

- 18 Forest, C. (1995), *Les dernières séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, p. 92, Parijs: CNRS Economie.
- 19 Delcorde, M. J. (1960), 'L'industrie du cinéma et ses publics', in: Doucy, M.A. (Ed.), *Le Cinéma, fait social*, p. 160, Brussel : ULB. Institut de sociologie Solvay. 'Bijvoorbeeld in België, de verhoging van de levensstandaard in het algemeen die voor een grotere keuze in vrijetijdsbestedingen zorgt (de auto, reizen, verhoging van het comfort, enz.) en de verzadiging (er bestaan in België driemaal zoveel zalen als in Nederland bijvoorbeeld) hebben zeker een belangrijkere invloed dan de ontwikkeling van de televisie.'
- 20 (1977), 'Le secteur de l'exploitation cinématographique en Belgique', *CRISP Courrier hebdomadaire*, p. 770.
- 21 Hiermee bedoelen onder andere Jancovich et al. (2003) dat de ware schuldlige niet de televisie is, maar de opkomst van nieuwe vormen van entertainment voor de jeugd, en de populariteit van nieuwe woonontwikkelingen in de voorsteden.
- 22 Zie bijlagen. De procentuele privéconsumptie van audiovisuele media in België tussen 1960 en 1980, en een overzicht van de vrijetijdsfaciliteiten per honderd inwoners in België.
- 23 Cuypers, P. M. H. (1970), *Sociologie van film en bioscoop*, p. 14, Amsterdam: Instituut Film en Jeugd.
- 24 De Vlaamse provincies stranden in 1970 met slechts 37,4 procent van het aantal bezoekers uit 1960 en delen evenredig in de klappen: Antwerpen, Limburg en Brabant zien zestig procent van hun toeschouwers thuisblijven, terwijl Oost- en West-Vlaanderen een verlies van meer dan zeventig procent registreren. De Brusselse agglomeratie verliest slechts 56,3 procent van haar toeschouwers, maar is met dat verlies (meer dan tien miljoen bezoekers) wel voor dertig procent verantwoordelijk voor de verliezen in de jaren zestig.
- 25 In het kader van het onderzoeksproject *De 'Verlichte' Stad* werd een grootscheeps *oral-history* project opgezet over de beleefde bioscoop- en filmcultuur in Vlaanderen. Voor Antwerpen werden 155 interviews afgenomen en voor Gent waren dat er 62. Opmerkingen in dit hoofdstuk in verband met de beleving van film en de bioscoopervaring zijn gebaseerd op de analyse van deze interviews. In de verwerking van deze interviews werd onder andere gefocust op de plaatsgebonden herinneringen aan bepaalde bioscopen, de gewinning van naar de bioscoop te gaan, herinneringen aan bepaalde films, het belang van de bioscoop in het dagelijkse leven en de betekenis van het bioscoopbezoek tot vandaag. In het kader van het onderzoeksproject werd ook een programmeringsonderzoek opgestart voor de steden Antwerpen en Gent. Opmerkingen in dit hoofdstuk in verband met programmeringstendensen in de steden zijn gebaseerd op de analyse van een databank die opgebouwd is voor de jaren vijftig, zestig en zeventig.
- 26 Peeters (1965), p. 459.
- 27 De Meyer, J. (*1944), interview op 8 mei 2006 door Alex Stiévenart.
- 28 Voornamelijk Oost- en West-Vlaanderen boeten in wanneer ze in een jaar tijd 15,4 procent en 18,1 procent van hun bioscooppark verliezen.
- 29 Andrew, D. (2002), 'Film and Society: Public Rituals and Private Space', in: Hark, I.R. (Ed.), *Exhibition. The Film Reader*, Londen: Routledge.
- 30 Crunelle, M. (2003), *Geschiedenis van de Brusselse bioscopen*, p. 38, Brussel: Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.
- 31 Dibbets, K. (2006), 'Het taboe van de Nederlandse filmcultuur. Neutraal in een verzuild land', in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 9, 2.
- 32 Van de Vijver, L., Willems, G. (2007), *Bioscoopexploitatie in Vlaanderen in de 20ste eeuw: een diachronische analyse*, Niet-gepubliceerde paper, Etmaal van de Communicatiewetenschappen.
- 33 'De Ontzettende Brandramp te Sclessin. 39 Kinema-bezoekers, meestal kinderen, door het vuur verkoold.', *De Gentenaar*, 5 april 1955.
- 34 Peeters, V. (1965), *Bioscoop en Televisie. Op zoek naar evenwicht*, II, p. 428, Enquête uitgevoerd in opdracht van de Filmdienst van de Belgische Radio en Televisie.
- 35 Faucompret, E. (1982), 'De crisis in de Vlaamse bioscoopindustrie', *Economisch en Sociaal Tijdschrift*, 4, p. 465.
- 36 Arnold, M. (1990), *Petite histoire du cinéma à Namur*, p. 137, Namen: Édico.
- 37 Deze laatste worden wekelijks berekend door het aantal verkochte zitplaatsen te vermenigvuldigen met een coëfficiënt bepaald door het ministerie van Economische Zaken, afhankelijk van zaal tot zaal. Peeters (1997), p. 45.
- 38 De informatie over de filmclubs komt voornamelijk uit de *Annuaire Général du Spectacle en Belgique, 1961-1962* en het *Jaarboek van de Belgische Film 1975-76*.
- 39 Stallaerts, R. (1989), *Rode glamour. Film, bioscoop en socialistische beweging*, p. 41, Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen.

- 40 Peeters (1965), p. 37.
- 41 De drie grote agglomeraties zijn Brussel, Antwerpen en Gent. De Brusselse agglomeratie bestaat uit de volgende gemeenten: Anderlecht, Brussel, Elsene, Etterbeek, Evere, Ganshoren, Jette, Koekelberg, Oudergem, Schaarbeek, Sint-Agatha-Berchem, Sint-Gillis, Sint-Jans-Molenbeek, Sint-Joost-ten-Noode, Sint-Lambrechts-Woluwe, Ukkel, Vorst en Watermaal-Bosvoorde. De Antwerpse agglomeratie bestaat uit de volgende gemeenten: Antwerpen, Berchem, Borgerhout, Deurne, Hoboken, Merksem, Mortsel en Wilrijk. De Gentse agglomeratie bestaat uit de volgende gemeenten: Gent, Gentbrugge, Ledeborg, Mariakerke, Sint-Amandsberg en Wondelgem.
- 42 De Smet, L. & Vlassenbroeck (1987), 'De bioscoop en de hiërarchie der steden in België', in: *Rechercher de Géographie Humaine*, 2, p. 467-468.
- 43 Citaten van R. De Paep (*1949), interview op 29 maart 2006 door Inne Schilders en van M.-L. Clinckemaijle (*1937), interview op 11 mei 2006 door Jeroen Vonck.
- 44 Arnold (1990), p. 162.
- 45 Crunelle, M. (1994), *Inventaire des salles de cinéma de la région de Bruxelles*, Brussel: La Rétine de Plateau asbl, Service Monuments et Sites.
- 46 Zie bijlagen. De verhouding van het aantal bioscopen met meer of minder dan driehonderd zitplaatsen (in België).
- 47 In de Brusselse agglomeratie is er in 1970 zelfs een daling van gemiddeld 640 zitplaatsen per zaal, naar slechts 271 zitplaatsen per scherm in 1979. Ook in de Gentse agglomeratie is er een daling van gemiddeld 207 zitplaatsen per scherm in de jaren zeventig.
- 48 Biltereyst, D. & Vriamont, B. (1995), 'De filmsector in Vlaanderen', in: Burgelman, Biltereyst, J.C., Pauwels, D., C. (Eds.), *Audiovisuele Media in Vlaanderen*, p. 57, Brussel: VUBPress.
- 49 De controle zou gebeuren door inspecteurs van de Syndicale Kamer, maar er komt veel kritiek van de vakverenigingen aangezien de Kamer gedomineerd wordt door de grote Amerikaanse verdeelhuizen. Uiteindelijk wordt de controle toevertrouwd aan de overheid.
- 50 In tien jaar tijd zijn er 23 schermen minder in de Antwerpse agglomeratie, door de sluiting van vijf bioscopen. Ter vergelijking: de stad Gent verliest ook zeven bioscopen, terwijl de agglomeratie in het totaal slechts een afname van 10,5 procent schermcapaciteit ervaart.
- 51 Er moet voor deze cijfers rekening worden gehouden met de ingrijpende veranderingen door de staatshervormingen van de jaren zeventig waarbij de grenzen van de gemeenten geherformuleerd worden.
- 52 Schokkaert, L. & Stallaerts, R. (1987), *Onder dak. Een eeuw volks- en gildehuizen*, Gent: Bijdragen Museum van de Vlaams Sociale Strijd.
- 53 In het kader van het project *De 'Verlichte' Stad* werden 57 gevalstudies in Vlaanderen uitgevoerd door studenten van de Universiteit Gent en de Universiteit van Antwerpen aan de hand van research in de lokale archieven en bibliotheken. De onderzochte gemeenten zijn: Aalst, Arendonk, Asse, Avelgem, Balen, Borgerhout, Boechout, Buggenhout, Burcht, Deerlijk, Deinze, Dendermonde, Dessel, Destelbergen, Diksmuide, Erpe-Mere, Harelbeke, Hemiksem, Herentals, Heusden, Hoboken, Hoogstraten, Ieper, Jabbeke, Kessel, Kluisbergen, Knokke Heist, Kontich, Kortrijk, Lichtervelde, Liedekerke, Lier, Lokeren, Londerzeel, Mol, Mortsel, Nieuwpoort, Ninove, Oostende, Oostkamp, Oostrozebeke, Oudenaarde, Pittem, Poperinge, Roeselare, Ronse, Schilde, Sint-Kruis, Sint-Niklaas, Temse, Tielt, Veurne, Waregem, Wevelgem, Wilrijk, Zottegem, Zwijndrecht.
- 54 Stallaerts (1989), p. 46.
- 55 Zie bijlagen. Het gemiddelde aantal bezoekers in de verschillende Vlaamse provincies in de jaren zestig en zeventig (in miljoenen).
- 56 Akoun, A. (1972), 'Le Cinéma', in : *Les Communications de masse. L'univers des mass media*, p. 81, Hachette: Les sciences de l'action. 'De analyse van de samenstelling van het publiek en zijn motivaties bevestigt de verplaatsing van de cinema naar een spektakelvorm, tegelijkertijd met culturele ambities en meer sociaal omschreven.'
- 57 Faucompret (1982)
- 58 Dit wordt gemeten door het gemiddelde aantal voorstellingen per zaal per jaar.
- 59 Het gemiddelde aantal vertoningen per zaal toont een groei van 71,1 procent in de jaren zestig en van 84,1 procent tussen 1970 en 1984.
- 60 De provincies verliezen tussen 33 en 42 procent van hun bioscoopbezoekers met uitzondering van de provincie Limburg. In de jaren zeventig wint Limburg 0,5 procent.
- 61 54,6 procent van het aantal bioscopen in België is gelegen in gemeenten met minder dan vijftigduizend inwoners.

