

Hoofdstuk 8 · Kruistocht tegen slechte cinema

De Katholieke Filmactie en bioscopen

Daniel Bilterezyst

‘Er is geen enkele inrichting, die zooveel trek heeft als de bioscoop- of kinema-inrichting. De kinemazalen worden overal door het volk met een echte razernij bestormd. Er is ook geen enkele inrichting die zooveel verderf sticht. Want, al kan de kinema ook veel goed stichten, het is onnoodig te zeggen dat hij het nergens doet.’¹

Inleiding

Dit citaat uit 1913, verschenen in het Vlaamsgezinde katholieke weekblad *Ons Volk Ontwaakt*, illustreert de dubbelzinnige houding van de kerk ten aanzien van film en bioscopen. Hoewel de instructieve en creatieve mogelijkheden van het medium werden erkend, stond de film voor de kerk symbool voor de meest drieste uitwassen van de moderne samenleving. Meer nog dan radio, slechte lectuur en herbergen, waren bioscopen plaatsen van openlijk verderf en zonde. Niet alleen was de inhoud van films gevvaarlijk en immoreel, ook de duisternis en de gebrekige hygiëne van bioscopen werden bestempeld als verderfelijk. Voor de dominicaner pater Julius Callewaert – die in 1929 in een boekje over de *Moderne Kwalen* een stuk publiceerde over cinema – waren bioscopen plaatsen waar mannen en vrouwen in de duisternis van de cinematograaf samen keken naar beelden van:

‘(...) huwelijksbreuk en overspel, aanvallen op de eerbaarheid der meisjes, echtscheidingen, fumoirs van ‘garçonne’s, onzedelijke dansen, modes, kleeden en verkleedingen, onzedelijke gebaren en wanverhoudingen, wulpsche Salomés, onbekeerde Magdalena’s, bekoerde Antoniussen, dieven, inbrekers, aftrogge-lars, moordenaars, cowboys, onzedelijke dansen (...) met één woord het drama der zonde tot lustkomedie omtooverd.’²

Maar de kritiek op film was ouder. Zo werd het medium al in 1909, tijdens een katholiek congres in Mechelen, een ‘school van verderf’ genoemd.³ Terwijl de aanvallen op de cinema in katholieke bladen aanhielten, nam de kerk in 1912 een maatregel tegen de vertoning van films in kerken en andere voor erediensten bestemde plaatsen.⁴ In

1913 en opnieuw in 1914, wezen de Belgische bisschoppen in een gezamenlijke herderlijke brief op de gevaren en het immorele karakter van de ‘losbandige vertooningen en de hartstochtelijke prikkelingen, welke het Cinema maar al te dikwijls voor de bedorven nieuwsgierigheid van het publiek oplevert’.⁵

Dit weerhield katholieken er echter niet van om al voor de Eerste Wereldoorlog films te vertonen. In heel wat Vlaamse steden en gemeenten beschikten zij over eigen bioscopen of projecteerden ze ‘goede films’ in patronaten, werkmanskringen, parochie- of andere zalen binnen de katholieke zuil. Hoewel het hier dikwijls om verspreide, individuele initiatieven ging, zou in 1914 al ongeveer een tiende van alle filmzalen op de een of andere wijze onder controle van katholieke organisaties hebben gestaan.⁶

Hoewel de houding van de katholieke kerk ten aanzien van film tijdens het interbellum overwegend negatief bleef, werden de inspanningen op het domein van de slechte cinema intensief opgedreven. Vooral in Vlaanderen ontstond vanaf het einde van de jaren twintig een krachtige katholieke filmbeweging, die haar acties op diverse terreinen ontwikkelde. Naast initiatieven op het domein van de filmdistributie, filmkritiek, filmkeuring en zelfs filmproductie profileerden katholieken zich uitdrukkelijk als een machtsfactor.

Deze bijdrage gaat in op de katholieke filmbeweging die zeker tot het einde van de jaren vijftig een erg invloedrijke factor binnen de Belgische bioscoopsector bleef. Ook vanuit een internationaal perspectief is de Belgische case interessant. Zo schreef de Amerikaanse historicus John Trumpbour dat de Belgische inspanningen op dit terrein bijzonder vooruitstrevend en voor het Vaticaan zelfs toonaangevend waren, waardoor ‘the Belgian church stood out as the international command-and-control center of the movement’.⁷ In ons land werd het ‘filmprobleem’ niet alleen grondig en op een geïntegreerde wijze aangepakt. Enkele prominente Belgische geestelijken die actief waren op het terrein van het filmvraagstuk, speelden tevens een cruciale rol in de ontwikkeling van de internationale katholieke filmbeweging.⁸

Katholieke Actie en film

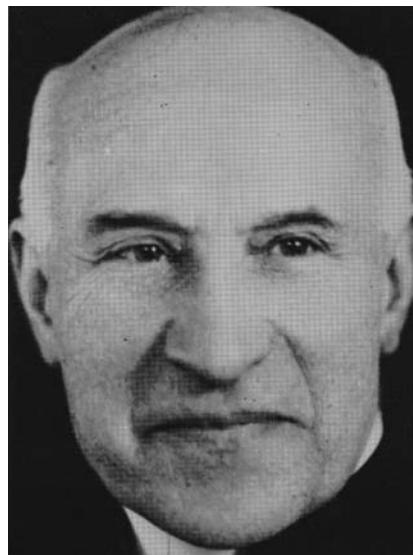
De uitbouw van de katholieke filmbeweging kwam na de Eerste Wereldoorlog in een stroomversnelling. Een belangrijke figuur daarbij was kanunnik Abel Brohée van het Algemeen Secretariaat voor Katholieke Actie in Leuven, in 1920 medeoprichter van de n.v. *Brabo-films*. Deze laatste had tot doel om moreel aanvaardbare films te verdelen en om actief te participeren in de uitbating van filmzalen. Na een moeilijke start brak de maatschappij einde jaren twintig door, ook al omdat het aantal katholieke filmzalen toenam. In 1931 werd de maatschappij geliquideerd en vervangen door *Filmavox*. Dit distributiehuis trachtte zich nog meer dan *Brabo-films* te profileren als een onafhan-

kelijk bedrijf op de filmmarkt, waarbij het zich specialiseerde in de verdeling van op zedelijk vlak gecontroleerde films.

Vanaf het midden van de jaren twintig groeide binnen de kerk de roep om de krachten te bundelen en op een meer offensieve wijze druk uit te oefenen op de filmnijverheid. Dit werd het duidelijkst verwoord in Brohée's lange manifest *Les Catholiques et le Problème du Cinéma* uit 1927, waarin de filmkannunnik aan het begin nogmaals scherp uithaalde naar de filmindustrie en haar producties. Voor Brohée was film nog steeds een 'école de paganisme' en een 'auxiliaire du socialisme', alsook 'une des causes les plus efficaces de la déchristianisation de notre pays'.⁹

In plaats van afwezig te blijven riep Brohée op om de wapens op te nemen en actie te ondernemen. Katholieken dienden een 'véritable croisade' te organiseren en binnen de filmsector uit te groeien tot een 'puissante force catholique'.¹⁰ Het cruciaal middel daartoe was de kracht van de verschillende zalen te bundelen in een soort *Centrale des Cinémas Catholiques*. Een jaar later was het zover. Onder impuls van Brohée verzamelde de *Katholieke Filmcentrale* (KFC) alle filmzalen met een katholieke signatuur. De *Centrale*, die fungeerde als een netwerk van zalen en als een lobby binnen de filmsector, werd positief ontvangen door de hoogste kerkelijke instanties. In 1930 werd ze door kardinaal Van Roey erkend als een instelling van de katholieke actie. De belangrijkste opdracht van de KFC was de belangen van commerciële en andere zalen binnen de ruime katholieke zuil te verdedigen door als een blok naar buiten te treden, en op die manier betere marktvooraarden af te dwingen bij distributeurs. In de komende jaren werd de KFC de melkkoe van en de motor achter de hele katholieke filmbeweging, die al snel een breed werkterrein zou beslaan.

Binnen de *Centrale* werd ook werk gemaakt van een comité dat systematisch films op zedelijk vlak controleerde. Dit katholieke filmtribunaal diende erover te waken dat de *Centrale* de goede films aanschafte. In 1931 kreeg dit comité een meer officieel karakter door de oprichting van de *Katholieke Filmkeurraad* (KFK), die zogenaamd alle op de Belgische markt verschenen films quoteerde. De KFK, die een duidelijke kritiek inhield op de als te liberaal beschouwde officiële filmkeuring (zie hoofdstuk 3), werd geleid door geestelijken, aangevuld met leken. De KFK maakte in haar quoteringen



ILLUSTRATIE 2 · Kanunnik Abel Brohée
(1880-1947).

BRON · DOCIP

gebruik van specifieke codes die al snel ingeburgerd en zelfs berucht zouden raken bij de katholieke bevolking. Naast films die positieve codes ontvingen (bijvoorbeeld code 1: ‘voor allen’) werkten de KFK ook met een zwarte lijst, waarop ‘gevaarlijke’ en ‘slechte films’ terechtkwamen (codes 5 en 6).¹¹ Dergelijke morele quoteringen en zwarte lijsten, die hun inspiratie haalden uit de befaamde boekenindex, werden op diverse manieren verspreid. Naast steekkaarten en eigen tijdschriften (bijvoorbeeld *Filmliga*) die binnen de katholieke filmbeweging werden verspreid, doken de beoordelingen van de KFK op in filmbesprekingen in de katholieke pers. Bekend zijn ook de *Filmleidingaffiches* waarop de codes werden afgedrukt. Deze werden opgehangen in het voorportaal van kerken, in parochiezalen, scholen en andere publieke ruimten binnen het katholieke netwerk.

Bij het begin van de jaren dertig kreeg de katholieke filmbeweging steeds meer gestalte, ook door de komst van enkele nieuwe paters, waaronder de dominicanen *Leo Lunders* en *Felix Morlion*. Vooral deze laatste zou zich in korte tijd opwerpen tot een onvermoeibare propagandist en organisator. Zo stichtte Morlion in 1931 het *DOCIP* (*Documentation Cinématographique de la Presse*), dat al snel een sleutelorganisatie zou worden binnen de strijdende katholieke filmbeweging. Het *DOCIP* stond in voor de verspreiding van de *Filmleidingen* of de beoordelingen van de KFK, waarbij het fungeerde als een documentatiecentrum over film. Daartoe beschikte het over een korps recensenten die filmkritieken leverden aan katholieke tijdschriften en kranten (o.m. *Jeanne De Bruyn*). Onder de energieke leiding van Morlion slaagde het *DOCIP* er al snel in om uit te groeien tot een belangrijke stem en een lobby binnen de filmsector. In 1934 werden de door het *DOCIP* verspreide *Filmleidingen* al door 26 bladen overgenomen, terwijl meer dan de helft ervan de filmrubrieken van *DOCIP* publiceerde. Het *DOCIP* verzorgde tevens de filmrubrieken voor de *Katholieke Vlaamsche Radio Omroep*.

In de jaren dertig ontwikkelde *DOCIP* tevens een meer offensieve strategie ten aanzien van de filmsector, waarbij het in bepaalde conflicten fungeerde als zenuwcentrum voor acties en boycotten tegen als schadelijk gebrandmerkte films en bioscopen (zie verder). Vanaf 1933 werd het *DOCIP* ook betrokken bij de internationale uitstraling van de Brusselse hoofdzetel, onder meer door de katholieke beoordelingen van films in het buitenland te bundelen en te verspreiden via nieuwsbrieven.¹²

Een belangrijke fase in de ontwikkeling van de beweging was de oprichting van de *Katholieke Filmliga* (KFL) in 1932, eveneens onder impuls van Morlion. De uitbouw van de KFL via plaatselijke liga’s werd in grote mate geïnspireerd door wat er zich in de Verenigde Staten afspeelde. In de USA was een relatief beperkte groep katholieken erin geslaagd om via manifestaties, boycotten en andere publieke acties ten aanzien van bioscopen, de aandacht van de publieke opinie te vestigen op het vraagstuk van de ‘verderfelijke film’. Uiteindelijk zou die katholieke *Legion of Decency* er vanaf 1934 in slagen om de grote studiobonzen ertoe aan te zetten de interne censuur in aan-

zienlijke mate te verstrengen en zelfs de inhoud van de films aan te passen. Morlion trachtte een gelijkaardige massabeweging te doen ontstaan, opgebouwd door plaatselijke comités, uiteraard onder leiding van een pastoor, een deken of andere geestelijken. Deze liga's dienden het bredere publiek in te lichten, werden ingezet voor de verdeling van de *Filmleidingen* en andere DOCIP-publicaties, en waren instrumenten om boycotten en acties tegen slechte bioscopen te coördineren. Bovendien hadden ze tot taak om de 'moraliteit' van films in bioscopen te controleren. In 1934 telde de KFL al 23 plaatselijke afdelingen met meer dan 1100 leden.¹³

In 1933 werden al deze organisaties ondergebracht onder de koepel van het *Middenbestuur der Katholieke Filmactie* (KFA), dat fungeerde als het commandocentrum van de hele beweging. In enkele jaren tijd was deze erin geslaagd om een ruime, geïntegreerde structuur te creëren met acties op diverse terreinen van de filmcultuur en de filmsector zoals: acties binnen de filmexploitatie met een blok van katholieke filmzalen en bioscopen (KFC), een censuur- of keuringsinstantie (de KFK), een pers-, documentatie- en propaganda-instituut (DOCIP), eigen tijdschriften en publicaties (bijvoorbeeld tijdschriften van DOCIP en filmrubrieken die verschenen in kranten zoals *De Standaard*), een netwerk van plaatselijke lobby's en activisten (KFL). Dat alles terwijl de beweging ook erg actief was op het terrein van de filmdistributie (*Filmavox*). Vanaf 1938 ontwikkelde de beweging ook een dienstverlening voor smalfilms, voornamelijk ten behoeve van scholen (*Cedoc, Centrale Dienst voor Onderwijs- en (cultuur)film*). De enige deelsector waar de KFA geen succesvolle initiatieven nam, was op vlak van de filmproductie. Met uitzondering van enkele kleinere projecten en de poging om lokale filmproducties inhoudelijk te beïnvloeden,¹⁴ bleef productie een te dure en te complexe aangelegenheid.