- 62 Faucompret (1982).
- 63 Zie bijlagen. De gemiddelde prijs van een (bioscoop)zitplaats in Vlaanderen.
- 64 Gomery (1993), p. 94.
- 65 Gomery (1993), p. 97.
- 66 Een vergelijkbare situatie is te vinden in Oostenrijk (een verlies van 59,1 procent), Groot-Brittannië (een verlies van 62,7 procent) en Luxemburg (een verlies van 58,3 procent). Noorwegen, Zwitserland, Spanje en Italië verliezen gemiddeld een vijfde van hun bioscooplandschap, terwijl Nederland, Denemarken en Portugal in de jaren zestig en zeventig een opmerkelijke status-quo behouden. De Franse bioscoopwereld is een van de meest stabiele van Europa, voornamelijk door regeringsmaatregelen en door een vitale filmproductie. Het aantal schermen in 1980 in Nederland (523), Denemarken (475) en Portugal (435) getuigt van een erg stabiel klimaat in deze landen in de jaren zestig en zeventig. Het aantal schermen in andere landen bedraagt: in Frankrijk (4540), Noorwegen (444), Groot-Brittannië (1562), Oostenrijk (499), Spanje (4096), Zweden (1189), Finland (352), Zwitserland (483) en Italië (8453).



ILLUSTRATIE 1 · Het popcornpubliek wordt een van de archetypes van de hedendaagse filmcultuur. Jongeren consumeren popcorn en film in de filmsupermarkt bij uitstek: de multiplex.

BRON · LUC PAUWELS

Hoofdstuk 7 · Van de ‘dood van de cinema’ tot de megaplex en de thuisbioscoop (1980-)

Philippe Meers

Inleiding

Na een turbulente periode waarin de dood van de cinema voortdurend werd aangekondigd, komt er in de jaren tachtig een stabilisatie van het bioscoopbezoek. Vanaf het einde van dat decennium ging de ticketverkoop opnieuw de hoogte in, onder meer omwille van nieuwe grootschalige investeringen. In deze periode onderging het zalenpark een drastische wijziging door de grootschalige sluiting van oudere bioscopen in de stadscentra en de bouw van multi- en megacomplexen aan de rand van de grootsteden. In deze bijdrage plaatsen we de ontwikkelingen sinds 1980 in een internationaal perspectief en gaan we in op technologische en culturele tendensen, de multimediale context waarin film en bioscopen opereren en het steeds jongere doelpubliek. Dit vullen we aan met de centrale ontwikkelingen in de productie-, distributie- en exploitatiestrategieën binnen de filmsector.

De jaren tachtig geven geen rooskleurig beeld van de bioscoopsector. De cijfers spreken voor zichzelf. België telt een duizendtal bioscopen of schermen minder sinds het begin van de jaren zestig. Vlaanderen verliest twee derde van zijn bioscopen, in 1980 is bijna tachtig procent van de bioscopen gelegen in en rond de steden. Doemsce-nario's over de teloorgang van de bioscoopcultuur zijn alomtegenwoordig. Pas aan het einde van de jaren tachtig komt er een ommekeer, die grotendeels veroorzaakt wordt door de grondige aanpassing van het bioscooplandschap. Wat zorgt ervoor dat de totale teloorgang in dat decennium stopt? Op de eerste plaats: de ontwikkeling van de multiplex, het nieuwgebouwde bioscoopcomplex met minstens acht zalen. België speelt hier trouwens een pioniersrol. Verder zijn er een aantal ontwikkelingen in het internationale veld van de bioscoopsector, die onvermijdelijk hun impact hebben op de Belgische en Vlaamse situatie. Naast het structurele verhaal is ook de evolutie van de vormen van filmbeleving in deze periode bijzonder interessant voor de ruimere geschiedenis van de filmcultuur. Enkele cruciale veranderingen manifesteren zich. De bioscoopbeleving en de betekenis van de bioscoop als sociale ruimte worden grondig herdacht. Multiplexen leggen zich toe op een jonger consumentenpubliek, dat de architecturale pracht en inkadering van de interbellumzalen niet heeft gekend. De populaire filmbeleving vindt plaats in de multiplex of in de private context van de huiskamer en de slaapkamer – omgetoverd tot ‘domestic multimedia centres’.¹

Internationale tendensen in de exploitatiesector

Wat zijn de ontwikkelingen in het internationale veld van de bioscoopsector? De integratie van de multimediaconcerns gaat verder. Globale mediabedrijven domineren de wereldmarkt. Verder is de klassieke driedeling van de sector in productie, distributie en vertoning enigszins achterhaald. De distributie en vertoning waaieren dusdanig uit dat er niet meer van een vorm van vertoning kan worden gesproken.

Op exploitatiegebied zijn de ontwikkeling en de populariteit van de multiplex van cruciaal belang. De UNIC, de *Union International des Cinémas*, heeft in 1998 vastgelegd dat je kunt spreken van een multiplex vanaf acht zalen en van een megaplex vanaf vijftien à zestien zalen. Het concept bestond al in de jaren zestig in de Verenigde Staten. Zo had de exploitant AMC (American Multi-Cinema) in 1969 een bioscoop met zes schermen.² Op het Europese vasteland speelde België een prominente rol. Ook Groot-Brittannië zag deze trend ontstaan, zij het iets later dan België. In het Verenigd Koninkrijk opende de eerste multiplex pas in 1985 bij Milton Keynes. In 1998 volgde in Manchester de eerste UCI-megaplex met twintig zalen³. Fundamenteel is wel dat Amerikaanse spelers er dominant waren, terwijl in België een lokale exploitant de bovenhand had.

De klassieke kenmerken van de multiplex zijn: gelegen aan de rand van de stad, met grote parkeerruimtes, een goede bereikbaarheid, technisch hoogstaande beeld- en klankkwaliteit,⁴ comfortabele stoelen met veel beenruimte, en een breed programma-aanbod. Bioscopen evolueren zo tot 'entertainment centres'⁵ waarbij de aandacht voor de kwaliteit van de filmbeleving centraal staat (gesofisticeerde geluidssystemen zoals Dolby's Digital, THX, Sony's Digital Dynamic Sound, Digital Theater Systems, gebogen schermen om licht en kleur meteen te weerkaatsen richting kijker, schermen met perforaties zodat men luidsprekers achter het scherm kan zetten.) De nadruk ligt daarbij op de *state-of-the-art* audiovisuele technologie, en niet langer op de architectuur of op de luxe. Het spektakel in de zaal is belangrijker dan de spectaculaire façade of lobby.⁶

Maar ook hier is recentelijk een nieuwe trend merkbaar, waarbij zelfs grote ketens als Kinopolis opnieuw lonken naar de binnenstad. Een stadsgedeelte dat intussen door *gentrification* – de komst van nieuwe vrij vermogende bewoners die de immobiliënprijzen in een buurt doen toenemen – is gestegen in populariteit en dat tegen de stadsvlucht in, door een nieuwe, jonge en hoogopgeleide bevolking wordt bewoond. Deze terugkeer van de bioscoop naar de binnenstad als reactie op de grote randstadcomplexen, is een internationaal fenomeen. Auteurs zoals de Brit Mark Jancovich duiden in dit opzicht de nieuwe vormen van multiplexen in het centrum van de stad aan als *Urban Entertainment Centres*.⁷ In België, bijvoorbeeld, profileerde UGC zich zowel in Antwerpen als in Brussel expliciet als een stadsketen. De Franse groep koos daarbij

voor een tegenovergesteld concept dan dat van de vroege *Kinepolis*-vestigingen. Als reactie daarop opende Kinepolis recentelijk cityplexen in Brugge en Oostende.

De strategieën van distributie en vertoning evolueren eveneens. Hierbij gaat het vooral om een bredere opening van films in combinatie met kortere looptijden. Dit gaat gepaard met de praktijk van de 'wide release' of door prints op grote schaal een film in duizenden zalen tegelijk brengen. Mainstreamfilms brengen vaak het meest op in het eerste weekend en tijdens de eerste weken van hun release. Dit heeft zijn effect op de programmeringsschema's. Films krijgen niet langer de tijd om te 'rijpen' via *word of mouth*; ze moeten op een wekelijkse basis snel geld opbrengen en zo niet van het scherm verdwijnen. Een van de opvallende tendensen bestaat erin dat de zomer een topseizoen wordt. Het weekend van de *4th of July* was in de Verenigde Staten al langer het moment om blockbusters te lanceren, maar ook in België is de zomer niet langer 'komkommertijd'. Vakantieperiodes gaan gepaard met vaste releasedata⁸ en illustreren de seizoengebonden lanceringsstrategieën.

Ook de windows voor de vertoning – de opeenvolgende periodes gereserveerd voor een bepaald kanaal van verspreiding – worden korter en soms zelfs totaal losgelaten.⁹ Een film wordt wereldwijd gereleased in alle formaten: in de bioscoop, op dvd, downloadbaar via internet. Meteen wordt ook de bijhorende game gelanceerd. Dit heeft deels te maken met kostbewuste marketing: een bedrijf hoeft niet tweemaal een campagne te betalen. Maar het stelt bedrijven vooral in staat om de grote opbrengsten van de lucratieve dvd-markt sneller aan te boren.

Wat het filmaanbod betreft, worden schermen op regelmatige basis in beslag genomen door blockbusterreeksen zoals *Harry Potter* of *Lord of the Rings*, die de *box office* tot ongekende hoogten leiden. De Amerikaanse film blijft met enorme marktaandelen de *box office* domineren; de Vlaamse film is eerder marginaal, op enkele uitschieters na. Verder spelen de Europese films een secundaire rol naast de Hollywoodfilms. De top 10-films nemen het leeuwendeel van de globale recette voor hun rekening. Het marktaandeel van de nationale Belgische film blijft marginaal – tussen de 2 en 5 procent, met 3,4 procent in 2005. Ook de bijdrage van andere Europese films blijft beperkt – rond vijftien procent – en schommelt het laatste decennium tussen tien en twintig procent. Het Amerikaanse aandeel blijft onbetwist dominant, met bijna tachtig procent in 2005. Sinds het begin van de jaren negentig is Hollywood nooit onder de zeventig procent gegaan.¹⁰ Binnen de Europese context komen enkel IJsland en Duitsland in de buurt van de Belgische situatie.

Tot slot merken we op dat er sinds de jaren tachtig binnen de MEDIA-programma's van de Europese Unie, ook steun komt voor vertoners: *Europa Cinemas* is een netwerk van

art-houses, terwijl *Mediasalles* vooral mainstreambioscopen bundelt. Belgische uitbaters zijn actief in beide netwerken.

De concrete evolutie in het bioscooplandschap van Vlaanderen en Brussel

Op gebied van het bioscooppark is er een duidelijke tendens in alle grote en kleinere steden: aftandse centrumzalen met totaal verouderde infrastructuur van uitbaters zoals Sofexim in Gent of Heylen in Antwerpen sluiten een voor een de deuren. Het epicentrum verlegt zich naar de stadsrand: *Decascoop* in Gent, *Kinepolis* in Brussel, *Metropolis* in Antwerpen. De oude gebouwen worden gevaloriseerd voor hun immobiliënwaarde. Alle Vlaamse steden maken op dat moment geleidelijk de overgang van een bioscoopcultuur van vele kleine zalen naar een cultuur waar een grote multiplex het bioscooplandschap domineert. Er komen bovendien nieuwe spelers op de stedelijke markten: *Gaumont*, later *UGC* in Antwerpen, *Utopolis* in enkele Vlaamse provinciesteden. De quasimonopoliepositie van *Kinepolis* blijft echter gehandhaafd.

In de jaren tachtig blijft het aantal bioscopen in Vlaanderen en Brussel verder afkalven, met een daling van 61 procent (of 159 zalen), wat gelijkstaat aan een verlies van 22 procent of 74 schermen. De bezoekersaantallen in Brussel daalden in tien jaar tijd met meer dan 700.000. Wat het bioscoopbezoek in Vlaanderen betreft, zet de neerwaartse trend zich in de jaren tachtig voort van 9.53 miljoen in 1980 tot 7.62 miljoen in 1990. Aan het einde van de jaren tachtig wordt de neerwaartse tendens omgeboogen. Een belangrijke rol in deze ontwikkeling is weggelegd voor een lokale bioscoopuitbater, Albert Bert, die zich liet inspireren door tendensen naar multiplexing in de Verenigde Staten. In 1981 bouwde Bert een multiplex in Gent (de *Decascoop*), gevolgd door een veel grotere gok in 1988, een complex met 25 zalen in Brussel (*Kinepolis*), nu beschouwd als een van de eerste megaplexen ter wereld. Dit verklaart ook waarom Brussel met een verlies van 27 bioscopen in dat decennium, er toch 27 schermen bijwint.

In de jaren negentig verdwijnen er in Vlaanderen en Brussel slechts dertig bioscopen. En nog eens veertien tussen 2000 en 2006. De opkomst van de multiplex is duidelijk. Terwijl het aantal bioscopen nog daalt, neemt het aantal schermen toe: we tellen 39 schermen meer ten opzichte van 2000. Tot 2006 zou de schermcapaciteit met elf procent toenemen ten opzichte van 1990. Deze evolutie weerspiegelt zich in het bioscoopbezoek: in de jaren negentig stijgt het bioscoopbezoek in Vlaanderen en Brussel voor het eerst sinds de Tweede Wereldoorlog, met 21 procent. Bert werd met *Kinepolis*, door de graduele introductie van multiplexen in andere Belgische steden en in andere Europese landen, stilaan een belangrijke speler met zelfs een quasimonopolie op de

Belgische bioscoopmarkt. Deze kent intussen 121 bioscopen, goed voor 527 schermen, veelal onder controle van een selecte groep vertoners: *Kinepolis-groep* en *UGC*.¹¹

Als we kijken naar het klassieke verband tussen stad en bioscoop, komt een duidelijke tendens naar voren: bioscopen concentreren zich rond de steden, terwijl de dorpsbioscoop ten dode is opgeschreven. Minder dan een vijfde van het bioscooppark situeert zich buiten de steden of de verstedelijkte gebieden. Op deze manier is filmcultuur meer dan ooit een stedelijk fenomeen. Ook het aantal schermen spreekt boekdelen. Hoewel het totale aanbod zich in de jaren tachtig stabiliseerde, mede door het opsplitsen van grote zalen en de komst van de multiplexen, bleken deze structurele ingrepen te duur voor de vele kleine dorpsuitbaters. In 1990 bedroeg het aantal schermen in landelijke gemeenten slechts veertien procent van het totale aantal in Vlaanderen. Tegen het jaar 2000 bleven er nog vijftien bioscopen over met samen 27 schermen – goed voor acht procent van het totale aantal schermen. Dit is slechts vijf procent van het aantal landelijke schermen die vijftig jaar eerder actief waren.