De energieke en doordachte Belgische aanpak van het 'filmvraagstuk' werd al gauw opgemerkt door het Vaticaan. In 1933 koos de OCIC of de *Organisation Catholique Internationale du Cinéma* (opgericht in 1928) Brussel als hoofdzetel.¹⁵ In april 1934 publiceerde kardinaal Pacelli, de latere controversiële paus Pius XII, een open brief aan de voorzitter van deze internationale katholieke filmbeweging, kanunnik Brohée. In deze brief, die de titel *Le Pape et le Problème du Cinéma* meekreeg, prees Pacelli het apostolische werk van OCIC. Voor Brohée en zijn Belgische medestanders betekende deze brief niets minder dan een formele 'marsorder' om niet te verzaken aan de 'devoir de conscience de s'organiser effectivement sur le terrain du cinématographe'.¹⁶

Deze publieke brief betekende een belangrijke kentering in de houding van het Vaticaan, dat in zijn visie op film achterop hinkte ten aanzien van wat plaatselijke katholieke filmbewegingen in landen zoals België, Duitsland, Frankrijk of Nederland hadden uitgebouwd. Enkele jaren voorheen had paus Pius XI voor het eerst in een encycliek melding gemaakt van het nieuwe medium. Aan de vooravond van het nieuwe decennium op 31 december 1929 verscheen zijn encycliek *Divini Illius Magistri*, waarin film nog maar terloops werd vermeld, weliswaar nog steeds in een negatief

daglicht. In de pauselijke brief werden ook geen concrete voorstellen geformuleerd over hoe het filmprobleem moest worden aangepakt.¹⁷

Zes jaar later was de toon geheel gewijzigd. In een nieuwe encycliek – ditmaal geheel gewijd aan film – steunde de paus openlijk de overwinningen van de Amerikaanse *Legion of Decency*.¹⁸ Maar de encycliek *Vigilanti Cura* (29 juni 1936) ging verder.



ILLUSTRATIE 3 · *Kruistocht voor de moreele verheffing der film*. Prentkaartje met de filmbelofte naar aanleiding van de encycliek *Vigilanti Cura* (vermoedelijk van 1936).

Zo steunde Pius XI uitdrukkelijk al degenen die zich inzetten voor ‘the protection of the morality of their people in their hours of leisure and recreation’ en riep hij op om de offensieve, zelfs militante aanpak van het filmprobleem verder te zetten en zelfs internationaal uit te breiden.¹⁹ De filmencycliek onderstreepte de noodzaak om overal een filmkeurraad op te richten en de gelovigen ertoe aan te zetten jaarlijks een *filmbelofte* af te leggen. Dit laatste hield een verbintenis in om geen films te gaan bekijken die indruisten tegen de katholieke geloofsleer en waarden.

BRON - COLLECTIE AUTEUR

Deze nieuwe aanpak, die nauw aansloot bij het Belgische katholieke filmodel, bestond eruit niet lijdzaam toe te zien maar met zeer concrete acties en oplossingen het filmvraagstuk aan te pakken. Het Vaticaan steunde de militante strategie van de KFA, die zich weerspiegelde in een martiaal vocabularium, waarbij plaatselijke legioenen (liga's) onder leiding van geestelijken een kruistocht dienden te houden tegen de verderfelijke cinema. Deze visie en concepten lagen volledig in de lijn van een bredere beweging binnen de kerk, veelal aangeduid als Katholieke Actie. Als reactie op de verregaande modernisering en secularisering van de samenleving, die zich het scherpst leken te weerspiegelen in moderne massamedia, groeide vanuit diverse hoeken een beweging die een meer strijdbaar katholicisme en zelfs een herkerstening van de samenleving tot doel had. In zijn eerste encycliek *Ubi Arcano dei Consilio* (23 december 1922) had paus Pius XI opgeroepen om de katholieke waarden en ideeën scherper uit te dragen.²⁰ In Vlaanderen was vooral de *Offensiefbeweging*, een onderdeel van de Katholieke Actie, erg bedrijvig inzake de massamedia.²¹ Vanuit het Antwerpse dominicanenklooster werden, opnieuw onder impuls van Morlion, verschillende initiatieven genomen om de katholieke bevolking te leiden in haar mediagebruik. Tegelijk

werden pogingen ondernomen om de media in katholieke zin te heroriënteren. Naast acties rondom de film, groeiden initiatieven rond de pers en de radio. Voor Morlion betekende Katholieke Actie niets minder dan ‘a total spiritual mobilization’.²²

Gezien het belang van de film werd de katholieke filmbeweging ook erkend als een onderdeel van de Actie. In 1937 vaardigden de Belgische bisschoppen een reeks bepalingen uit waarbij de KFA erkend werd als een onderdeel van de ruimere Katholieke Actie. Tegelijk werden de gelovigen opgeroepen om zich massaal aan te sluiten bij de KFA en haar richtlijnen op te volgen.

Verzuiling en structurele macht van het katholieke netwerk

De vraag of de Belgische katholieke filmbeweging erin slaagde om uit te groeien tot een belangrijk machtsblok binnen de filmsector, is moeilijk eenduidig te beantwoorden. Daarbij dienen we een onderscheid te maken tussen de structurele controle over de exploitatiesector enerzijds, en de invloed van de diverse katholieke acties rond de Belgische filmnijverheid anderzijds. Wat het eerste luik aangaat, is het moeilijk om precies in kaart te brengen hoe sterk het blok van katholieke filmzalen wel was. We weten dat reeds voor de Eerste Wereldoorlog heel wat plaatselijke initiatieven werden genomen. Onduidelijk blijft echter hoeveel permanente bioscopen de Filmcentrale onder haar vleugels had. Wel wordt aangenomen dat het aantal katholieke filmzalen vanaf 1926 en zeker na de start van de KFC, aanzienlijk in aantal toenam.

Volgens interne rapporten en pamfletten van de Centrale en de KFA, kende het aantal filmzalen binnen het katholieke netwerk alvast een sterke groei in de jaren dertig. In zijn *Les Catholiques et le Problème du Cinéma* (1927) stelde Brohée dat ‘nous possédons déjà plusieurs centaines de salles catholiques où des séances cinématographiques sont organisées’.²³ In oktober 1928 raamde de Centrale het aantal leden op meer dan 150,



ILLUSTRATIE 4 · *Kinema Elisabeth*.

In 1936 ging Pierre Goossens in Asse van start met *Kinema Elisabeth* (Gentsesteenweg 350). De bioscoop, annex café, had een katholiek profiel en was aangesloten bij de *Katholieke Filmcentrale*. De *Elisabeth* sloot de deuren op 15 september 1983.

BRON · KONINKLIJKE MEEMKRING ASCANIA

terwijl twee jaar later gewag werd gemaakt van meer dan tweehonderd cinema's.²⁴ In het pamflet *Filmleiding* (1932) stelde Morlion in zijn beruchte euforische stijl dat 'de laatste jaren katholieke kinogelegenheden als paddenstoelen uit de grond rijzen' en dat er nu al meer dan vijfhonderd dergelijke filmzalen waren.²⁵ Hij voegde er echter onmiddellijk aan toe dat het hier voornamelijk ging om 'patronaatszalen', waar het aanbod bestond uit 'oude (nu nog meest stomme) filmen, gewoonlijk wel onschadelijk maar meestal ook onartistiek, of zelfs niet interessant'. Volgens Morlion, die zelf een groot bewonderaar was van het werk van Eisenstein en sommige andere Sovjet-films, had de beweging vooral 'behoefte aan groote, publieke kinos, in handen van katholieken'.²⁶ Nog in andere, interne bronnen werden gelijkaardige cijfers vermeld, vaak tot meer dan driehonderd filmzalen, meestal gelegen in minder verstedelijkte gebieden in Vlaanderen.²⁷

Gezien de totale omvang van de Belgische en Vlaamse bioscoopsector, zijn dit ont-hutsende cijfers (zie hoofdstuk 3). Ook al bedroeg het katholieke netwerk slechts driehonderd zalen, dan nog zou dit neerkomen op een derde tot een vierde van het totale zalenpark. Om een beter inzicht te krijgen op de reële verhoudingen²⁸ voerden we een aantal microhistorische gevalsstudies uit rond de filmexploitatie in Vlaamse steden en gemeenten. Meer specifiek werd aan de hand van een studie naar filmvertoningen in 46 locaties nagegaan hoe groot de invloed van de verzuiling wel was.²⁹ Uit dit onderzoek bleek alvast dat in zowat alle locaties sprake was van een verzuilde filmvertoning. In 39 van de 46 steden en gemeenten hadden commerciële bioscopen te kampen met verzuilde filmvertoningen. Naast socialistische, liberale en Vlaams-nationalistische zalen was de katholieke zuil veruit het sterkst vertegenwoordigd. Het netwerk groeide niet alleen in de jaren dertig, maar nam zelfs nog toe na de Tweede Wereldoorlog.

TABEL 1 · VERZUILING EN FILMZALEN IN 46 VLAAMSE STEDEN EN GEMEENTEN

	Aantal filmzalen	Verzuilde filmzalen	Katholieke zalen	Socialistische zalen	Liberale zalen	Vlaams-nationalistische zalen
1910-1920	51	10	6	3	1	1
1920-1930	115	26	12	7	6	2
1930-1940	134	41	22	8	7	4
1940-1950	134	47	30	7	7	3
1950-1960	157	44	29	7	6	
1960-1970	136	30	20	8	6	
1970-1980	71	12	6	2	3	
1980-1990	48	4	4			
1990-2000	21	1	1			

Een terugkerend patroon in deze microhistorische studies was dat verzuilde zalen dikwijs van start gingen als een reactie op een nieuwe, commerciële bioscoop. In de jaren tien en twintig namen vooral lokale priesters het initiatief. In heel wat steden, zoals in Diksmuide (cinema *Onze Kring*, 1929-1961), maakten reguliere filmvertoningen deel uit van het parochiale werk. In andere gevallen namen katholieke arbeidersorganisaties het voortouw, zoals in Waregem waar de plaatselijke ACW midden jaren dertig, als reactie op de commerciële cinema *Onder Ons*, van start ging met *Cinema Eldorado*. In andere gevallen waren het plaatselijke afdelingen van de katholieke partij die zoals in Ieper in 1930 *Cinema Coliseum* startten. Vele van deze filmzalen waren vernoemd naar een patroonheilige of naar Christus (*Cinema Rex*), maar nog vaker refereerde ze aan de morele aanvaardbaarheid van de gedraaide films (*Goede Cinema*), bedoeld voor gezinnen (bv. *Familia*). In heel wat gevallen verwiesen de filmzalen naar de plaats waar de films werden gedraaid (*Patria*, *Cinema Parochiehuis*). Af en toe verschildde de naamgeving tussen de katholieke en commerciële bioscopen echter nauwelijks en werd gretig gebruikgemaakt van historische referenties (*Coliseum*), of werd verwiesen naar feeërieke oorden (bv. *Eldorado*).

Er waren echter heel wat verschillen binnen dit netwerk. Dit blijkt ook uit interne documenten van de *Centrale*, de *Filmkeurraad* en *Filmavox*. In de morele quoteringen van deze organisaties werd uitdrukkelijk verwiesen naar films voor: (I) patronages en katholieke scholen (code 1, ‘voor allen’, voornamelijk kinderen), (II) parochiezalen (code 2, ‘moreel aanvaardbare films voor volwassenen met kinderen’), (III) katholieke publieke en commerciële zalen (code 3, ‘voor volwassenen vanaf 21 jaar’), en (IV) andere commerciële cinema’s (code 4, ‘met morele reserves’). Buiten categorie waren films met code 5 (‘gevaarlijk’) en code 6 (‘slecht’). De organisaties quoteerden met andere woorden de films volgens doelgroep en filmzaal, waarbij de distributeur *Filmavox* zich voornamelijk diende in te laten met films tot code 3.

De *Centrale* en *Filmavox* waren zich erg bewust van de uiteenlopende economische slagkracht van de meeste katholieke zalen en van de commerciële bioscopen. Bovendien hadden beide organisaties het moeilijk om neutrale commerciële bioscopen in hun netwerk op te nemen. Felix Morlion was er zich goed van bewust dat katholieke zalen veelal gezien werden als kwalitatief minderwaardig, zowel in termen van het geboden comfort en de projectievoorraarden als wat de aantrekkingsskracht van de films zelf betrof. De meeste bioscopen binnen het katholieke netwerk bevonden zich doorgaans in kleinere locaties in minder verstedelijkte regio’s. De positie van de *Centrale* in grote steden was ronduit zwak. In Brussel bijvoorbeeld maakten in 1937 slechts vijf van de 103 cinema’s deel uit van het katholieke netwerk.³⁰

De gebrekkige aantrekkingsskracht van katholieke filmzalen had uiteraard gevolgen voor hun economische slagkracht. Na een groei in de periode tussen 1928 en 1934 trad er een geleidelijke stabilisering van de omzet op. Volgens een intern DOCIP-

document schommelde de omzet van de katholieke zalen sterk. In een eerste fase groeide de omzet naar meer dan drie miljoen Belgische francs in 1933-1934, maar vervolgens stagneerde dit cijfer en zakte het geleidelijk weg.³¹ Hoewel leiders van de katholieke filmbeweging bleven beweren dat ‘het blok der katholieke zalen’ nog steeds ‘een werkelijke kracht’ vertegenwoordigde waar filmexploitanten en distributeurs ernstig rekening mee moesten houden,³² konden ze de geleidelijke afkalving van het netwerk vanaf midden van de jaren dertig niet ontkennen. Katholieke uitbaters hadden bijzonder veel moeite om de grote commerciële bioscopen bij te benen, zowel op programmatorisch als op technisch vlak, zeker in een periode van latente crisis binnen de sector. Vooral de conversie naar geluid en de nood aan meer luxueuze zalen, maakten het financieel bijzonder zwaar.³³ Op het einde van 1937 moest de bestuurder van de *Centrale* in een stuk getiteld *Is de Katholieke Filmcentrale nog noodig?* lijdzaam toegeven dat ‘na vele jaren pogingen’ in de commerciële filmexploitatiesector ‘nagenoeg geen een uitbater zich heelemaal voegt naar de uitspraken van den Katholieken Filmkeurraad, terwijl de zalen van de Centrale een zwakken invloed op de filmdistributie uitoefenen’.³⁴

Een andere indicatie van de structurele moeilijkheden binnen de beweging, had betrekking op de relatie met *Filmavox*, die als een onafhankelijke verdeler de wetten van de markt moest ondergaan. Hoewel een priester in de beheerraad zat, kocht *Filmavox* geregeld de rechten aan van films die door de *Filmkeurraad* vervolgens met een code 4 werden gequoteerd. Midden van de jaren dertig barstte de discussie los, waarbij een onderscheid kon worden gemaakt tussen een ‘fundamentalistische’ en een meer ‘realistische’ houding. Terwijl de katholieke filmbeweging het management van *Filmavox* verweet toe te geven aan commerciële druk en goedkope, moreel onaanvaardbare films in portefeuille op te nemen, verwees de andere zijde naar de moeilijke verhouding tussen de markt en een strenge ethiek. Naast technieken als *block booking* – waarbij de distributeur onder druk van machtige producenten een breed pakket van films diende aan te kopen – moest ook rekening worden gehouden met de intrinsieke aantrekkingskracht van controversiële films zoals *Madame Bovary* (Renoir, 1933), *Son Autre Amour* (Machard, 1933) of *Rue sans nom* (Chenal, 1934). Al deze films werden aangekocht en verdeeld door *Filmavox*, maar later door de KFK bedacht met codes 4 en 5.³⁵

Samenvattend is het duidelijk dat de euforische geluiden over ‘de kracht van het blok van katholieke filmzalen’ dikwijs zwaar overdreven waren. Hun zwakke positie was grotendeels te wijten aan de inferieure technische uitrusting, de oubollige programmering en de gebrekige financiële slagkracht. Hoewel de katholieke filmbeweging er in kleinere gemeenten nog in slaagde om als een disciplinerende kracht op te treden en bij te dragen tot een verzuilde filmconsumptie, was dit geenszins het geval in verstedelijkte en grootstedelijke gebieden.