In de steden is de situatie minder nefast. Hoewel slechts een tiende van de bioscopen overleven, daalt de schermcapaciteit niet zo drastisch. Brussel kent de grootste daling, maar Antwerpen en Gent hebben hun schermenbestand min of meer op peil weten te houden. Zo telt Antwerpen 45 schermen, tegenover vijftig een halve eeuw geleden, terwijl Gent er twintig heeft (tegenover dertig in de jaren vijftig.) In andere steden verdween 85 procent van het aantal schermen, maar in sommige kleinere steden zoals Leuven en Diest, waar zich multiplexen hebben gevestigd, was de schermcapaciteit nog nooit zo groot. De 'dood van de cinema' is met andere woorden niet zozeer een verdwijnen van het bioscoop scherm maar alludeert veeleer op een grondige verandering in de filmcultuur, waarbij geografische verspreiding en variëteit hebben plaatsgemaakt voor concentratie.

In 1991 zijn er in België nog 176 bioscopen; dit aantal daalt geleidelijk tot 121 in 2006. Er zijn dus minder zalen, maar meer schermen. Vlaanderen en Brussel vertegenwoordigen nu 47 procent van het Belgische bioscooppark waarvan 21 procent monoscreen-bioscopen, 49 procent multiscreenbioscopen (met twee tot acht schermen) en 30 procent multiplexen. Vlaanderen en Brussel tellen 307 schermen, waarvan reeds 195 in multiplexen.

Multiplexen zijn dominant in België. In 2005 heeft 55 procent van de bioscopen acht of meer schermen. Alleen in Spanje en Groot-Britannië liggen de percentages hoger.¹² Deze aantallen zijn sinds de jaren negentig alleen maar gestegen. In 1991 viel slechts 21 procent onder de categorie 'multiplex', in 1997 was dat al 40 procent en sinds 2002 was het reeds meer dan de helft. In 2006 heeft België 25 multiplexen – goed voor 302 schermen – en 4 megaplexen (*Metropolis*, *Kinepolis* Brussel, *Kinepolis* Luik en *UGC* Antwer-

pen) – goed voor 81 schermen. In 1997 ligt het totale aantal schermen op 475, in 2006 is dit aantal gestegen tot 527.¹³ In de jaren negentig zijn er gemiddeld 294 zitplaatsen per scherm. Dit is ruim de helft van het aantal zitplaatsen tijdens de jaren tachtig.

Wat het aantal inwoners per bioscoop betreft, zit België intussen in de staartgroep van de Europese landen: in 2005 zijn er 19.489 inwoners per bioscoop. Alleen Nederland met 26.556 en Griekenland met 22.603 inwoners per bioscoop doen het nog slechter. Toch is er sinds 1989 sprake van een lichte verbetering in deze verhouding (met nog 21.723 inwoners per bioscoop).

Vanaf halverwege de jaren negentig overstijgt de ticketverkoop opnieuw het aantal van twintig miljoen: gemiddeld tussen 21,5 miljoen en 24 miljoen, met een uitschieter van 25 miljoen in 1998. In 2006 noteren we 23,8 miljoen verkochte tickets. In vele Vlaamse steden kenden de bezoekerscijfers aan het begin van de jaren negentig voor het eerst opnieuw een kleine stijging, dankzij de aantrekkingskracht van de nieuw-geopende *Kinepolis*complexen met hun superieure beeld- en klankkwaliteit en hun parkeerfaciliteiten, op adolescenten en jonge gezinnen. Vanaf halverwege de jaren negentig is het gemiddelde aantal bezoeken *per capita* per jaar, meer dan twee. Toch gaat de Belg gemiddeld weinig naar de bioscoop: 2,1 keer in 2005.¹⁴ Niettemin is er vanaf het begin van de jaren negentig een stijging waar te nemen. De neergang van de bezoekerscijfers is gestopt en stabiliseert zich sinds 2000 rond twintig miljoen of meer. Het laatste decennium kent trouwens wereldwijd een stabilisatie van het bioscoopbezoek.

In 2005 haalden de grote spelers – *Kinepolis*, *UGC* en *Groupe Hanne* (actief in Frans-talig België) – met slechts twintig procent van de bioscopen en veertig procent van de schermen 66 procent van de tickets binnen, wat neerkomt op 68,5 procent van de bruto-inkomsten. De concentratie blijft dus in hoge mate bestaan. Alleen al *Kinepolis* heeft 46,6 procent van de *box office* in 2005. *Kinepolis* heeft de zeer expansieve Europese politiek die tot het einde van de jaren negentig werd gevoerd, bijgesteld sinds het begin van het nieuwe millennium en focust nu op de kernmarkten met name België, Spanje en Frankrijk. In 1997 wordt uit de fusie van de groepen Bert en Claeys de *Kinepolis-groep* opgericht. Een beursnotering volgt in 1998. Bij de fusie van de twee groepen worden door de Raad van Mededinging beperkingen opgelegd gedurende tien jaar, dit omwille van het hoge marktaandeel. *Kinepolis-groep* moet voor elke significante uitbreiding of overname toelating vragen.¹⁵

Hetzelfde geldt voor de filmdistributie: *UIP*, *20th Century Fox* en *Warner Bros*, drie grote Amerikaanse spelers, halen met 15,8 procent van de verdeelde films bijna de helft van de bruto-inkomsten binnen. *Kinepolis* is tevens actief als prominent lokaal

distributeur. Op het vlak van distributie is er verder alleen maar een verschraling waar te nemen. Hoewel Vlaanderen er *Lumière* als *art-house* distributeur bij krijgt, verdwijnt in 2002 – na 53 jaar activiteit als onafhankelijke verdeler van *art-house* films – *Progrès film* dat onder meer het vroege werk van Greenaway, Ozon en Wong Kar Wai naar België had gehaald.

Aan het einde van de jaren negentig is er een nieuwe speler op de Belgische markt. Het gaat om *Utopolis*, dat opereert vanuit Luxemburg. Dit bedrijf is in 1970 gestart als een club van cinefielen, de *Cine Club 70*. In de jaren tachtig evolueert het tot een multiscreenbioscoop met vijf zalen, in de jaren negentig wordt het een grote exploitant op Benelux-niveau.¹⁶ De intrede op de Vlaamse markt is een feit met de overname van *Cinecity nv* in 1999 in Mechelen en met de start van *Utopolis Turnhout* in 2003. De fusie tussen *Utopolis* en het Nederlandse *Polyfilm* in 2000 en de overname van het Belgische *Cinecity nv*, maken van *Utopia* de derde grootste speler op de Belgisch-Luxemburgse markt en de vijfde grootste speler op de Nederlandse markt. De groep telt 87 bioscoopzalen (16.079 zitplaatsen) op vijftien locaties in veertien steden. *Utopia Group* heeft momenteel bioscopen in Aarschot, Mechelen, Lommel en Turnhout.

Maar ook kleinere groepen manifesteren zich op de markt van de multiplexen. De groep (familie) Vande Casseye bijvoorbeeld bouwt nieuwe multiplexen in Limburg (*Eurocoop* in Maasmechelen, Lanaken en Genk, en *Siniscoop* in Sint-Niklaas).

*Enkele steden en hun bioscopen*¹⁷

In Gent worden in 1981 vier zalen van *Decascoop* – gelegen aan Ter Platen aan de rand van de binnenstad – ingehuldigd door Albert Bert. Het wordt de eerste nieuwgebouwde multiplex van Vlaanderen. Een jaar later kan *Decascoop* met twaalf schermen meer dan drieduizend kijklustigen verwelkomen. *Decascoop* is een onderdeel van de *Kinopolis-groep* die in handen is van de West-Vlaamse families Bert en Claeys en biedt commerciële films aan voor een breed publiek. In 1986 ontvangt *Decascoop* reeds meer dan 1,2 miljoen bezoekers per jaar.

Einde van de jaren tachtig was Heylen, bioscoopgigant in Antwerpen, gedwongen om steeds meer centrumzalen te sluiten. Zijn quasimonopolie was voorgoed verdwenen en hij moest de concurrentie aangaan met andere bioscopen en met andere types van filmconsumptie. Het jaar 1993 staat geboekstaafd als het grote kanteljaar voor de Antwerpse bioscoopexploitatie. Met de val van het *Rex*-concern verdween een groot deel van de plaatselijke bioscooptraditie. Bijna gelijktijdig luidde de opening van het grote

Metropolis-complex, aan de noordelijke stadsrand, eveneens in 1993, de nieuwe bioscoopcultuur in. Het effect op het bioscoopbezoek was meteen merkbaar. In een jaar tijd verdubbelde het bioscoopbezoek nagenoeg.¹⁸ In 1997 opende het *Gaumont*-bioscoopcomplex in het centrum van de stad met zeventien zalen en vierduizend zitplaatsen de deuren. Al na enkele jaren verkocht de firma het complex aan de De Keyserlei aan *UGC*. Begin jaren negentig waren Erik Cloeck en Michel Apers met *Cartoon's* de enige exploitanten die nog op regelmatige basis film aanboden in de binnenstad, met uitzondering van de tot sekszaaltjes hervormde *Paris* (De Keyserlei), *Scala* (Carnotstraat) en *Plaza* (Breydelstraat), de filmvoorstellingen in het *Filmhuis* (Klappeistraat) en de zaal van het *Filmmuseum* (dat toen nog in het Koninklijk Paleis aan de Meir gelegen was). Het *Filmmuseum* – nu *Muhka_media* – vond in 2004 een nieuw onderkomen op de Waalse Kaai, in het gebouw van het Fotomuseum, dat tevens twee filmzalen heeft. Sommige seksbioscopen (*ABC* en *Paris* in Gent, *Paris* in Antwerpen) en *art-house*bioscopen (*Sphinx* en *Studio Skoop* in Gent, *Cartoon's* in Antwerpen) overleven dus de jaren tachtig en negentig, andere halen het nieuwe millennium niet.

In Brussel wordt het landschap stevig hertekend met de komst van *Kinepolis* op de Heizel in 1988. *Kinepolis* was na een jaar al goed voor vijftig procent van de Brusselse bioscoopsector.¹⁹ *UGC* was een prominente speler op de Brusselse markt. Met *Acropole* had *UGC* 36 procent van de Brusselse markt. Dit aantal viel terug tot minder dan twintig procent na de opening van *Kinepolis*. *UGC* moest zich dus herstellen en begon aan een grondige vernieuwing van het bioscooppark. In juni 1992 werd *Eldorado* omgebouwd tot de *UGC De Brouckère*, een nieuw bioscoopcomplex met twaalf zalen. De gerenoveerde grootste zaal, met achthonderd plaatsen en met een art-decodecoratie, kreeg de naam 'Grand Eldorado' mee (hoofdstuk 3). *Acropole* werd in 1999 omgedoopt tot *UGC Toison d'Or* en uitgebreid van elf naar veertien zalen.²⁰ De *Vendôme-Roy* – een samensmelting van twee voormalige bioscoopnamen – vormde eveneens in 1992 een nieuw complex op de plek van de vroegere bioscoop *Le Roy*.²¹

In de marge: de art-housebioscoop

*Art-house*bioscopen – de plaatsen bij uitstek voor de cinefiele filmbeleving – vormen een cruciaal maar kwetsbaar onderdeel van het bioscooplandschap. Ook het fenomeen van de cinefiele filmvertoning verdient in een historisch perspectief te worden geplaatst. *Art-houses* zijn privéondernemingen die zonder of met beperkte subsidies het publiek in eigen zaal een volwaardig weekprogramma aanbieden van wat klassiek maar vaag omschreven wordt als 'de betere films'. Niet alleen in België maar in heel Europa lijkt het 'quality cinema going' veelal een zaak van grote steden.²²

Met de komst van *Cartoon's* in 1978 werd de *art-housebioscoop* in Antwerpen op de kaart gezet. Maar alleen filmhuis *Klappei*, Muhka_media en *art-housebioscoop Cartoon's* (na talrijke overnames) overleven. In België bestaan ongeveer 21 *art-houses*, waarvan zeven in Vlaanderen (*Cartoon's* in Antwerpen, *Studio Skoop* en *Sphynx* in Gent,²³ *Cinema Lumière* in Brugge, *Studio Filmtheaters* in Leuven; maar ook gesubsidieerde filmhuizen zoals *Buda*²⁴ in Kortrijk en *Cinema Zed* in Leuven kunnen onder deze noemer worden geschaard). In Brussel tellen we er vijf²⁵ (*Arenberg*²⁶, *Actor's studio*, *Flagey*, *Nova* en *Vendôme*). Daarnaast bestaan er natuurlijk nog vele al dan niet gesubsidieerde initiatieven zoals de enige universitaire filmclub in Vlaanderen: *Film-Plateau* en *ArtCinema Off-Off* in Gent, Muhka_media en filmhuis *Klappei*²⁷ in Antwerpen, het filmmuseum en *Styx* in Brussel en *Zebracinema* in Hasselt.²⁸ In deze context komt er ook geduchte concurrentie vanuit de gesubsidieerde cultuursector. Zo programmeren vele culturele centra (met succes) films die nog niet zo lang uit het reguliere circuit verdwenen zijn. Ook dominante mainstreamexploitant *Kinepolis* is een spelbreker in dit segment van de markt. Met *Cinémanie*, een doelwerking naar cinefielen met de betere film, concurreert het sinds 2003 met de *art-houses*. In de praktijk gaat het over het afromen van het topsegment van deze markt.

Een ander opvallend fenomeen, dat binnen de Belgische context van zeer korte duur was, is de *art-houseminiplexketen*. Dit fenomeen, dat McDonald in een Britse context aanduidde als de 'artplex',²⁹ verwijst naar een *artcinema*-complex met meerdere schermen. In 1988 wordt het televisieproductiebedrijfje *Kladaradatsch* opgericht, dat voor VRT en VT4 programma's maakt. Later zet het de stap naar filmproductie (onder andere met de coproductie van Mike van Diems Oscarsucces *Karakter*) en -distributie. In 1998 volgt een veelbelovend maar kortstondig avontuur in de bioscoopexploitatie. Het bedrijf neemt bioscopen over in Koersel-Beringen, Antwerpen (de voormalige *Cartoon's* in 1997) en Brussel (*Kladaradatsch Palace*). Met deze miniplexen voorzien van een hip café, richten zij zich op de doelgroep van hogeropgeleide, volwassen stedelingen. De Brusselse *Kladaradatsch Palace* heeft drie zalen maar niet minder dan twee grote brasserieën. In 2000 verdwijnt *Kladaradatsch* echter van het toneel, het jaar waarin de luchtbel barst en het bedrijf failliet gaat.³⁰ Een experiment dat faalt door onder andere een te grote nadruk op de nevenactiviteiten en door wanbeheer. De Nederlandse distributeur ABC neemt na anderhalve maand sluiting de draad weer op.

Verdwijnd bioscoopperfgoed: de lokale bioscoop

Tegen het einde van de jaren zeventig ligt minder dan een derde van de overgebleven bioscopen in de meer landelijke gebieden; begin jaren tachtig is dat nog slechts een kwart. In de steden worden steeds meer multiplexen geopend, terwijl buurtbios-

copen door deze concurrentie niet langer rendabel waren. In de marge moeten we opmerken dat het hierbij gaat om het verloren gaan van uniek cinematografisch erfgoed. De hoogtijdagen van de plattelands- en lokale bioscoop lijken definitief voorbij. Het is opvallend hoeveel authentieke bioscopen de afgelopen jaren zijn verdwenen. In 2000 stopt bijvoorbeeld cinema *Select* in Sint-Niklaas. In 2002 is er de sluiting



ILLUSTRATIE 2 · Enkele zeldzame lokale bioscopen overleven de crisis van de jaren tachtig en geven een nostalgisch beeld van de bioscoopexploitatie en de filmbeleving uit de periode voor de multiplexen. Dit is het interieur van bioscoop *De Keizer* in Lichtervelde, onveranderd sinds de jaren vijftig.