Filmoorlog, boycotten en manifestaties

Naast deze pogingen om op structurele wijze greep te krijgen op de filmmarkt, ontwikkelden de Belgische katholieken heel wat andere acties om de filmexploitatie en filmconsumptie te beïnvloeden. Vooral vanaf het midden van de jaren dertig werden heel wat campagnes ondernomen om de druk op grote commerciële zalen op te drijven. In deze bijdrage kunnen we dit aspect niet ten volle uitwerken. Maar laten we stellen dat de katholieke ‘filmoorlog’ in sommige perioden uitzonderlijk scherp en invloedrijk was.

Opvallend was dat de katholieken in hun acties tegen verderfelijke films en bioscopen, verschillende strategieën combineerden. Naast de invloed die zij uitoefenden via de in Vlaanderen hegemonische katholieke pers, verspreidden diverse katholieke filmorganisaties hun affiches, brochures en andere publicaties met de bedoeling concrete films en bioscopen te boycotten. Deze werden ruim verspreid, waarbij soms zelfs priesters werden opgeroepen om vanop de kansel de aandacht te vestigen op verderfelijke films. Plaatselijke filmliga’s werden ingeschakeld om de programmering van filmzalen te inspecteren, daarover centraal te rapporteren en desnoods over te gaan tot boycotten en manifestaties. Dit laatste hoeft niet altijd spectaculaire vormen aan te nemen. In een intern werkdocument bestemd voor Ligaleiders en -leden met als titel *Plan van Samenwerking tusschen Offensief-Brigade en Katholieke Filmliga*, stond vermeld hoe leken op een voorzichtige wijze druk konden uitoefenen op bioscoopuitbaters:

‘De grootste voorzichtigheid is noodig! Aktie op zalen mag niet het grote publiek bekend gemaakt worden, maar moet in stilte gebeuren. Altijd de geestelijke overheid om advies vragen, en ook niets doen zonder eerst het Midden-bestuur advies te vragen. (...) In grote lijnen bestaat de weg hierin:

- 1) Persoonlijk kontakt zoeken met den bestuurder.
- 2) Hulp aanbieden in programmatie, die kan gaan vanaf raad geven tot aansluiting bij de Filmcentrale.
- 3) Kontrol uitoefenen op de zaal, in verschillende vormen.’³⁶

Een ander middel om de druk op te drijven bestond uit het inschakelen van publieke overheden, vooral in steden en gemeenten met een katholieke bestuursmeerderheid. Veelal vond dit plaats op lokaal vlak, waarbij boycotten en soms gewelddadige manifestaties voor of in een bioscoop aanleiding gaven tot politieoptredens. Zo voerde de KFA in de jaren dertig een bijzonder hevige strijd tegen Franse vaudevillefilms.³⁷ De antivaudevillecampagne, die tot het einde van de jaren dertig aanhield, richtte zich tegen goedkope Franse films zoals Jean Renoirs *La Chienne* (1931), *Lac aux Dames* van Marc Allégret (1934), *Plaisirs de Paris* (Gréville, 1932) of *Le Rosier de Mme Husson* (Bernard-Deschamps, 1932), die van Fernandel een populaire komiek maakte. Heel

wat van deze vaudevilles waren luchtige ‘comédies de moeurs’, die soms gewaagde beelden toonden van naaktheid, overspel en andere als immoreel getypeerde situaties. Vanaf 1933 domineerden Franse films de zwarte lijst van ‘te mijden’ en ‘af te raden’ films. Een treffend voorbeeld van een succesvolle KFA-actie was die in 1937 tegen de film *La Garçonne* (Jean de Limur, 1936). *La Garçonne* was een remake van een oudere, uitzonderlijk controversiële film uit 1923 (van de Belgische cineast Armand du Plessy) en een adaptatie van Victor Marguerites gelijknamige schandaalroman uit 1922.

Onder druk van katholieke actiegroepen dienden in 1937 in diverse steden de ordediensten op te treden. In talrijke steden, van Avelgem tot Antwerpen, werd de film vervolgens verboden op basis van de wet op openbare orde en veiligheid.³⁸

De beweging schrikte er niet voor terug om hogere politieke krachten in te spannen teneinde als gevaarlijk gebrandmerkte films te boycotten. Het bekendste voorbeeld hiervan is de Frans-Duitse productie *La Kermesse Héroïque* (1935) van de uitgeweken Brusselaar Jacques Feyder. Deze erg prestigieuze film vertelde hoe Vlaamse mannen en vrouwen in de zestiende eeuw collaboreerden met de Spanjaarden, waarbij Feyder scherp uithaalde naar de rol van de kerk. Hoewel de KFA de film aanvankelijk niet als bijzonder schadelijk beschouwde, werd *La Kermesse Héroïque* het doelwit van Vlaams-nationalisten.

ILLUSTRATIE 5 · Pater Felix Morlion (1904-1987).

BRON · SOMA

Zij beschouwden de film als een beleidings. Morlion en andere leiders van de KFA veranderden snel het geweer van schouder, fulmineerden tegen de film en organiseerden een bijzonder intensieve campagne om de film uit de zalen te houden. Ze slaagden erin om de film – die intussen was uitgegroeid tot een staatszaak en voor diplomatieke rellen zorgde – in diverse steden en gemeenten te doen verbieden.³⁹

Met het offensief tegen *La Kermesse Héroïque* had de KFA de kracht van haar offensief duidelijk gemaakt. Vanaf 1936 begonnen bioscoopuitbaters zich dan ook ernstig zorgen te maken over deze systematische, katholieke ‘filmoorlog’. In april 1936 zette de *Association Cinématographique de Belgique* de tegenaanval in. In een brief aan de KFA, in het bijzonder aan Morlion, verweet de belangenvereniging de filmpater niet alleen ‘politiek machtsmisbruik’, de bioscoopeigenaars klaagden tevens aan dat heel



wat katholieke filmzalen niet voldeden aan de wetgeving inzake filmkeuring, hygiene, veiligheid en belastingen. De meeste zalen binnen het KFC-netwerk profileerden zich immers als private kringen, waardoor ze de taksen op publieke filmvertoningen ontliepen.⁴⁰ De bioscoopbond liet weten dat het de minister van Justitie had ingelicht over het illegale karakter van vele katholieke filmzalen. De ACB begon vervolgens discreet een lijst van inbreuken op te stellen, die aanduidden dat heel wat patronages zich ‘verschuilten onder de dekmantel ‘Private Kring’’ en op deze wijze een bedreiging vormden voor ‘vele regelmatige kinemauitbaters, vooral in kleine dorpen’.⁴¹ De filmoorlog was hiermee pas goed ingezet. Als antwoord op de brief reageerde de KFA met nog fellere campagnes, met nieuwe boycotten en een bredere verspreiding van haar *Filmleiding-* en ander propagandamateriaal. Het offensief ging in alle hevigheid door tot begin 1939, toen een akkoord werd gesloten tussen het DOCIP en vertegenwoordigers van de *Syndicale Kamer voor Cinematografie*. In deze overeenkomst die in januari 1939 door beide partijen werd ondertekend, werd verwezen naar de ‘incidenten die zich in verschillende streken hebben voorgedaan’. De overeenkomst had tot doel ‘in het vervolg alle mogelijke redenen van wrijving te vermijden,’ waarbij het DOCIP zich ertoe verbond om films enkel op hun zedelijke waarde te beoordelen en niet langer bij gemeentebesturen te ijveren voor het verbod van een film. De KFA zou ook vooraf lijsten van onzedelijke films overhandigen aan de belangenorganisatie, die deze lijst vervolgens zou gebruiken om verhuurders af te raden ‘films, die door hun anti-gods-dienstigen of pornographischen aard, incidenten zouden uitlokken’ te verdelen.⁴² Deze overeenkomst legitimeerde de positie van de KFA als machtsfactor in de filmsector maar had uiteindelijk nauwelijks effect op de acties. In juni 1939 brak immers opnieuw een felle campagne uit, ditmaal gericht tegen de Amerikaanse film *Nudist Land*, die in verschillende Belgische steden draaide. Deze film – die indirect nudisme propageerde – werd door de KFA onmiddellijk bestempeld als pornografiaisch en gaf aanleiding tot een bijzonder bitsige campagne. Naast juridische stappen maakte de beweging ook gebruik van haar invloed in het parlement. Daar bracht senator du Bus de Warnaffe de film ter sprake. De hele antipornografische campagne alarmeerde de Amerikaanse ambassade en bereikte uiteindelijk zelfs Washington.⁴³ Daarop plaatste de Belgische regering de zaak op de agenda (23 juni 1939) en besliste dat een strengere controle tegen dit soort films moest worden ingesteld.

Latere ontwikkelingen

Hoewel de Tweede Wereldoorlog de katholieke filmbeweging een zware slag had toegebracht,⁴⁴ won de organisatie vanaf het einde van de jaren veertig opnieuw terrein. De invloed van de organisatie in Vlaanderen was aanzienlijk, vooral in kleinere steden en op het platteland. Op heel wat plaatsen gingen de katholieke (film)organisaties



ILLUSTRATIE 6 · Cinema Rubens en Cinema Ons Huis. Aankondiging van het programma in Cinema Rubens en in Cinema Ons Huis te Avelgem, april 1957. In de advertenties verwees Cinema Rubens uitdrukkelijk naar de DOCIP-codes.

BRON · AUTEUR

opnieuw de concurrentie aan met commerciële exploitanten. Na de oorlog ging bijvoorbeeld in Roeselare cinema *Pax* van start, in Gent opende cinema *Dux* de deuren, terwijl in Oudenaarde *Cinema Familia* (vanaf 1953 gekend als *Rex*) het licht zag. Ook in plaatsen als Kortrijk (*Leopold II*, 1945), Oostende (*Cinema Volksbond*, 1946), Oostrozebeke (*Gintsezaal*, 1946), Oostende (*Nova*, 1947), Heusden (*Cinema Parochiehuis*, 1948) en Wevelgem (*Cinema Excelsior*, 1948) was dit het geval.

De jaren vijftig vormden het hoogtepunt van de verzuilde filmvertoning (zie tabel 1). Het netwerk van reguliere filmzalen die de katholieke codes volgden en afficheerden, werd toen uitgebreid met zalen zoals *Cinema Melac* (1950) in Zwijndrecht, *Cinema Gildenhus* (1955) in Melle of de *Cenakel* (1958) in Oostende. In andere gevallen werd de capaciteit van de zalen opgevoerd. Zo kende het West-Vlaamse Avelgem in de jaren dertig al een katholieke filmzaal, *Cinema Feestzaal*, die zich profileerde als een antwoord op de liberale bioscoop *Ons Huis*. De katholieke zaal was eigendom van de parochie en had een capaciteit van vierhonderd zitplaatsen. In de jaren vijftig werd de zaal, die dan was omgedoopt tot *Cinema Rubens*, aangepast en geprofessionaliseerd. Tussen beide bioscopen van verschillende ideologische signatuur ontstond een scherpe concurrentie. Terwijl in *Cinema Rubens* uitsluitend door de Katholieke

Filmkeurraad gecontroleerde prenten zoals de populaire *Sissi*-films werden gedraaid, kwam *Ons Huis* gewaagder uit de hoek met onder meer *Rebel without a Cause* (Ray, 1955).

Cinema Rubens was geen uitzondering. Naast parochie- en andere zalen die duidelijk onder supervisie van de KFA stonden, profileerden commerciële bioscopen zich ook in heel wat andere plaatsen als ‘goede’ zalen. In de jaren vijftig bereikte de verzuiling van het bioscooplandschap een hoogtepunt. Nooit telde de katholieke filmbeweging méér zalen. De KFA, het DOCIP en de *Filmkeurraad* traden nog bijzonder streng op ten aanzien van controversiële films; de organisaties werden daarin trouw gevolgd door de katholieke filmkritiek in kranten en tijdschriften. Bij het begin van de jaren vijftig viel bijna een tiende van de gecontroleerde films onder de codes 3 en 4 (‘af te raden’ en ‘te mijden’), terwijl het overgrote deel (57 procent) enkel voor volwassenen geschikt werd geacht. Luis Buñuels aanklacht tegen de armoede en uitbuiting van jongeren in Mexico, *Los Olvidados* (1950), kreeg van de Belgische katholieken het label ‘strengh voorbehoud voor volwassenen’, net als Orson Welles’ *Touch of Evil* (1958) en Otto Premingers *The Man with a Golden Arm* (1955). Jacques Beckers *Touchez pas au Grisbi* (1954) kreeg het label ‘af te raden’ en Max Ophüls’ klassieker *La Ronde* (1950) zelfs ‘te mijden’. Heel wat van deze scherp veroordeelde titels kwamen terecht in de centrumzalen van grotere steden, uitgerekend daar waar de invloed van de katholieke filmbeweging beperkt was.