BRON · JEAN-PAUL DE RIDDER

van de bioscopen *Familia* (Ronse), *Capitole* (Brugge, gestart in 1919) en *Kursaal* (Turnhout), de sluiting en de gedeeltelijke afbraak van de waardevolle bioscoop *Oud Ieper* (Ieper, gestart in 1925), evenals de sloop van *City* (Brugge, gestart in 1945). In 2003 houden de uitbaters van de *Rex* (Mol) en de *Focus* in Turnhout het voor bekeken. In 2005 sluit bioscoop *Rio* in De Haan (gestart in de jaren twintig) de deuren, evenals de *Multi-scoop* (Boom) en de grote *Capitole* te Aalter (gestart in 1958). In 2006 komt daar nog eens *The Movie* (Hoogstraten) bij, die wordt afgebroken en omgebouwd tot een fitnesscentrum. In datzelfde jaar werd in Ninove een prachtige

film-, feest- en theaterzaal, de oude *Fraternelle* achter het huidige café *Roosevelt*, met authentieke decorstukken bedreigd; de oude zaal met een liberale geschiedenis moet er plaatsmaken voor een appartementsgebouw. In 2007 sluit *Cinema Liberty*, de laatste commerciële centrumzaal in Brugge, de deuren. Deze lijst is verre van volledig en in de filmsector vreest men voor nog meer sluitingen en afbraken. Stilaan wordt het nagenoeg onmogelijk om nog authentieke sporen te vinden van het ooit zo rijke cinematografische erfdeel van ons land.

Toch zijn er ook enkele uitzonderingen. Zo werd *Focus* (Turnhout) omgebouwd tot theaterzaal *Het Gevolg*. De bioscooparchitectuur binnenin is wel grotendeels bewaard gebleven. *Roma* in Borgerhout wordt als gemeenschapscentrum gerenoveerd. *Plaza* (Duffel) is een beschermd monument en was een van de blikvangers van het VRT-initiatief *Monumentenstrijd* in 2007. Ondanks deze positieve signalen valt te vrezen dat de hoge immobiliënwaarde van oude, centraal gelegen bioscopen in stads- en dorpskernen, uiteindelijk de doodsteek zal betekenen voor een belangrijk stuk cultuurhistorisch erfgoed.

Ze bestaan nog, die enkele lokale bioscopen zoals *Cinema Belgica* in Lier (sinds 1914), *Cinema De Keizer* in Lichtervelde (sinds begin jaren twintig, en waar sinds de jaren vijftig niets aan is veranderd) of *Cinema Albert* in Sint-Gillis-Dendermonde. Het zijn veelal bioscopen die verschillende generaties familieuitbating gekend hebben.

Technologie en filmbeleving: let's get digital!

De evolutie van de filmindustrie is van het begin af aan mede gestuurd door de technologische ontwikkelingen, zowel op het gebied van de productie en distributie als wat de exploitatie betreft. Sinds het begin van de jaren tachtig zijn er enkele cruciale technologische innovaties geweest die de filmindustrie en de filmcultuur grondig gewijzigd hebben. Het gaat onder meer om de komst van vhs, kabeltelevisie, dvd,³¹ video on demand ³² en nog ruimer, om de digitalisering van de volledige filmcyclus: productie, distributie en vertoning. Digitale projectie³³ en satellietdistributie zijn de twee voorname structurele elementen van deze evolutie, naast de digitale productie welteverstaan. Daarnaast ontwikkelt zich ook *web based cinema*: de mogelijkheid om film van het internet te downloaden (aanvankelijk in de volstrekte illegaliteit, intussen speelt de industrie in op deze tendens en is dit legaal mogelijk) of via *live streaming* te bekijken.

Telkens heeft nieuwe technologie haar impact gehad op de industrie, maar ook op de concrete beleving. We denken hierbij aan de gestage introductie van projectoren voor thuisgebruik, flatscreen tv's met plasma- of lcd-beeldtechnologie, die de huiskamer omtoveren tot een kleine bioscoop.

In 2006 is er in een jaar tijd wereldwijd een verviervoudiging van digitale filmvertoningen, met de Verenigde Staten als duidelijke koploper. Sinds 2005 kent het fenomeen een exponentiële groei (Verenigde Staten met 1000 procent in 2006, Europa met 168 procent stijging van digitale projectie).³⁴ In België zet deze tendens zich eveneens door. Zo worden in 2007 alle *Kinepolis*zalen gedigitaliseerd en uitgerust met *High Definition Digital Cinema*. *Utopolis* Mechelen en Turnhout beschikken nu al over digitale projectoren. Maar ook kleinere spelers gaan mee met de digitale golf. In Roeselare bijvoorbeeld schakelt *Citiscoop* met zeven schermen – en gerund door een familiebedrijf – over op digitale projectie. De hamvraag omtrent de overgang naar digitale projectie is wie het prijskaartje betaalt: de distributeurs of de exploitanten.

In 1999 wordt de eerste digitaal geprojecteerde *blockbuster* gelanceerd: *Star Wars: Episode I – the Phantom Menace* (Lucas, 1999). De technologie evolueert verder. De meest recente hype is die van 3D-animatie en *live-action*films. *Utopolis* 2007 lanceert als eerste de digitale 3D-film.³⁵ Ook een *Kinepolis*-zaal in Oostende is uitgerust voor 3D-projectie.

Ook de kwaliteit van de filmprojectie neemt enorm toe dankzij de nieuwe technologie. Wat beeld en geluid betreft, gaat het over het THX-geluidskwaliteitslabel, ontwikkeld door George Lucas. Het THX-label wordt toegekend na een controle en de voorwaarden zijn: akoestisch plafond, klankbord achter het doek, versterkers en luidsprekers gecontroleerd door THX-technici³⁶

Het uitzicht van de recente multiplexen is sinds de jaren tachtig geëvolueerd. Intussen zijn de ontwerpen van multiplexen bijgestuurd. Het zijn niet langer de onpersoonlijke, kale ruimtes met de bedoeling een snelle en omvangrijke publieksstroom te genereren van de ingang naar de zaal. De megaplexen hebben themarestaurants, sofa's die een huiselijke sfeer oproepen – veeleer dan de publieke ruimte – het concept van de open foyer, om mensen aan te zetten tot consumeren. Sinds 2006 kunnen bezoekers ook aan 'X1 Gaming' doen met *Playstation3* in een aantal vestigingen van *Kinepolis*. Exploitanten spelen hiermee in op de trend dat *gaming* wereldwijd het meest lucratieve onderdeel van de media-entertainmentindustrie is geworden. Dit randgebeuren dient niet onderschat te worden. De nevenactiviteiten van *Kinepolis* zijn goed voor ongeveer veertig procent van de inkomsten.

Papieren affiches zijn intussen vervangen door flatscreens waarop films, trailers en zaalplannen te zien zijn. Een groot aantal playstations is beschikbaar in de gangen van de complexen. De nieuwste complexen van *Kinepolis* bijvoorbeeld kennen bijna geen ticketverkoop meer ter plekke, op geautomatiseerde ticketverkoop na. Bezoekers worden gestimuleerd om op voorhand hun tickets online aan te kopen. Zitplaatsen zijn uitgerust met een 'quick sensor system' dat doorgeeft of een plaats al dan niet is ingenomen.³⁷ 'Besparen' is bij dit alles de boodschap. Daarnaast wordt de bioscoop ook gebruikt voor meer dan filmprojectie.³⁸ Multiplexen differentiëren ook naar doelgroepen. Enkele nieuwe initiatieven zijn: themavoorstellingen voor kinderen, vrouwen en etnische groepen³⁹ of matineeën voor senioren. Maar ook de corebusiness van projectie wordt aangewend voor alternatieven: televisieseries komen in avant-première in de bioscoop.⁴⁰ Telkens gaat het om weldoordachte marketinginstrumenten. Zo stelde Hubbard dat:

'Like the picture palaces and super-cinemas that preceded it, the multiplex (...) is indicative of the unfolding relationship between consumption and the city, representing a particular correspondence between the triumph of the consumer society based on a search for security and the production of a social space which is clean, safe, and typified by a shallow form of sociability. In this sense if the supercinema of the 1930s was typified by an urban form of sociality, the post-modern multiplex may be described as 'exurban'. Rather than keeping audiences in touch with metropolitan ways of life, the multiplex turns its back on the city and its terrors, creating a form of leisure which is distinctly placeless.'⁴¹

De geografie van het bioscoopbezoek is fundamenteel veranderd: centrumbioscopen en wijkbioscopen bieden naast multiplexen buiten de stad, het publiek een “exopolitan” leisure experience’,⁴² een niet-steedse, voorspelbare en risicoloze ervaring, weg van de bedreigingen van de binnenstad. Het publiek dat de centrumbioscopen bezoekt, zoekt daarentegen de stedelijke beleving op, ‘urban leisure’ (die minder voorspelbaar is). Multiplexen zijn *family entertainment centres* geworden, waar ervaringen niet ophouden na het einde van de film.

Een recent onderzoek naar *art-house*filmpublicen in Antwerpen toonde aan dat er geen sprake is van een homogene, stedelijke *art-house*filmcultuur.⁴³ Zelfs binnen dit vrij kleine segment van de filmcultuur opent zich een waaier aan belevingen en ervaringen. Mensen die de commercieel uitgebate *art-house* bezoeken – zoals de Antwerpse *Cartoon’s* – gaan niet zoals verwacht eveneens regelmatig naar gesubsidieerde filmvertoningen in Muhka_Media of bezoeken allerm minst regelmatig *art-house*videotheken zoals *Modern Times* of *Video Library*. Het is met andere woorden onmogelijk film liefhebbers in een monolithisch blok samen te zetten. Filmbeleving blijft een zeer divers gebeuren, ook binnen het segment van de veelal hoogopgeleide bezoekers. Opvallend is ook dat het klassieke beeld van de oudere cinefiel een beetje moet bijgesteld worden. Twintigers zijn even fervente bezoekers van de cinefiel film als de veertigers en vijftigers.

Sinds de jaren tachtig zijn er in filmconsumptie fundamentele veranderingen opgetreden. In de jaren negentig doet homecinema zijn intrede: flatscreens met plasma- of lcd-technologie, en met *surround sound* met verschillende boxen in de huiskamer. De convergentie in de mediatechnologie op het niveau van de thuisgebruiker is trouwens opvallend.⁴⁴ Game consoles zoals *Playstation 3* zijn uitgerust met een dvd-speler.

Wellicht de belangrijkste evolutie is ‘het domesticeren’ van films.⁴⁵ Films worden als het ware opgenomen in een thuiscultuur. Deze ‘home film cultures’ worden alle gekenmerkt door ‘an elaborate set of aesthetics, viewing modalities and pleasures’.⁴⁶ De uiteenlopende manieren waarop we thuis film beleven, zijn dus op hun beurt divers. De Amerikaanse filmwetenschapper Barbara Klinger haalt enkele basiskenmerken van de privéfilmcultuur aan die evenzeer opgaan voor Vlaanderen. Het gaat met name om de thuisbioscoop: het ‘hometheater’ dat in de jaren negentig een ‘high tech upgrade of the household’ veroorzaakte en een soort ‘entertainment mecca in domestic space’ vormde.⁴⁷

Telkens slaat in de sector de paniek toe uit vrees voor de substitutie, zoals die van de bioscoop door dvd en de homemovie. Telkens blijkt ook dat dit niet het geval is. Wie naar de bioscoop komt, bekijkt ook film binnen de thuiscontext. Beide zijn met andere woorden complementair en niet onderling exclusief. Jongeren kopen of huren niet langer films, ze plukken ze van het internet, op legale of illegale wijze.

Intussen is er niet langer een inherent publieke dimensie aan filmconsumptie.⁴⁸ Het gaat echter niet om het verval van het bioscoopbezoek, maar om een differentiatie van de beleving: welke ervaring zoeken kijkers binnen welke context? Zo toonde onderzoek naar jonge filmpublieken in Vlaanderen aan dat Amerikaanse film voor jongeren heel vaak synoniem is voor 'bioscoopfilm'.⁴⁹ Europese film of Vlaamse film wordt veelal beschouwd als ontspanning die op televisie kan worden geconsumeerd. Intussen blijft film een centrale ontspanningscategorie. Niet alleen in de bioscoop maar ook op televisie blijft film veruit het favoriete programma voor jongeren.

De bioscoopvertoning wordt in deze ontwikkeling 'a rough catalogue of future cultural consumption'⁵⁰ voor de doorsnee bezoeker. Het is een voorafspiegeling van de talrijke afgeleide mediaproducten die binnen de multimediateken volgen. De bioscoop wordt met andere woorden een soort trailer: de eerste schakel in de multimediale ketting, een schakel die allang niet meer de voornaamste bron van inkomsten is. Televisie en dvd zijn financieel veel lucratiever geworden. Het feit dat 'naar de film gaan' meer is dan 'film kijken' wordt wellicht nog meer benadrukt in de megaplex met zijn meer-voudige consumptiemogelijkheden.⁵¹

Conclusie: de toekomst van bioscopen en filmcultuur

"The reconfiguration of the practice of "going to the movies" (...) entails a realignment of corporate identities, technological apparatuses and social activity."⁵²

Dit hoofdstuk heeft enkele recente historische ontwikkelingen van het Vlaamse bioscooplandschap uitgetekend, met aandacht voor de internationale en multimediale context van filmexploitatie en filmcultuur. Deze bijdrage wil tot slot een voorzichtige blik op de toekomst werpen, en dit vanuit de reflectie over fundamentele veranderingen in filmvertoning en filmbeleving, tegen de achtergrond van de snel evoluerende multimediamaatschappij. Welke rol is weggelegd voor de bioscoop in de (film)consumptiecultuur van draagbare dvd, video-gsm en internet? Hoe zullen toekomstige filmculturen nieuwe betekenissen voor beleving construeren? Hoe zal het verder evolueren binnen de hedendaagse 'post-celuloïd cinema culture'⁵³ waarin de pellicule als drager van film en symbool bij uitstek voor de filmcultuur, quasi volledig naar de achtergrond lijkt te worden gedrukt? Ook *immersieve* technologie – waarbij de kijker als het ware volledig opgenomen wordt in een fictieve wereld via allerlei technologieën (digitale kijker, handschoenen etc.) – wordt op dit ogenblik volop uitgetest binnen de wetenschap en de avant-gardeperformancekunst. In de toekomst kan deze ongetwijfeld doordringen tot de normale filmbeleving.

Op een of andere manier zijn er heel wat parallellen te trekken tussen de periode van de vroege cinema en de huidige multimediale situatie. Opnieuw wordt film een van de vele audiovisuele entertainmentmogelijkheden. Zowel met private screenings in de besloten ruimte van het huis – waarbij televisie een centrale rol vervult – als met publieke vertoningen in *entertainment centres* die veel meer bieden aan ontspanning dan louter het bekijken van film.

Film verspreidt zich over andere, nieuwe media: *You Tube* is wellicht het voorbeeld bij uitstek van een bijzonder populaire toepassing van nieuwe, digitale technologie voor het bewegende beeld.⁵⁴ Het concept van de *event movie* domineert.⁵⁵ Rond films ontstaan *hypes* die uitdeinen tot in de populaire cultuur. Maar ook rond filmbeleving worden *events* geconstrueerd. Denk aan drive-inmovies tijdens de zomermaanden (*Kinopolis* in Oostende, *Utopolis* in Lommel, het Jubelpark in Brussel, de Nekkerhal in Mechelen) met randanimatie zoals een cocktailbar of het optreden van een liveband. Opnieuw wordt film een onderdeel van een ruimer avondgebeuren.

Zoals Acland aangeeft,⁵⁶ zal de nieuwe invulling van 'naar de film gaan' steeds een interactie zijn van bedrijfseconomische tendensen, technologische ontwikkelingen en vooral ook van de sociale praktijk van mensen die gefascineerd zijn door het bewegende beeld. We blijven met andere woorden hoe dan ook film kijken, in alle mogelijke vormen. Cinema is niet dood, maar leeft als een kameleon die zich aan elke omgeving (van het megascherm tot de mobiele telefoon) aanpast. Of is het als een kat met zeven levens die, telkens dood verklaard (bij de doorbraak van achtereenvolgens televisie, video, dvd etc), op miraculeuze wijze opnieuw levend opduikt. Het narratieve bewegende beeld blijft boeien.