In de jaren vijftig trachtte de beweging haar invloed op het vlak van de filmkritiek verder uit te bouwen. In januari 1956 rolde het eerste nummer van het tijdschrift *Film en Televisie* van de persen, een uitgave van de KFL. Aan katholieke kranten werd daarnaast gevraagd om advertenties voor films met code 3 of 4, te weigeren. In reactie op een klachtenbrief van een lezer kwam de hoofdredacteur van de *Gazet van Antwerpen*, Louis Meerts, er openlijk voor uit dat zijn dagblad de richtlijnen van de *Katholieke Filmkeurraad* altijd opvolgde en ‘publiciteit (...) van filmen welke door dit organisme in een bepaalde categorie w[e]rden gerangschikt’ weigerde.⁴⁵ Dit lijkt erop te wijzen dat katholieke kranten als de *Gazet* zich niet enkel in hun filmkritieken schikten naar de KFA, maar haar richtlijnen ook naleefden in economisch gevoelige rubrieken als advertenties.

Dat het filmvraagstuk in de jaren vijftig sterk leefde binnen de kerk, bewijst ook de in 1957 door paus Pius XII uitgevaardigde encycliek *Miranda Prorsus*. Hierin bevestigde de paus het belang van cinema, en riep hij op om de *Katholieke Actie* voort te zetten en de in *Vigilanti Cura* geformuleerde richtlijnen verder toe te passen op radio- en televisie-uitzendingen.

Het lijdt geen twijfel dat de invloed van de katholieke filmbeweging in de jaren vijftig – zeker in kleinere Vlaamse steden en gemeenten – nog aanzienlijk was. De katholieke filmbeweging bleef intussen het plaatselijke filmaanbod controleren, waarbij het

in sommige gevallen de plaatselijke overheden inschakelde. Zo liet het Antwerpse stadsbestuur de Franse film *Dédée d'Anvers* (Allégret, 1948) met Simone Signoret als prostituee, uit roulatie nemen. De film, die door de *Katholieke Filmkeurraad* met de strengste code was gehonoreerd, zorgde immers voor heel wat onrust in de havenstad. In Gent werd de film *Naaktheid* (ook *Le Nu, loi de la nature*), die in juni 1948 in de beruchte *Cinéma Leopold III* werd gedraaid, geboycot door met rotte appelen gewapende katholieke Vlaamse studenten. Hun roep om de film te laten verbieden, werd de dag erna ingewilligd door het Gentse stadsbestuur, dat verdere onlusten vreesde.⁴⁶

Na de Tweede Wereldoorlog bleef de katholieke filmbeweging fungeren als een zweeporganisatie voor de officiële keuring, die soms het verwijt kreeg op moreel vlak te laks te handelen (zie hoofdstuk 3). Onder impuls van de beweging werd in november 1950 een nieuw wetsvoorstel ingediend door cvp-senator Jozef Jespers. Dit voorstel – dat door de unitair katholieke regering-Pholien I (1950-1952) en de regering-Van Houtte I (1952-1954) werd gesteund – moest de bestaande filmkeuringswetgeving strenger maken: Jespers wilde de leeftijdsgrafs voor vrije toegang tot de bioscoop optrekken naar achttien jaar en daarnaast het vertonen van niet-gecontroleerde films aan kinderen zwaarder straffen. Jespers' wetsvoorstel stuitte evenwel op hevig verzet van de filmsector, die bevriende politici voor zijn zaak mobiliseerde. Uiteindelijk werden – mede door de vroegtijdige val van de cvp/PSC-regering in april 1954, – noch het wetsvoorstel, noch de vele amendementen door het parlement goedgekeurd.

Tegen het einde van de jaren vijftig keerde het tij. Met de groeiende crisis in de bioscoopsector vanaf 1958, raakten vooral buurbioscopen en zalen in kleinere dorpen als eerste in ademnood. De verzuidde bioscopen stonden daarbij op de eerste rij. De kaalslag in de katholieke en andere ideologisch georiënteerde filmzalen zette zich vooral vanaf de jaren zestig door. In steden en gemeenten als Tessenderlo (*Familie-kinema*, 1922-1964), Diksmuide (*Onze Kring*, 1929-1961), Erpe (*Pax*, 1947-1965) of Zwijsindrecht (*Cinema Melac*, 1950-1962) sloten katholieke zalen de deuren. In de jaren zeventig was zogoed als geen enkele reguliere katholieke filmzaal nog actief. Toen vroegen ook bioscopen als de *Capitole* (eerst als *Volkskring* in 1919 gestart, gestopt 1975) in Deinze, de *Forum* (gestart in de jaren twintig, gestopt in 1975) in Wetteren, en de *Coliseum* (1930-1974) in Ieper, het faillissement aan. De laatste katholieke bioscopen hielden het in de jaren tachtig voor bekeken. Onder hen filmzalen, die soms decennialang de 'goede' films hadden gepromoot (bijvoorbeeld de *Belgica* in Dendermonde, 1928-1985).

Vanaf de jaren zestig zou de hele katholieke filmbeweging aan slagkracht verliezen. Zo slaagde ook distributeur *Filmavox* er niet in zich te handhaven. Kenmerkend voor het nieuwe klimaat was dat de quoteringen van de *Filmkeurraad* bij het begin van de jaren zestig zelfs openlijk in vraag werden gesteld. Uiteindelijk werd in oktober 1968 beslist om de inmiddels als paternalistisch en moreel dirigistisch beschouwde term 'filmleiding' te vervangen door 'filminformatie'. In 1970 werd de *Katholieke Filmkeur-*

raad hervormd tot een ‘Filminformatiedienst’. In 1973 kwam het tevens tot een splitsing van de beweging in een afzonderlijke Vlaamse en een Franstalige organisatie.

Conclusie

Ondanks de scherpe aanvallen op het verderfelijke medium door allerlei kerkelijke instanties, ontwikkelden katholieken nog voor de Eerste Wereldoorlog heel wat initiatieven op het vlak van filmvertoningen. Na de ‘Groote Oorlog’ werd het spectrum aanzienlijk uitgebreid (van kritiek tot keuring en exploitatie) met de ontwikkeling van een gecoördineerde aanpak van het ‘filmvraagstuk’. Geïnspireerd door de idee van de *Katholieke Actie* en een meer strijdbaar katholicisme, kwam in ons land een katholieke filmbeweging tot stand die tot doel had uit te groeien tot een machtsfactor in de filmsector. In deze bijdrage trachten we aan te geven hoe tijdens het interbellum pogingen om een structurele greep te krijgen op de filmsector, bijzonder moeilijk verliepen. De verhouding tussen de KFA en de filmnijverheid kwam neer op een bijzonder interessante machtsstrijd waarin een haast fundamentalistische, religieus geïnspireerde ethiek botste met harde economische wetmatigheden en met de smaak van het publiek.

De Belgische katholieke filmbeweging was gestoeld op een hiërarchisch strak uitgebouwde structuur waarin *top-down-* (de priester als een generaal die zijn orders krijgt vanuit Brussel) en *bottom-up*-krachten (leken als legioensoldaten) elkaar versterkten. Door een systematische controle van het filmaanbod, door boycotten, manifestaties of een voortdurende kritiek in de pers, werd de druk op de sector in aanzienlijke mate opgevoerd. Daarbij zocht de beweging ook de mogelijkheden op om diverse overheden in te schakelen teneinde films te laten verbieden. De KFA fungeerde tevens als een zweemporganisatie voor gemeentebesturen, voor het gerechtsapparaat of voor de officiële filmkeuring die voortdurend het verwijt kreeg moreel onverantwoorde beslissingen te nemen. Op deze manier evolueerde de katholieke filmbeweging in Vlaanderen gedurende verscheidene decennia naar een sterk katalyserende en disciplinerende instantie in de filmsector en ver daarbuiten. Verwijzend naar theorieën omtrent publieke moraal en morele paniek,⁴⁷ kan de beweging gezien worden als een *moral guardian* of een strenge bewaker van de publieke moraliteit. Het doel was niet alleen de filmsector te disciplineren, maar tevens de alledaagse praktijk van filmconsumptie te beïnvloeden.

EINDNOTEN

- 1 H. (1913), ‘De kinema-nijverheid’, in: *Ons Volk Ontwaakt*, 1 november 1913, p. 3, 44, 519.
- 2 Callewaert, J. (1929), ‘De Kinema’, in: Pauwels, R.M., Van Lierde, Ph., Callewaert, J., Janssen, A. en Janssens, P., *Moderne Kwalen*, p. 87-94, Antwerpen: Geloofsverdediging.
- 3 Zie Vints, L. (1996), ‘Beeld van een zending’, in: *Trajecta*, 5, 4, p. 379.

- 4 Wauters, J.P. (1980), '50 jaar KFA in België', in: *Film en Televisie*, nr. 282, november, p. 22.
- 5 Vints, L., 'Beeld van een zending', 380.
- 6 Zie hoofdstuk 2. Zie ook De Borchgrave, Ch. (1998), *God of Genot: Vlaanderen 1918-1940. Een Kerk in strijd met de moderne zinnelijkheid*, Leuven: Van Halewyck, p. 162.
- 7 Trumppour, J. T. (2001), *Selling Hollywood to the World*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 213.
- 8 Voor dit stuk verwijzen we naar enkele overzichtswerken over de katholieke filmbeweging: Bilterezst, D., 'The Roman Catholic Church and Film Exhibition in Belgium, 1926-1940', in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 27, 2, 2007, p. 193-214. Bonneville, L. (1998), *Soixante-dix ans au service du cinéma et de l'audiovisuel*, Québec : Fides, Botermans J. (1995), *Het clandestien Katholiek Filmcomité, 1942-1946*. (uitgegeven in eigen beheer), p. 156. Dhaene, L. (1936), 'De Offensiefbeweging in Vlaanderen 1933-1939: Katoliken tussen traditie en vooruitgang', in: *BTNG/RBHC* (1/2, 1986), 227-268. Geysen, M.-L. (1983), *De Katholieke Filmactie in België 1920-1940*, onuitgegeven licentieverhandeling, Gent: Universiteit Gent, Molhant, R. (2000), *Les Catholiques et le Cinéma: Une étrange histoire de craintes et de passions. Les débuts: 1895-1935*. Brussel : ocic. Schokkaert, L. & Stallaerts, R. (1987), *Onder dak. Een eeuw volks- en gildehuizen*, Gent: Bijdragen Museum van de Vlaams Sociale Strijd. Reynebeau, M. (1994), 'Mensen zonder eigenschappen,' in: *De jaren 30 in België. De massa in verleiding*, p. 13-73, Brussel: ASLK-Ludion. Roekens, A. & Scaillet, Th. (2003), 'Le cinéma', in: Pirotte, J. & Zelis, G. (Eds.), *Pour une histoire du monde catholique au 20e siècle Wallonie-Bruxelles, Guide du chercheur*, p. 521-536, Louvain-la-Neuve: ARCA.
- 9 Brohéé, A. (1927), *Les Catholiques et le Problème du Cinéma*, Leuven: Secrétariat Général d'Action Catholique.
- 10 Brohéé (1927), p. 25.
- 11 Zie stuk 'Commission de censure catholique', 20 april 1932, Doos 39, Fonds Katholieke Filmliga, KADOC, Leuven.
- 12 Zie Geysen (1983), 97. Morlion schreef in het boek *The Apostolate of Public Opinion* (1945), 119, Montreal: Fides, dat DOCIP in 1938 zelfs een wekelijke internationale nieuwsbrief lanceerde in het Frans en het Duits. Zie ook Bonneville, L., *Soixante-dix ans au service du cinéma et de l'audiovisuel*, p. 19.
- 13 Geysen, M.-L. (1983), p. 98-119.
- 14 Zie als case, de invloed van Morlion, DOCIP en de KFA ten aanzien van de film *De Witte* (Vanderheyden, 1934). Zie: Bilterezst D. and Van Bauwel, S. (2004), 'Whitley', in: Mathijs, E. (Ed.) (2004), *The Cinema of the Low Countries*, 49-60, Londen/New York: Wallflower Press/Columbia University Press.
- 15 Zie in dit verband: Geysen, 23. Molhant (2000), Bonneville (1998).
- 16 Cardinal Pacelli, *Le Pape et le problème du cinema. Lettre de S.E. le Cardinal PACELLI au Président de OCIC* (Leuven, 1934). Doos 40, Fonds Katholieke Filmliga, KADOC.
- 17 Een belangrijk citaat was: "More than ever nowadays an extended and careful vigilance is necessary, inasmuch as the dangers of moral and religious shipwreck are greater for inexperienced youth. Especially is this true of impious and immoral books, often diabolically circulated at low prices; of the cinema, which multiplies every kind of exhibition. (...) These most powerful means of publicity, which can be of great utility for instruction and education when directed by sound principles, are only too often used as an incentive to evil passions and greed for gain.", zie: Pius xi, *Divini Illius Magistri, Encyclical of Pope Pius xi on Christian Education* (31 September 1929). See: www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_31121929_divini-illius-magistri_en.html.
- 18 Walsch, F. (1996), *Sin and Censorship: The Catholic Church and the Motion Picture Industry*, p.145, New Haven: Yale University Press.
- 19 *Vigilanti Cura – Encyclical Letter* (Vaticaan, 1936). Zie: www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura_it.html
- 20 *Encyclical Ubi Arcano dei Consilio* (Vaticaan, 23 december 1922). See: www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_23121922_ubi-arcano-dei-consilio_en.html.
- 21 Zie hier: Dhaene, L., 'De Offensiefbeweging in Vlaanderen 1933-1939'.
- 22 Morlion, (1945), p. 41.
- 23 Brohéé, (1927), p. 25.
- 24 Brief van Leo Van Marcke (KFC) aan Clemens De Landsheer (*Flandria Film*), 29 oktober 1928 (Gemeentearchief Temse, Flandria Film Archief, stuk 1.1.92).
- 25 Morlion, F. (1932), *Filmleiding*, p. 7, Leuven: Davidsfonds.
- 26 Morlion F., *Filmleiding*, 8.
- 27 ocic, geen datum, geen titel, 6, Doos 42, Fonds Katholieke Filmliga, KADOC, 6.
- 28 In jaarboeken over de Vlaamse en Belgische film wordt de ideologische oriëntatie van filmzalen nooit of zelden weer-

gegeven.

- 29 Deze studies werden uitgevoerd in samenwerking met studenten Communicatiewetenschappen aan de Universiteit Gent in het kader van Werkcolleges Film en in het kader van het Leeronderzoek Communicatiewetenschappen aan de Universiteit Antwerpen. Voor deze gevalstudies werd gebruikgemaakt van zeer uiteenlopende bronnen, gaande van interviews met (vroegere) uitbaters tot allerlei soorten archiefbronnen uit stads-, private en andere archieven. De 46 steden en gemeenten in deze steekproef zijn hoofdzakelijk te lokaliseren in Vlaams-Brabant, Oost- en West-Vlaanderen en Antwerpen: Arendonk, Avelgem, Balen, Boechout, Borgerhout, Burcht, Deinze, Dendermonde, Dessel, Destelbergen/Heusden, Diksmuide, Erpe-Mere, Harelbeke, Hemiksem, Herentals, Hoboken, Hoogstraten, Ieper, Jabbeke, Kessel, Kluisbergen, Knokke-Heist, Kontich, Kortrijk, Lichtervelde, Liedekerke, Lier, Londerzeel, Mol, Mortsel, Nieuwpoort, Oostende, Oostkamp, Oostrozebeke, Oudenaarde, Pittem, Poperinge, Roeselare, Schilde, Sint-Kruis, Veurne, Waregem, Wevelgem, Wilrijk, Zottegem, Zwijndrecht.
- 30 *De Film: Moderne Grootmacht*, 1937, p. 35. Cartuyvels, J. (1936), 'De kinemazaal', in: *Verhandelingen van het Vle Congres van Mechelen*, p. 126-136, Brussel.
- 31 De concrete cijfers zijn beschikbaar voor de seizoenen 1928-1929 (482.100 BF), 1929-1930 (1.315.528 BF), 1930-1931 (2.069.336 BF), 1931-1932 (1.603.248 BF), 1932-1933 (2.365.858 BF), 1933-1934 (3.934.124), 1934-1935 (2.716.629 BF) en 1935-1936 (2.537.060 BF). Zie: kfa, 'Het Middenbestuur der Katholieke Filmliga', *Filmliga* (4: 10), 2.
- 32 'Het Middenbestuur der Katholieke Filmliga', *Filmliga*, december 1936, p. 2.
- 33 Volgens één van de kfa-leiders beschikte slechts de helft van de katholieke cinema's in 1936 over een geluidsinstallatie! Zie Cartuyvels, J. (1937), 127.
- 34 Lefevere, E., (1937), 'Is de Katholieke Filmcentrale nog noodig?', in: *Filmliga* 5, 8, p. 1.
- 35 Intern document, geen datum, geen titel, maar vermoedelijk uit het midden van de jaren dertig, Doos 42, Fonds Katholieke Filmliga, Kadoc.
- 36 Pater Lunders, *Plan van Samenwerking tusschen Offensief-Brigade en Katholieke Filmliga*, vermoedelijk van 1939, Doos 40, Fonds Katholieke Filmliga, Kadoc, .
- 37 Biltreyest, D., (2006), 'Down with French vaudevilles! The Catholic Film Movement's Resistance and Boycott of French Cinema in the 1930's', in: *Studies in French Cinema* 6, 1, p. 29-42.
- 38 In Avelgem bijvoorbeeld, betoogden katholieken voor de 'liberale' cinema *Ons Huis*. In september 1937 besliste de gemeenteraad dat de film niet langer mocht worden vertoond. Zie brief 16 september 1937, Gemeentearchief Avelgem.
- 39 Mihail, B. (2002), *La Kermesse Héroïque: Un hommage à la Flandre?* CHTP/BEG, 10, 43-77.
- 40 Brief van de ACB aan Pater Morlion, 11 april 1937, Doos Film, Archief Aartsbisdom Mechelen, Fonds Van Roey.
- 41 Brief van H. Verpoorten (ACB) aan de minister van Justitie, 17 maart 1936, Doos 637, PK ANTW 2003 B, Rijksarchief Beveren.
- 42 *Verslag van de overeenkomst getroffen tusschen de afgevaardigden van de syndicale kamer voor cinematografie en de afgevaardigden van DOCIP*, 17 januari 1939, Doos 40, Fonds Katholieke Filmliga, KADOC, .
- 43 Zie Trumpbour, (2001), p. 223-224.
- 44 Gedurende de tweede helft van de jaren dertig hadden enkele kfa-leiders zich politiek sterk geprofileerd; Pater Morlion bijvoorbeeld had zich opgeworpen als een fervente tegenstander van zowel het communisme als het Duitse nazisme. Bij de Duitse inval in mei 1940 stonden DOCIP en Morlion hoog op de Gestapolijst van gezochte personen. Morlion en Brohee wisten te ontluchten. Tijdens de Tweede Wereldoorlog staakte de kfa haar acties, hoewel een groep katholieken in 1942 van start ging met het *Katholieke Filmcomité*. Onder leiding van de jonge pater Willem van den Nieuwenhuysen en met jonge cinefielen zoals Jan Botermans wilde deze groep het filmapostolaat tijdens de bezetting verderzetten en een verdere ontwikkeling van de beweging na de bevrijding voorbereiden. Zie Wauters, J.P., '50 jaar kfa in België', alsook Botermans, J., *Het clandestien Katholieke Filmcomité*.
- 45 De klachtenbrief was ingestuurd door een katholieke lezer die zich eraan had gestoord dat de *Gazet van Antwerpen* een advertentie voor de nachtans met 'volwassen voorbehoud' gequoteerde film *Moulin Rouge* (Huston, 1952) had opgenomen. In zijn antwoord op de brief stelde hoofdredacteur Meerts dat de krant zeker geen advertentie voor de film zou hebben opgenomen indien de *Katholieke Filmcomité* Moulin Rouge strenger zou hebben beoordeeld. Brief van L. Meerts aan Prof. O. Dauwe, 24 november 1953 (vindplaats: Fonds Parket Antwerpen, Rijksarchief Beveren).
- 46 Zie dossier *Naaktheid*, HB Gent 0000 2, nr. 241, Rijksarchief Beveren.
- 47 Critcher, Ch. (Ed.) (2006), *Moral Panics and the Media*, New York: Open University Press.



ILLUSTRATIE 1 · De mobiele bioscoop van het ABVV in 1948, Gent.

BRON · AMSAB-INSTITUUT VOOR SOCIALE GESCHIEDENIS

Hoofdstuk 9 · De weg naar het paradijs

Socialisme en filmvertoningen in Vlaanderen¹

Rik Stallaerts

Inleiding

Al van bij de start van de twintigste eeuw was de socialistische beweging zich bewust van de macht van het medium ‘film’. Hoewel de socialisten zich, net als andere sociale bewegingen in België, sterk verweerden tegen bepaalde gevaren van de film, trachten ze er toch in hun actie gebruik van te maken. In deze bijdrage proberen we aan te tonen hoe de Belgische socialistische beweging filminitiatieven heeft ontwikkeld die in ons land vermoedelijk sterker waren dan elders. In België ontstond er in de socialistische houding tegenover het nieuwe medium evenwel een kloof tussen de theorie van de arbeidersopvoeding en de praktijk van het filmaanbod in de tientallen – soms glamouruze – rode bioscopen in de volkshuizen.

De eerste initiatieven (1904-1912)

GENT · PIONIER

Omstreeks de eeuwwisseling was de verspreiding van het socialistische ideeëngood een van de grootste bekommernissen van de nog jonge – zich volop organiserende – rode beweging. In de volkshuizen, die systematisch werden opgericht om overal te lande zielen te winnen, werden de socialistische beginselen via voordrachten ingeleid en met ‘aangenamen zang’, toneel en turnopvoering opgeluisterd. Ook statische beelden werden in de propaganda verwerkt. Bijvoorbeeld tijdens een feest in Lokeren in 1905: ‘Heden zondag wordt er door den propagandaclub een concertvoordracht ingericht in het *Volkshuis*, Burgstraat. Gezel Carpentier van Gent zal de voordracht met prachtige zichten bij middel van de toverlantaarn opluisteren.’²

Op de ‘Grootste feestelijkheden ingericht door de socialistische werkliedenpartij van Gent ter gelegenheid van de Eerste Mei’ werden naast de inhuldiging van een aantal coöperatieve en mutualiteitsgebouwen (om 11u), een ‘grote betooging’ (om 15u), en een concert (om 18u), om 20u in het *Feestlokaal* op de Gentse Vrijdagmarkt ‘lichtbeelden van de cinematograaf’ gepresenteerd.³ Deze projectie in 1904 in *Ons Huis*, is meteen de eerste vermelding – voor zover bekend – van een filmvertoning in een

volkshuis (acht jaar na de eerste, ‘wetenschappelijke’ presentatie van de film in Gent). Bijna een jaar later was er een nieuwe aankondiging van een voorstelling van een cinematograaf op de Gentse Vrijdagmarkt: ‘Cinematograaf – Ons Huis –, zondag 2 en maandag 3 april, om halfacht en halfnegen, groote voorstelling van allerhande beweegbare en vaste zichten. Muziek en zang. Ingang: 10 centiemen.’⁴



ILLUSTRATIE 2 · Het volkshuis van de wijkclub *Vrijheid door Broederschap* op de Zwijnaardse Steenweg, Gent.

BRON · AMSAB-INSTITUUT VOOR SOCIALE GESCHIEDENIS

der in de Sint-Pietersnieuwstraat, het nieuw opgerichte *Feestlokaal Vooruit* in gebruik werd genomen. Dat in beide locaties in die periode talloze succesvolle voorstellingen georganiseerd werden, bewees de grote bijval van de film in die tijd.

En niet alleen in de centraal gesitueerde lokalen van de socialistische beweging te Gent organiseerde men filmvoorstellingen. Er waren vertoningen in wijkclubs of in de randgemeenten. In het lokaal *Vrijheid door Broederschap* van de afdeling Heuvel-

Pas enkele jaren later waren er regelmatiger voorstellingen. Vanaf september 1908 startten in het Gentse *Feestlokaal Choeurs* (naar de vroegere benaming van het lokaal) in de Bagattenstraat wekelijkse filmvoorstellingen: ‘Alle zondagen om 8 ure ’s avonds in het feestlokaal van *Vooruit*, Bagattenstraat. Groote cinema-vertooningen door het huis *Pathé* van Parijs – ingangs prijs: 15 centiemen.’⁵ Het Franse *Pathé* was – naast de pioniers Lumière – een van de grote filmleveranciers van die tijd en bevoorraadde toen vele Belgische zalen met komedies en drama’s, al dan niet afgewisseld met korte actualiteiten (zie hoofdstuk 2). Muziek en dans werden als entr’acte opgevoerd in de beste café-variététraditie. De vertoningen in wat heet de ‘Grootste Kinemabrasserie van de stad’ in de *Vooruit* groeiden uit tot een immens succes. In de openluchtbioscoop tijdens de zomer, op de binnenplaats, konden tot tweeduizend mensen plaatsnemen om het wekelijkse spektakel te volgen. Nog tot 1924 hadden er voorstellingen plaats, jaren nadat in 1913, honderd meter ver-

poort (Zwijnardsesteenweg) maakte men zich in 1913 sterk: ‘De beste plaatsen en de schoonste zichten. Prijs: 25 centiemen. Alle plaatsen zijn gelijk. – Zitten waar men wilt.’⁶ In Ledeberg waren er in 1908 in het lokaal van de socialistische coöperatieve *De Werkman* in de Langestraat, wekelijks ‘cinematografische voorstellingen, georganiseerd op zaterdag-, zondag- en maandagavond, met twee extra matinees op zondag’.⁷ De voorstellingen waren – en dat is kenmerkend in socialistische kringen – bijzonder goedkoop. In Ledeberg betaalden kinderen 10 centiemen, volwassenen 20 tot 30 centiemen. Merkwaardig genoeg hadden vrouwen er zelfs gratis toegang.⁸ In het lokaal *Vooruitzicht* op de Meulesteedsesteenweg draaide men vanaf 1912 ook films.

ANTWERPEN · ‘VERSTROOIING’ VOOR DE STAKERS

Het staat vast dat in Antwerpen filmvertoningen, georganiseerd door de socialistische instanties, zeker vanaf 1907 plaatsvonden. In september werd er in het volkshuis van de Brederodestraat een filmvertoning georganiseerd ‘ten voordele van de uitgesloten dokwerkers van de staking en de lock-out aan de haven’.⁹ Als toegangs prijs vroeg men 25 centiemen voor volwassenen en 15 centiemen voor kinderen. Een aantal maanden later, in januari 1908, kregen de werkloze diamantbewerkers de gelegenheid om met vrouw en kinderen wekelijks een goedkope filmvertoning bij te wonen in de vanouds als variéézaal bekende *El Bardo* op de Paardenmarkt. Kinderen werden gratis toegelaten, volwassenen betaalden 10 centiemen. De Antwerpse diamantwerkersonderling zorgde ervoor dat deze vertoningen tot en met april werden gegeven. Daarna organiseerde ze tot en met september 1908 dagelijks filmvertoningen in bioscoop *Minerva* in de Nationalestraat. Later werden ook voorstellingen in bioscoop *Prins Albert* georganiseerd, kwestie van de leden een ‘ontspannende avond’ te bezorgen. Ook tijdens de algemene werkstaking van april 1913 boden enkele bioscoopuitbaters de Antwerpse stakers gratis filmvoorstellingen aan, met name in volksbioscopen zoals de eerder genoemde *Prins Albert* en in de bioscopen *Zuidpool* en *Excelsior*.

LEUVEN · FILMS MET COMMENTAAR

In het Leuvense socialistische volkshuis *De Proletaar* was de dualiteit tussen film als propaganda én als vermaak eveneens zichtbaar. Enerzijds organiseerde men vanaf 1908 jaarlijks voorstellingen ten voordele van de mutualiteitskas *César De Paepe*.¹⁰ Anderzijds gingen er in dezelfde periode ook wekelijks voorstellingen door aan – en dat werd met nadruk geafficheerd – een lage prijs: ‘Kameraden, wilt ge een aangename avond passeren, kom dan kijken naar het cinemaspektakel in de *Proletaar* – 30 centimes.’¹¹ Interessant was ook de vermelding dat de socialistische voormannen profiteerden van het succes van de filmvoorstellingen om voor en na de film(s) of tijdens de pauze het publiek toe te spreken.

BRUSSEL · VAN KLUCHTEN TOT PROPAGANDA

Ook in Brussel was de film in socialistische kringen een groot succes. Vanaf 1909 werden regelmatig films gedraaid in de grote zaal van het schitterende, door Victor Horta ontworpen *Maison du Peuple*. In 1912 bestond een weekprogramma zelfs uit zes voorstellingen van telkens een tiental kortfilms, een mengelmoes van documentaires, korte komedies en drama's.¹² Er waren in die periode, kort voor de Eerste Wereldoorlog, soms meer dan achtduizend toeschouwers per week, waarvan de helft kinderen. In eerste instantie werden – zoals elders – films aangekocht en tot in den treure gedraaid. Uit de rapporten blijkt dat men vrij snel overschakelde naar het huren van films op weekbasis bij filmdistributeurs (een systeem dat nu nog steeds in voege is).

Anderzijds was er aandacht voor de cinema als propagandamiddel. Met filmbeelden kon men op het witte doek onvolmaakthesen en onrechtvaardigheden van de maatschappij aanklagen. Ook tijdens de verkiezingsstrijd van 1912 werd de cinema ingezet:

‘Hier en daar is de cinema in deze verkiezingsstrijd gebruikt als propagandamiddel om de kiezers door aanschouwelijk onderzoek de onvolmaakthesen en de slordigheid van het bestuur onder ogen te brengen. Te Etterbeek vooral heeft die propaganda groten bijval bekomen daar men het kiezerskorps heeft doen zien in welken ellendigen staat dezen voorstad was blijven liggen, dan wanneer andere voorsteden van Brussel, groeiden en bloeiden. Ook te Gent is reeds de cinema als kiespropagandamiddel aangewend.’

Het bericht besloot hoopvol:

‘Wij voorzien de tijd dat dit zeer doeltreffend middel algemeen zal aangewend worden. Andere tijden, andere strijdmiddels!’¹³

Van occasionele filmvertoningen naar ‘rode bioscoop’

De groeiende populariteit van het medium ‘film’ was de overheid niet ontgaan en op 3 september 1913 werd (het nog steeds vigerende) ‘Koninklijk Besluit tot het vestigen van een taks op de cinematografische vertoningen’ ingevoerd. Tekenend was dat vanuit socialistische hoek, deze belasting uitdrukkelijk gecontesteerd werd omdat van de mogelijke gevolgen op de (lage) inkomprijs van de filmvoorstellingen. In het Antwerpse dagblad *De Werker* sprak men van ‘een lozen papiertruk, die ene vermaak trof welke de werkende klasse het meest benut, omdat het min of meer binnen de palen harer beurs blijft.’¹⁴ Deze belasting, samen met het invoeren van een vrij strikte veiligheidswetgeving voor ‘Schouwspelzalen’ (KB van 21 april 1914, na het eerder soepele KB uit

1908), leidde tot het geleidelijk uitschakelen van de ‘barak- en circuscinema’s’ en tot het verdwijnen van occasionele filmvoorstellingen in herbergen en (grand) cafés, ook binnen de socialistische volkshuizen (zie hoofdstuk 2). Door een reeks ongevallen bij het projecteren van films, zowel in binnen- als buitenland, werden er allerhande voor-schriften vastgelegd in verband met filmprojecties. Zo werd onder meer de installatie van een afzonderlijke ‘kooi’ voor het projectietoestel geëist. Tijdelijk beperkte die wetgeving het organiseren van filmvoorstellingen in de volkshuizen. Die maakten echter snel werk – conform de nieuwe wetgeving – van de inrichting van echte spektakelzalen. Meestal werd tevens een podium voorzien voor diverse activiteiten van de socialistische beweging, zoals meetings, muziek- en sportmanifestaties (turnen, worstelen, ...). De filmactiviteiten voerden echter de hoofdtoon.



ILLUSTRATIE 3 · Projectiecabine met 35 mm-projectoren voor de cinematheek *Vooruit*, jaren vijftig.

BRON · AMSAB-INSTITUUT VOOR SOCIALE GESCHIEDENIS

De Eerste Wereldoorlog brak echter kort daarna dit elan. Op last van de Duitse bezetter dienden filmvoorstellingen *tout court* te worden gestaakt, net als zowat alle andere ‘massa’-activiteiten. In volkshuizen was van filmactiviteit geen sprake meer en de meeste lokalen werden, gezien hun gunstige centrale ligging in een stadswijk of buurt, door de bezetter letterlijk ingenomen als *soldatenheim* of stapelpaats. Maar het publiek dat Henny Porten, Ellen Richter, Asta Nielsen en Max Linder ondertussen had ontdekt, vroeg met nadruk naar zijn helden om – al was het maar enkele uren – de bezetting te vergeten. Met een petitiebrief trachtte een vijfhonderdtal Leuvenaren begin 1916 de stedelijke overheid te overtuigen een bioscoop te heropenen: ‘Wij zijn verzekerd dat met de heropening van dezen cinema een weinig licht onder de bevolking zal komen, die langzamerhand maar zeker wegkwijnt in droeve gedachten.’¹⁵ De bezetter liet zich echter niet vermuren. Men kon slechts een gering aantal voorstellingen registreren.

Na de ‘Groote Oorlog’ werden de feestzalen van de volkshuizen en na 1920 ook die van de ‘acht uren huizen’ (huizen opgericht door de vakbonden, genoemd naar de gelijk-aardige actie) grotendeels gereserveerd voor filmvoorstellingen. Aangezien de films op weekbasis wisselden, drong dit de overige socialistische activiteiten noodgedwong-

gen naar de tweede plaats. Naast de voor film voorbehouden feestzalen, werden in het Vlaanderen van de jaren twintig (evenals als in Wallonië) een aantal speciaal voor bioscoopvertoningen ingerichte ruimten binnen volkshuizen gebouwd. Een vloot van rode bioscopen was het resultaat.

De ‘kleine cinematzaal’ van het *Feestpaleis Vooruit* in de Gentse Sint-Pietersnieuwstraat, gebouwd in 1913, was een voorbeeld van burgerlijke vormgeving en vormde meteen hét archetype van de feest/filmzaal die gepropageerd werd in Edje Anseeles



ILLUSTRATIE 4 · *Feestlokaal* en kinema *Voor ons recht* in Deinze.

BRON · AMSAB-INSTITUUT VOOR SOCIALE
GESCHIEDENIS

Gentse coöperatieve bastion: ‘Tezelfdertijd was de samenwerkende maatschappij Vooruit de spil van de politieke actie te Gent en elders in Vlaanderen, bezoldigde een grote schare politiek personeel en stimuleerde ze een machtig sociaal-cultureel organisatie met toneel- en zangkringen, harmonie, turners, bibliotheek, Volkskinderen,...’¹⁶ Zonder schroom werd het Gentse coöperatieve concept inclusief de toen succesvolle feestzaal-bioscoop, verspreid in grote en kleine gemeenten.

Hoewel soms kleinschaliger van opzet, vindt men coöperatieve gebouwen met hetzelfde decorum van gouden stucwerk, lianen, Moorse bogen en andere kitscherige elementen in Menen (*Cinema Feestpaleis*), Deinze (*Cinema Voor Ons Recht*), Geraardsbergen (*Cinema Verbroedering*) en Ronse (*Cinema Feestpaleis*).¹⁷ Verder treft men ook socialistische bioscopen aan in Aalst, Mechelen, Ieper, Wetteren, Vilvoorde, Brugge, Torhout, Kortrijk, Willebroek/Puurs, Leuven, Ninove en Sint-Niklaas.¹⁸

Dit netwerk van rode bioscopen in Vlaanderen en Wallonië was alleszins uniek. Enkel de reeks bioscopen in de Engelse en Welshe mijngebieden kon de vergelijking doorstaan. Noch in Nederland noch in Duitsland – waar proletarische foto- of filmkringen een grote productiviteit aan de dag legden – zag men een dergelijk netwerk van socialistische vertoningsplekken.¹⁹

Charlie Chaplin: de favoriet

In tegenspraak met het credo ‘Kunst veredelt’ dat in gouden letters in menig volks-huis was aangebracht, bleef de in socialistische filmzalen geserveerde kunst volgens diverse waarnemers echter niet onbesproken. De schrik voor het nieuwe medium leidde uiteindelijk in 1920 tot de unieke wet-Vandervelde die schipperde tussen censuur en bescherming van de goede zeden, vooral van de kinderzielen tot zestien jaar.²⁰ Enerzijds was er de kritiek van de fatsoensrakkers die neerkeken op het drukke gewriemel van het gepeupel in de bioscoopzalen. Anderzijds replaceerde de socialistische bioscoopuitbater op de aanvallen in de burgerlijke pers die het werkvolk geen (cinema)plezier gunde, dat ‘orde en deftigheid boven dien in de bioscopen van *Vooruit* de hoogste toon voerden’.²¹ Strenge ‘kaartjesscheurders’ stonden in voor de goede gang van zaken en voor orde in de zaal. Gaston Tency, jarenlang portier in het *Feestlokaal* van *Vooruit*, getuigde: ‘Regelmatig diende ik een keer naar boven te gaan om vrijende koppeltjes terecht te wijzen.’²²

Die zin voor orde en deftigheid werd letterlijk geïnterpreteerd. Kort tevoren fulmineerde de eerste generatie socialistische voormannen scherp tegen het carnaval en de ‘uitspattingen’ die volgens hen hiermee gepaard gingen. Nu werd film echter scherp op de korrel genomen. Zo was er veel kritiek op het programma zelf (de ‘vulgaire filmschouwsellen’) buiten en vooral ook binnen de socialistische beweging. Voorstanders van de film stelden echter dat de socialistische gezellen beter in de (liefst coöperatieve) bioscoop hun uren zouden slijten dan dronken op straat te lopen of in cafés te verwijlen.

Op zichzelf had het medium zelf al een evolutie doorlopen. Als reactie op de platte kluchten uit de beginjaren, ontstond al vroeg, rond 1907, bij één van de toenmalige toonaangevende Franse cinemaproducenten, *Pathé*, een organisatie rondom *film d’art*, die een verbetering van het filmproductiegehalte beoogde. Daartoe greep men terug naar de verfilming van roman- en toneelklassiekers zoals de *Drie Musketiers*, *Don Juan*, *Macbeth*, *Carmen* en *La Dame aux Camélias*, die ontelbare kerken werden verfilmd en als een soort *soap* in afleveringen werden opgediend.

Vermits de films gehuurd werden bij de gebruikelijke verhuurkantoren in het Brusselse, verschilden de programma’s van de rode bioscopen nauwelijks van die van hun andere collega’s. Met dit verschil dat openlijk reactionaire films niet werden geprojecteerd. Dat films met komieken als underdog, zoals *Harold Loyd*, *Buster Keaton* en vooral *Charlie Chaplin*, favoriet waren, zal niemand verbazen. Ook de verfilming van de romans van *Emile Zola* – populair door de ruime verspreiding van zijn werken in de vorm van centenaafleveringen – werd meermaals op het programma gezet. De bioscopen van *Vooruit* gingen er prat op ‘voorstellingen die op een verheven moreel en artis-

tiek peil stonden' te organiseren. Tegenover bezorgde burgers en kerkelijke herders die een filmprobleem meenden te kunnen ontwaren, verdedigde de bioscoopuitbater van de Gentse *Vooruit* zijn programma als volgt: 'In de cinema's *Vooruit* legt men er zich op toe films voor te brengen met gezonde strekkingen en praktische zedenlessen, welke verre van de toeschouwer te verderven, op deze een veredelen invloed uitoefenen.'²³

Maar vooral de kritiek vanuit eigen kringen kwam hard aan. Al vroeg maakte men zich zorgen over de strategie van de coöperatieve in het algemeen en over de filmvertoningen in het bijzonder. De invloedrijke orthodox-marxistische ideoloog Karl Kautsky had Hendrik De Man in *Die Neue Zeit* in 1911 een tribune gegeven om een felle aanval te openen. Die aanval vond weerklang tot in de debatten van het Belgische Parlement en zorgde voor hevige polemieken in de Algemene Raad van de Belgische Werklieden Partij (BWP).²⁴

Niet alleen het filmprogramma zelf, maar ook de prominente *plaats* die de voorstellingen binnен het geheel van socialistische activiteiten innamen, werd gecontesteerd:

'Les salles de réunion qui autrefois servaient exclusivement aux besoins du parti sont utilisées aujourd'hui pour les séances cinématographiques au cours desquelles sont présentés les navets les plus vulgaires, mais qui apportent plus d'argent : quant aux réunions, elles doivent se tenir ailleurs.'²⁵

De BWP-voorzitter Emile Vandervelde relativeerde die kritiek als volgt:

'Il est exact également que, au *Vooruit*, comme à la *Maison du Peuple* ont lieu des séances de cinéma – pour le plus grand bien de la propagande socialiste. Peut-être n'a-t-il pas tellement tort une fois de plus et je confesse que la propagande par le cinéma ne m'enchant pas spécialement non plus. Mais on ne voit que cela au *Vooruit*: pourquoi ne dit-il pas un mot des sacrifices énormes que la coopérative gantoise consent jurement à la cause du socialisme?'²⁶

Hendrik De Man repliceerde met de vermelding van een exemplarisch programma:

'Quant aux intentions de propagande des séances cinématographiques, que Vandervelde invoque pour accorder au *Vooruit* des circonstances atténuantes, cet argument est, en réalité, sans valeur. Car ses représentations n'ont absolument rien à voir avec la propagande socialiste. Ainsi, par exemple, le programme de la dernière semaine annonce : 1. Un bébé qui met dans l'embarras 2. Le chapeau de ma femme 3. Le crime d'une fille (drame) 4. Les bottes (film comique) 5. Les deux mères (drame) 6. Pergolèse (drame) 7. Le premier vélo de

Robinet 8. Une représentation inattendue (film comique) 9. Le fils (drame) 10. Le gong (film comique) 11. Un brave cœur (drame) 12. Don Juan (drame) 13. Un quart d'heure difficile (film comique). Avec la meilleure volonté, je ne puis me figurer ce que, dans ce programme, le camarade Vandervelde pourrait cataloguer sous la rubrique : propagande socialiste. Par leurs titres, ces programmes ne se distinguent en rien de ceux qui sont projetés dans les cinémas bourgeois les plus ordinaires. De socialisme, il n'en est pas question, on n'y décèle même pas le moindre soupçon d'effort pour agir sur le spectateur par un stimulant pédagogique ou culturel.’²⁷

Het argument van Hendrik De Man betreffende het al dan niet rechtmatig gebruik van ruimtes in de volkshuizen door de socialistische bioscoop, werd ook later gehoord:

‘De bioscoop, wat een bron van moeilijkheden op sommige plaatsen; daaraan is het te wijten schrijft men ons van verschillende zijden dat er geen voordrachten kunnen ingericht worden.’²⁸

Om op een inhoudelijk verantwoorde, lees socialistische, wijze te werken, lanceerde Hendrik De Man in 1912 de oprichting van een heus ‘cinemabureel’, dat de ambitieuze taak kreeg zowel opvoedende film te verspreiden als controle te houden op de filmvoorstellingen in de volkshuizen. Op bescheiden schaal werden wetenschappelijke en industriële documentaires vertoond, maar veel verder kwam men niet. In 1921 luidde het dan ook op een bijeenkomst van vertegenwoordigers van de partij in Charleroi: ‘Bientôt viendra le jour où nous pourrons utiliser le film comme moyen éducatif pour les masses, mais nous n'en sommes pas encore là.’²⁹ Luik stelde voor haar distributiekantoor, dat een twintigtal bioscopen van de *Union Coopérative de Liège* van film voorzag, dienstbaar te maken voor alle socialistische bioscopen, mits deze de helft van de kosten voor hun rekening wilden nemen. Een voorstel zonder gevolg evenwel.

Uiteindelijk ging in 1921 na een aarzelende en lange aanloop toch een ‘cinemabureel’ van start in het kader van de overkoepelende *Centrale voor Arbeidersopvoeding* (CAO), de culturele en vormingsafdeling van de socialistische beweging. Op papier was er eens te meer een ambitieuze missie om voorstellingen te organiseren, de distributie van de coöperatieve bioscopen te verzorgen en bovendien zelf films te produceren. Op een paar documentaires na, was er van socialistische filmproductie echter geen sprake. Het voornemen om de bioscoopuitbaters samen te brengen in een gezamenlijke *pool* tegenover de klassieke filmdistributeurs, was evenmin een succes. De coöperaties namen bij voorkeur autonome initiatieven. De lokale leiding verschilde zich in haar afwijzing van een centraal en socialistisch verantwoord beheersorgaan,

achter de smaak van de toeschouwers, waarvan men dacht dat ‘die vooral liefst dramatische films te zien krijgen.’³⁰

In mei 1930 werd als opvolger van het falende cinemabureel binnen de CAO een nieuwe structuur in het leven geroepen: de *Socialistische Cinema Centrale*, die andermaal tot doel had propagandataken met film te ondersteunen (door het ter beschikking stellen van kopies en projectoren) en op te treden als gezamenlijk verdeelorgaan van socialistische bioscopen. Als verantwoordelijke werd een dynamische propagandist uit de Mechelse mutualiteit aangesteld, Max Patteet, die ook zelf als beheerder voor een aantal bioscopen optrad. Op het hoogtepunt van haar werking, trad de Centrale als coördinator op van zeventien (meestal kleinere) bioscopen en stelde ze tevens de plaatselijke organisatoren een filmaanbod ter beschikking.

Vooral in de regio Antwerpen werden er ‘goede films’ verspreid.³¹ De documentaires die door de Centrale aan de plaatselijke comités werden doorgespeeld, waren afkomstig van de toen zeer populaire *Belgische Filmuniversiteit*, die tevens tal van artistieke en hoogstaande films ter beschikking stelde zoals *Pantserkruiser Potemkin* (Eisenstein, 1925), *De Moeder* (Poedovkin, 1926) of *Our daily Bread* (Vidor, 1934).³² Maar ook de Centrale stond in de schaduw van andere initiatieven en ontbeerde de nodige financiële middelen, zoals in de jaarrapporten van de CAO te lezen stond.³³

In enkele grotere centra waren er filmclubs actief die vrijwel onafhankelijk van de rode bioscopen functioneerden. In Gent was er de Filmclub *Vooruit* in het *Feestlokaal*, ‘qui sous l’impulsion énergique de Roger du Bosch, présente au foules du Vooruit des soirées de qualité’.³⁴ Op het programma prijken ook het genre films dat de Centrale trachtte te verspreiden: *De Generale Lijn* (Eisenstein, 1929), *Turksib* (Tarine, 1929), *La Passion de Jeanne D’Arc* (Dreyer, 1928), *L’Age d’Or* (Buñuel, 1930), *Tchapaviev* (Vasiliev, 1934). In diverse locaties in Henegouwen was de filmclub *Club du Centre* actief. De *Socialistische Cinema Centrale* stelde hen daarbij een mobiele projector ter beschikking.³⁵

De filmhause voorbij en nieuwe filmtechnieken

Zeker is dat omstreeks 1935 een technische verbetering – de innovatie van het handiger te hanteren 16 mm-formaat – het voor de Centrale financieel mogelijk maakte een groter aantal activiteiten in te richten.³⁶ Naast de voorstellingen van de *Belgische Filmuniversiteit*, werden er ook 21 projecties georganiseerd van de door de CAO aangekochte film *L’Enfer des pauvres! Mutter Krausens fahrt ins Glück* (Jutzi, 1929). De Centrale had zelfs een documentaire laten maken die vertoond werd op de ‘actualiteitsvoordrachten’ rondom de Italiaanse oorlog in Ethiopië. In Wallonië werd door de bemiddeling

van de *Centrale* een aantal keer het document over de Spaanse burgeroorlog, *Espagne 1936* (Mantilla, 1937), getoond. In vergelijking met het filmaanbod in de reguliere socialistische bioscopen waren dit echter eerder marginale inspanningen.

Wel werden de actie van de filmclubs en het tonen van documentaires opvallend ondersteund door de pers. Zowel de socialistische kranten *Le Peuple* als *Vooruit* brachten uitgebreid filmnieuws. In het geval van *Vooruit* werd onder impuls van Paul-Gustave van Hecke – de redacteur van de culturele bijdrage ‘Geestesleven’ die zich in artistieke milieus bewoog – wekelijks paginagroot bericht over alle actuele films en niet in het minst over de echte avantgardefilms.³⁷ Dit in tegenstelling tot het (door dezelfde coöperatieve *S.M. Het Licht* als de krant uitgegeven) rijkelijk geillustreerde weekblad *ABC*, dat wekelijks uitpakte met paginagrote kleurfoto’s van de – vooral vrouwelijke – Hollywoodsterren. Ontegensprekelijk moeten deze *starlets* een mode-ideaal hebben aangegeven dat weliswaar niet direct binnen bereik van het arbeiderspubliek lag maar toch het pad effende voor een vergaande consumptiecultuur.³⁸

De socialistische bioscopen reageerden snel op de komst van de klankfilm. In Charleroi was men er als de kippen bij om de vernieuwing te omhelzen. Niet voor niets heette de bioscoop in het *Palais des Fêtes* van Charleroi *Eldorado*, en was het een waar droomoord voor zijn talrijk publiek. In 1930 was het een van de eerste Belgische zalen met klankfilm. Want in Charleroi aarzelde men niet om snel over te gaan tot zware investeringen in het nieuwe procedé:

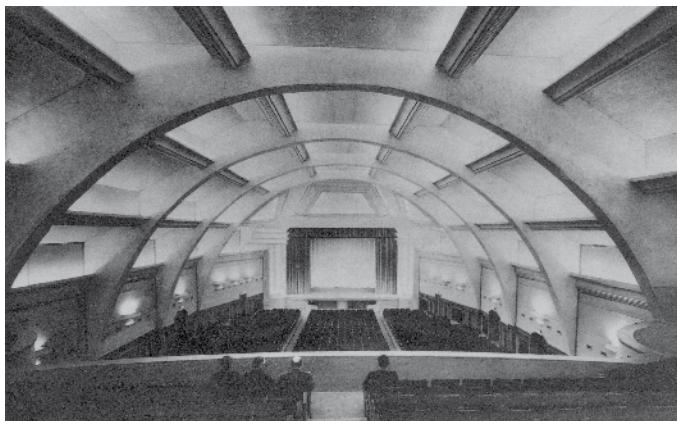
‘L’union des Coopérateurs s’adapte aussi au monde moderne et à l’évolution des esprits. Ainsi, le 3 novembre 1929, J. Papart annonce que “L’Eldorado” deviendra bientôt le premier cinéma parlant de Belgique, après Bruxelles; L’investissement est énorme: plusieurs centaines de milliers de francs...Dès les premiers films, la réussite se révèle immédiate, extraordinaire, à l’image de ces années folles.’³⁹



ILLUSTRATIE 5 · Jef Bruynickx als *De Witte* op de cover van *ABC*, 22 juli 1934 .

BRON · AMSAB-INSTITUUT VOOR SOCIALE GESCHIEDENIS
(VERZAMELING RIK STALLAERTS)

In het Gentse *Feestlokaal Vooruit* aarzelde men veel langer om de projecties van geluid te voorzien.⁴⁰ De *talkies* zorgden trouwens voor een taalbarrière. Van die ontevredenheid van het bioscooppubliek over het vreemde taalgebruik in de film, vond men een weerslag in de pers: ‘Nederlandse *talkies*. Geen sprake van. Wel Engelse, Fransche, Duitsche en Spaansche die onze mensen niet verstaan.’⁴¹ Ondertiteling bestond nog niet. In Vlaanderen liep doorgaans een in het Frans gedubbeerde versie. Vooraleer de *Vooruit*-beheerders een beslissing namen, stuurden ze begin 1932 afgevaardigden naar verschillende steden om daar de toestellen te beluisteren. Na een bezoek aan de grote zaal van de *Hippodroom* in Antwerpen, viel de uiteindelijke keuze op een *Bauer*-toestel: ‘Het huis Bauer zal een toestel op proef te plaatsen hebben, onder voorbehoud dat de



ILLUSTRATIE 6 · Filmzaal van het volkshuis in Dour.

BRON · AMSAB-INSTITUUT VOOR SOCIALE GESCHIEDENIS

beheerraad het toestel goedkeurt en aanneemt.⁴² Uiteindelijk werd op 23 maart 1932, meer dan twee jaar nadat de eersterangsbioscoop in de Gentse Veldstraat geluidsfilms projecteerde, een *Western-Electric*-installatie gehuurd via de bemiddeling van coöperatieve beheerders uit Charleroi.

De introductie van de geluidsfilm kon de tanende belangstelling voor het filmmedium aan het einde van de jaren twintig niet helemaal keren: de eerste fascinatie voor het medium was voorbij. Men ging de eerste filmcrisis te lijf met de presentatie van een dubbel hoofdprogramma; twee speelfilms met actualiteiten, korte documentaires, enz.

In de periode van de geluidsfilm groeide de pralerige bioscooparchitectuur naar een hoogtepunt, ook in socialistische kringen. Een bijzonder pareltje is de bioscoop *Eldo(rado)* te Dour, geïntegreerd in het prachtige art-decovolkshuis van architect P.A. Van Craenenbroeck (waar helaas enkel nog foto's van getuigen). Het was een onvervalst droomland in de stijl van een pakketboot die de werklieden ver van de dagelijkse leef- en werkomstandigheden in het zwarte land voerden.

Filmclubs in de jaren vijftig: een nieuw tijdelijk hoogtepunt

Tijdens de Tweede Wereldoorlog stonden de activiteiten van vele volkshuizen op een laag pitje. De coöperatieveën werd het werken belet, en heel wat centraal gelegen gebouwen kwamen in handen van de bezetter, van collaborerende organisaties en aan het einde van de oorlog, van de geallieerden. Vreemd genoeg kon men als particulier wel nog als vanouds filmvoorstellingen organiseren. Zo kon de eerder vermelde socialistische filmpropagandist Max Patteet in eigen naam meestal kleinere rode bioscopen (Aalst, Deinze, Mechelen) van film voorzien.⁴³ Vanzelfsprekend was er geen aanvoer meer van Amerikaanse films en verminderde ook het aantal Franse films tegenover producties uit Duitsland en Italië. In het algemeen lag de frequentie van het bioscoopbezoek tijdens de Tweede Wereldoorlog – bij gebrek aan andere ontspanningsmogelijkheden – tamelijk hoog (zie hoofdstuk 4).

Kort na de Tweede Wereldoorlog konden de socialistische filmzalen door de moeilijke infrastructurele omstandigheden tijdens de oorlog, nauwelijks mee profiteren van de algemene boom van het bioscoopbezoek in België. Pas begin jaren vijftig werden de meeste zalen opnieuw ingericht en van films voorzien. Nog één volledig nieuwe zaal werd gebouwd: de *Cinémax* bij het volkshuis in Wetteren in 1950.

Een totaal nieuw hoofdstuk begint einde jaren vijftig met de oprichting van een stevig netwerk van socialistische filmclubs. De enkele verenigingen met een lange traditie werden onder impuls van de *Centrale voor Arbeidersopvoeding* geactiveerd en er werden – vooral – een hele vloot nieuwe clubs gecreëerd. De *Socialistische Federatie van Filmclubs* (SFCC), gestart in 1957, kanaliseerde deze activiteiten. In het verslag van 1958, het tweede werkingsjaar, meldde het SFCC dat meer dan 25.000 mensen de 200 vertoningen volgden in 40 gemeenten.⁴⁴ De grootste organisaties in het gewest Antwerpen waren de Antwerpse *Centrale Filmclub – IEF* (Instituut Emile Vandervelde) en de *cao-filmclub* in Boom, die beide 35mm-films vertoonden. De omvang van een specifieke programmering deed ook de inrichters veel genoegen en weerspiegelde de socialistische en ethische bekommernis van weleer:

‘Het bewijst dat er in onze beweging een grote kern van mensen is, die werkelijk wensen aan filmopvoeding te doen en iets meer verlangen van de film dan het doodgewone vermaak, of de louter commerciële film met zeer dikwijls een stompzinnig scenario, gekoppeld aan enkel zuiver erotische beelden, zonder verantwoording of enige artistieke waarde.’⁴⁵

In de filmclubs werden films ingeleid door socialistische vooraanstaanden en/of filmkenners, terwijl ook regisseurs zoals Grigori Kozintsev (Sovjet-Unie) en Andrej

Munk (Polen) door de *Centrale Filmclub-IEV* werden uitgenodigd. Films met een sociale thematiek zoals Herbert Bibermans *Salth of the Earth* (1953) over eenstaking in een zoutmijn waar arbeidersvrouwen een leidende rol speelden, en het overbekende *De Fietsendief* (1947) van Vittorio De Sica, scoorden hoog als het gaat om het aantal toeschouwers in de diverse filmclubs. De CAO organiseerde congressen met afgevaardigden van filmclubs uit de verschillende regio's en gaf de nodige ondersteunende publicaties uit, waaronder het maandblad *Film*, jarenlang het bindmiddel tussen filmgeïnteresseerden uit de socialistische hoek.⁴⁶

In ieder geval ging het na een vijftal jaren van hoogconjunctuur lichtjes bergaf met de filmvertoningen. Een evolutie die zich steeds sneller voortzette en samenviel met het uiteenvallen van het verzuilde verenigingsleven door een stijgende mobiliteit (reizen, auto) en de vele concurrerende activiteiten op het vlak van vrijetijdsbesteding. De intrede van het televisietijdperk deed zowel het socialistische bioscoopleven als de filmclubwerking verder verbleken.

Conclusie

Door de plotse terugval van het toeschouwersaantal in de bioscoop sloten vele bioscopen roemloos hun deuren. Ze bleven leegstaan of ze werden omgevormd tot een meubelzaal of een superette. Het is de ironie van het lot dat filmvertoningen in het Gentse *Feestlokaal Vooruit*, het huis met de langste traditie, het nog tot 1980 hebben uitgehouden. Tot dan kon men er nog terecht voor een kwalitatief hoogstaand en gevarieerd filmaanbod. De laatste der Mohikanen was *Het Feestpaleis* in Ronse dat midden jaren tachtig nog enkele voorstellingen organiseerde tijdens de weekends, weliswaar voor een handjevol getrouwden.



ILLUSTRATIE 7 · De gevel van het *Feestpaleis – Palais des Fêtes* te Ronse met vermelding van de cinema.

BRON · AMSAB-INSTITUUT VOOR SOCIALE GESCHIEDENIS

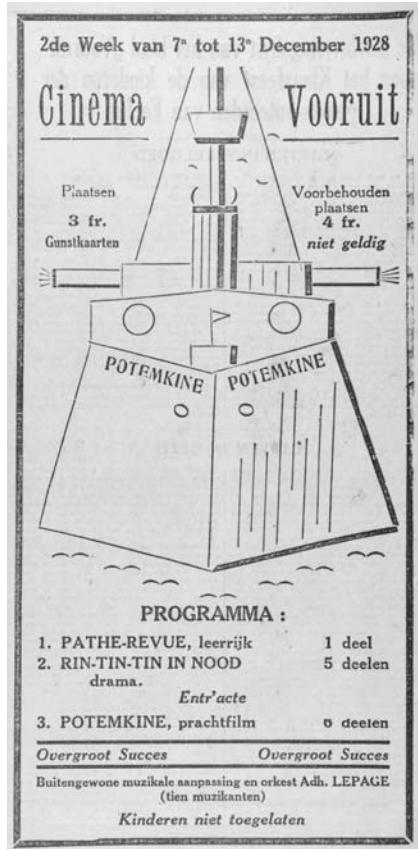
Het voornamelijk jonge bioscooppubliek had toen al de hedendaagse bioscoopvoering met de multiplexen in de (nabije of meer verafgelegen) buurt opgezocht. Hiermee kwam alvast een einde aan een fascinerend netwerk van rode filmhuizen in ons land. Samen met de katholieke zuil

was het de socialistische beweging in ons land gelukt om decennialang de filmconsumptie van hun achterban gedeeltelijk naar zich toe te trekken en te beïnvloeden.

EINDNOTEN

- 1 Met dank aan Bert Hogenkamp (tekst) en Hendrik Olivier (AMSAB-ISC, foto's). Deze bijdrage is grotendeels gebaseerd op *Rode glamour. Bioscoop, film en socialistische beweging* door Rik Stallaerts met medewerking van Bert Hogenkamp. Wijlen AMSAB-ISC-medewerker Guy van Schoenbeek was een grote hulp bij het opzoeken van de 'kleine berichten'. Er blijven nog heel wat lacunes op te vullen, bijvoorbeeld over de filmluwte tijdens de Eerste Wereldoorlog of over de laatste getuigen uit de pioniersperiode, die dringend moeten opgezocht en bevraagd worden. Drie recente studies zijn o.i. een nieuwe stap vooruit. Enerzijds Nuyens (1998) met een gedetailleerde overzicht van de programma's van *Cinema Moderne/Vooruit* in Aalst in de jaren dertig. Anderzijds de studie over de aandacht voor film in de krant *Vooruit* van Tanguy Eeckhout (2004). Ten slotte is er een gedetailleerde studie over het Gentse *Feestlokaal Vooruit* van Anne De Smedt (2001). Een must voor het algemene kader van de geschiedenis van de arbeiderscultuur in Vlaanderen is de recente publicatie van Jan Art, Bart De Nil, Marc Jacobs (Eds.) (2006).
- 2 'Lokeren-Feest', *Vooruit*, 8 januari 1905, p. 2.
- 3 *De Dokwerker*, mei 1904, p. 3.
- 4 *Vooruit*, 30 maart 1905, p. 3.
- 5 *De Volksschool*, 6 september 1908. Zie De Smedt (2001) over het aandeel van de filmactiviteiten in een gedetailleerde studie over het *Feestlokaal Vooruit* in Gent.
- 6 *De Socialist* (Heuvelpoort), februari 1913. Voorstellingen waren er vanaf 1912 (Lijst alle Gentse bioscopen).
- 7 *De Volkstem. Weekblad van de Socialistische Propagandaclubs van Ledeberg en Gentbrugge*, 15 augustus 1909, p. 1.
- 8 Deseyn, G. (1990), 'Rode Cinema=Rode wijven? Créeerde het medium film in het interbellum een progressiever zelfbeeld voor de Vlaamse vrouw?', in: *Begeerte heeft ons aangeraakt*, AMSAB-ISC, p. 446.
- 9 Van der Poel, M. (1984), *De opkomst en verdere evolutie van de cinematographie te Antwerpen, 1896-1914*, onuitgegeven licentieverhandeling, Gent: Universiteit Gent, p. 118-121.
- 10 Convents, G., van Zuphen, J. (1979), *Fiets en film rond 1900; Moderne uitvindingen in de Leuvense samenleving*, p. 319.
- 11 *De Volkswil*, 31 oktober 1908.
- 12 'Tableau comparatif des bilans des années 1910-11 et 1909-10', in: *Bulletin de la Maison du Peuple de Bruxelles*, 2 octobre 1911, p.30.
- 13 *De Werker*, 25 mei en 13 juni 1912.
- 14 Aangehaald in *De Werker*, 21 juni 1914.
- 15 Vints, L. (1985), *Congo Made in Belgium*, Leuven: Kritak, p. 47.
- 16 Zie ook De Smedt (2001).
- 17 Zie bijvoorbeeld: De Ro, J. & Surdiacourt, D. (2006), *Het Schoonste Spektakel. 100 jaar filmvertoon in Geraardsbergen*, Geraardsbergen: Stad Geraardsbergen.
- 18 De informatie over de werking van de rode bioscopen is zeer heterogeen. Aan Waalse kant bestaat alvast een gebouweninventaris van de volkshuizen, inclusief bioscopen met plattegronden en foto's: (1982), 'Inventaire des Maisons du Peuple de Wallonie et Bruxelles', in: 'Archives d'Architecture Moderne'.
- 19 Zie het werk van Hogenkamp, B. o.m. Hogenkamp, B. (1985) 'Miners' Cinemas in South Wales in the 1920's and 1930's', in: *Llafur, The Journal of the Society for the Study of Welsh Labour History*, 4, 2, p. 64-76. James, R. (2007) 'A very profitable enterprise': South Wales Miners' Institute Cinemas in the 1930s' in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 27, 1, p. 27-62.
- 20 Depauw, L. en Bilterez, 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.
- 21 *Vooruit*, 25 februari 1920, p. 6.
- 22 Interview Gaston Tency (Gent, november 1988), kaartjesscheurder van de bioscoop *Vooruit*, Gent tijdens de jaren dertig. De Gentse *Cameo* aan de Ryhovelaan startte in 1929 en had bijvoorbeeld de fijne bijnaam 't vlooienbakske'. Zie ook de website: *Lijst van alle Gentse cinema's* (2007): users.telenet.be/eric.bucholtz/cine/alfabet_bijlage.

- 23 *Vooruit*, 25 februari 1920, p. 6.
- 24 Aangehaald (1985) in : *Hendrik De Man, La particularité du mouvement ouvrier en Belgique* (1911), Brussel : Fondation J. Jacquemotte, p.50.
- 25 Ibid.
- 26 (1911), Vandervelde, E., *Réponse à De Man et De Brouckère*, réédition o.c., p. 122.
- 27 (1911), *Réponse à Vandervelde par H. De Man*, p. 132.
- 28 (1919), *Rapporten Centrale Voor Arbeidersopvoeding*, Brussel, p. 45.
- 29 *Education-Recréation*, 25, 1 juni 1921, p. 427.
- 30 (1919), *Rapport Centrale voor Arbeidersopvoeding*, p. 45.
- 31 Busset, M., Delsinne, L., *De Arbeidersopvoeding in België*, p. 26. In het arrondissement Mechelen, werden er bijvoorbeeld, in 1927, 86 filmvoorstellingen door de CAO ingericht.
- 32 Centrale d'éducation ouvrière/Centrale voor Arbeidersopvoeding, *Rapports sur 1930-1931*, p. 27.
- 33 CEO-CAO, *Rapports sur 1936-1937*, p. 8.
- 34 Thirifays, A. (april 1940), 'Les clubs de cinéma', in: *Le cinéma en Belgique*, p. 41.
- 35 P.O.B. (1931), *Rapports présentés aux xxxve congrès*, Brussel.
- 36 CEO-CAO, *Rapports sur 1935-1936*, Brussel, p. 23.
- 37 Eeckhout , T. (2004), *Tussen vermaak en propaganda. Filmberichtgeving in de partijkrant Vooruit tijdens het interbellum*, Gent: Universiteit Gent.
- 38 Deseyn (1990).
- 39 *Mémoire Ouvrière. Histoires des Fédérations*, III. Charleroi, p. 100-101, Brussel : Institut Emile Vandervelde, PAC, 1985.
- 40 Zie Beyens, G. (1986), *De filmpreferenties van het Gentse bioscooppubliek tijdens de periode 1930-1939*, niet-gepubliceerde scriptie, Gent: vakgroep Geschiedenis, p.67.
- 41 'De 'Talkie' in Vooruits cinema in Gent', *Vooruit*, 22 november 1932, p. 5.
- 42 *Verslagboek Vooruit* nr 1, 1931-1934, Vergadering van 12 februari 1932.
- 43 Max Patteet gaf zelf inleidingen bij filmvoorstellingen en lag mee aan de basis van enkele socialistische filmproducties. Zie ook De Ro, Surdiacourt (2006).
- 44 Fonds csc-nationaal (AMSAB-ISC), SFFC – gewest Antwerpen, *Administratief Verslag*, 1958, 1.
- 45 Fonds csc-nationaal (AMSAB-ISC), (1958), 3, p. 22.
- 46 Het in oorsprong socialistische tijdschrift *Film* bestaat nog steeds, zij het in afgeslankte vorm (driemaandelijks, met een beperkt aantal pagina's) en met een heroriëntatie op de Belgische filmproductie. Dezelfde groep rond het tijdschrift staat nog steeds in voor de *Prijs van de Sociale Film* en voor filmactiviteiten en wijkwerking in de zaaltjes van de Klappestraat te Antwerpen.



ILLUSTRATIE 1 · Advertentie voor de vertoning van *Potemkin* in *Cinema Vooruit*, gepubliceerd in het dagblad *Vooruit* (9.12.1928).

BRON · AMSAB-INSTITUUT VOOR SOCIALE GESCHIEDENIS

Hoofdstuk 10 · *Potemkin*, Eisenstein en België

Een turbulente ontvangst en een onstuimige relatie

Bruno Bové

Inleiding

Zoals in zovele andere landen veroorzaakte de Sovjetfilm *Het Pantserchip de Potemkin* (1925, hierna aangeduid als *Potemkin*) een schok in België. Net als elders ter wereld werd Eisensteins meesterwerk het voorwerp van een enorme controverse. Enerzijds wou men de film zonder meer verbieden of op zijn minst de verspreiding ervan inperken. Anderzijds ijverden voorstanders om het grote publiek met de ‘politieke boodschap’ of minstens met het verbijsterende artistieke niveau van de film te confronteren. Uiteraard verschilde dat schema van land tot land. Deze bijdrage wil enig licht werpen op de krachten die in België theoretisch pleitten voor verspreiding en welke andere effectief aan de kar trokken. De weerstanden waarop de Sovjetfilm in België in de tweede helft van de jaren twintig stuitte, en de mate waarin die al dan niet werden overwonnen worden hier geschetst. Hierbij wordt uitvoerig verwezen naar de toenmalige Belgische pers en die berichtgeving wordt vergeleken met de politiearchieven van de stad Brussel. Het gaat niet op om Eisensteins film te isoleren van andere sovjetfilms die tot omstreeks 1930 in België te zien waren. Het nagenoeg onbekende bezoek van Eisenstein aan België begin 1930 en de daarrond ontstane commotie, verhelderen bovendien de grenzen die van hogerhand werden opgelegd aan de distributie van *Potemkin*. Terwijl diezelfde Belgische overheid nochtans een filmproject voor Eisenstein in petto had.

Paul Davay · Potemkin ontdekken in Nederland

Potemkin was Eisensteins tweede langspeelfilm na *Staking* (1924). In de jaren na de avant-première in het Moskouse Bolshoi-theater eind december 1925 is het ongetwijfeld de film geweest die de faam van de Sovjetfilm op wereldvlak heeft gevestigd. Maar net zoals Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein (1898-1948) niet de eerste cineast na de revolutie was – die plaats komt veeleer aan toe Lev Koelechov (1899-1970) – was *Potemkin* ook niet de eerste Sovjetfilm die het buitenland bereikte. Eisenstein en Koelechov waren tijd- en leeftijdgenoten. In tegenstelling tot Eisenstein en anderen van de eerste generatie sovjetcineasten, was Koelechov echter zowat de enige cineast die zonder

omwegen bij de film is gekomen en bovendien al voor de revolutie enige vakscholing kende. (Eisenstein werkte eerst in het theater als decorateur en pas later als regisseur.) Koelechov werd alleszins beschouwd als de eerste cineast in Rusland die in 1917 – kort voor de Oktoberrevolutie – met *Le Projet de l'Ingénieur Pright* de montage ‘op zijn Amerikaans’ (zeg maar de *Griffith*-montage) in een