EINDNOTEN

- 1 Allen, R. (1999), 'Home alone together: Hollywood and the family film', in: Stokes, M. & Maltby, R. (eds.), *Identifying Hollywood's audiences. Cultural Identity and the Movies*, p. 190-134, London: British Film Institute.
- 2 McDonald, P. (2005), *Plexing the Nation Transforming the film exhibition business in Britain*, ongepubliceerd manuscript, p. 3.
- 3 McDonald (2005), p. 25.
- 4 Technisch gaat het onder meer om het THX-label, ontwikkeld door George Lucas, dat wordt toegekend na controle : akoestisch plafond, klankbord achter het doek, versterkers en luidsprekers gecontroleerd door THX-technici. Claeys, A. (2002), *Pathé Palace als case van een veranderende bioscoopsector in Brussel*, Vakgroep Communicatiewetenschappen, niet-gepubliceerde eindverhandeling, Gent: Universiteit Gent, p. 41.
- 5 Acland, C. (2003), *Screen Traffic. Movies, Multiplexes and Global Culture*. Londen: Duke University Press, p. 107.
- 6 McDonald (2005), p. 24.
- 7 Jancovich, M. (2007), 'Cinema Comes to Life at the Cornerhouse, Nottingham: 'American' Exhibition, Local Politics and Global Culture in the Construction of the Urban Entertainment Centre', in: Allen, R.C., Maltby, R. & Stokes, M. (Eds.), *Hollywood and the Social Experience of Movie-Going*, Exeter: University of Exeter Press.

- 8 In de Verenigde Staten gaat het concreet om het laatste weekeinde van mei, de maanden juni, juli, augustus, en december.
- 9 In 2005 werd voor het eerst een film, *Bubble*, gereleased door bedrijf 2929 *Entertainment* op alle dragers: voor de bioscoop, voor video en voor betaaltelevisie.
- 10 1998 was een uitschieter met 87,4 procent marktaandeel.
- 11 Data van de FCB (Federatie van Cinemabestuurders van België, Brussels, email 6.4.2006). Zie ook: MediaSalles, *European Cinema Yearbook – 2005 advance edition*, www.mediasalles.it/yindexo5advedition.htm). *Jaarboek van de Belgische Film*, Brussel: Koninklijk Belgisch Filmarchief, 2003-2004.
- 12 Iets minder dan negen procent heeft een zaal, vijf procent twee zalen, twintig procent drie tot vijf zalen, twaalf procent heeft zes à zeven zalen.
- 13 MediaSalles, *Yearbook 2006*.
- 14 MediaSalles, *Yearbook 2006*.
- 15 Concurrenten UGC, *Utopolis* en de bioscoopfederatie FCB hebben in 2007 een procedure opgestart om de beperkingen te behouden. Deze beperkingen worden voorlopig niet opgeheven.
- 16 *Utopia Management SA* (46,33%) en *Audiolux SA* (27,20%) zijn de voornaamste aandeelhouders.
- 17 De concrete evolutie per stad wordt verder uitgediept in de volgende hoofdstukken over Antwerpen en Gent. We schetsen hier kort de voornaamste ontwikkelingen.
- 18 Heirman, F. (2006), *Het Paleis om de hoek. Een eeuw cinema in Antwerpen*, Antwerpen: BMB, p. 145-150.
- 19 Biltereyst, D. & Vriamont, B. (1994), 'De filmsector in Vlaanderen', in: Burgelman, J.C., Biltereyst, D. & Pauwels, C. (Eds.), *Audiovisuele media in Vlaanderen: analyse en beleid*, p. 63, Brussel: VUBPress.
- 20 Claes (2002), p. 48.
- 21 Ook de *Vendôme* bestaat nog steeds en is eigendom van de Koninklijke Schenking.
- 22 Brunella, E. (2006), *Cinema Yearbook*, 4-6, p. 5.
- 23 De strijd met de *Kinepolis*gigant gaat verder: *Sphinx* en *Studioskoop* in Gent vrezen concurrentie van een nieuwe *Kinepolis*bioscoop op Flanders Expo.
- 24 In Kortrijk wordt de vroegere *Pentascop* – nog steeds eigendom van *Kinepolis* – omgevormd tot *Budascoop* met drie filmzalen, de overige worden bestemd voor theater en dans.
- 25 Bioscoop *Le Palace* zou in 2008 met drie bioscoopzalen opnieuw opengaan in de *Pathé Palace* aan de Anspachlaan, op initiatief van vzw *Le Palace*, waarin de gebroeders Dardenne een belangrijke rol spelen.
- 26 Arenberg heeft recent een toeschouwersvereniging opgericht om geld te verzamelen.
- 27 Hier wordt noodgedwongen film alleen op dvd vertoond.
- 28 *Cinemagie*, een tijdschrift, wijdt in de herfst van 2007 een reeks artikels aan het fenomeen.
- 29 McDonald (2005), p. 19.
- 30 Na het faillissement volgt tussen de Vlaamse Gemeenschap en de Franse Gemeenschap als kandidaat-kopers, een juridische strijd over de beweerde eigendomsrechten van de *Kladaradatsch Palace*, die ontaardt in een regelrechte soap en waarbij de eigenaar beide partijen handig tegenover elkaar uitspeelt.
- 31 Opnieuw ontstaat trouwens een debat over formaten voor digitale dragers, meer bepaald over de opvolger van de klassieke dvd, namelijk de *Blue Ray* of HD-dvd, een beetje hetzelfde verhaal als bij de strijd tussen vhs en Betacam in de jaren tachtig.
- 32 Telecomoperatoren *Belgacom* en *Telenet* bieden films (binnen het *Warner*-aanbod) die net uit de bioscoop komen te huur aan via digitale kanalen. Dit 'video on demand'-systeem is voorlopig een proefproject voor België, Denemarken en Nederland. In België zijn einde 2006 reeds 11 VoD-services operationeel (*European Cinema Yearbook*, 2006)
- 33 *Digital Light Processor* (DLP) van *Texas Instruments* in de Verenigde Staten en *Barco* in België zijn prominent aanwezig.
- 34 *European Cinema Journal*, 3, maart 2007, 9.
- 35 De kijkers dragen niet het klassieke groen-rood brilletje maar een zonnebril met gepolariseerde glazen.
- 36 Claes (2002), p. 41.
- 37 Het is frappant hoe oude technieken om de intensiteit van de beleving te verhogen, opnieuw opduiken: versterking van de beleving, etc. Denk bijvoorbeeld aan de *Smell-o-vision* uit de jaren vijftig. Zo kunnen kijkers opnieuw een gewenste zetel aanduiden.
- 38 Business-to-business events, congressen, events voor doelgroepen.
- 39 *Ladies movies night* in *Utopolis* (in samenwerking met Vijftv, een zender uit de sbs-stal met een uitgesproken vrouwelijk profiel.) Bollywoodfilm in *Metropolis* voor de Indiase gemeenschap, *Magic Days* (tekenfilms voor kinderen), *Cinémanie* (voor de cinefielen).

- 40 In 2003 projecteert *Kinepolis* zelfs een avond per week het vtm-nieuws live voor aanvang van de filmvoorstelling. Dit doet sterk denken aan het interbellum toen *newsreels* een vast onderdeel vormden van een bioscoopavond.
- 41 Hubbard, Ph. (2002) 'Screen shifting: consumption, '??? ???' and the changing geographie of cinema', in: *Environment and planning* (2002), 34, p. 1256.
- 42 Hubbard, (2002), p. 1239.
- 43 Meers, Ph. (2004) '*It's the language of film! Young audiences in Hollywood and Europe*', in: Stokes, M. (Eds.), *Hollywood abroad: audiences and cultural relations*, p. 158-175, Londen: British Film Institute.
- 44 Deze convergentie speelt zich dus af op alle niveaus: structuren, technologie, hardware én beleving.
- 45 Klinger, B. (2006), *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies, and the Home*, Berkeley: University of California Press, p. 10.
- 46 Klinger (2006), p. 11.
- 47 Klinger (2006), p. 17 en p. 21.
- 48 Acland (2003), p. 71.
- 49 Meers (2004).
- 50 Acland (2003), p. 65.
- 51 Vgl. Acland (2003), p. 57.
- 52 Acland (2003), p. 226.
- 53 Acland (2003), p. 46.
- 54 Het is ironisch dat vele van de allereerste filmbeelden, zoals filmmateriaal van de Lumières, van Edison en van Méliès, te vinden zijn op *You Tube*. Met andere woorden: het begin en het einde van de cinema raken elkaar.
- 55 Biltereyst, D. & Meers, Ph. (2006), 'Blockbusters and/as events: distributing and launching *The Lord of the Rings*', in: *The Lord of the Rings: popular culture in global context*, Mathijs, E. (Ed), Londen: Wallflower Press.
- 56 Zie citaat aan het begin van dit stuk.

DEEL 2 · *Casestudies*



ILLUSTRATIE 1 · *Is de wereld van de film dan zoo slecht?* Poster van de Katholieke Filmliga, 1937.

BRON · AMVC
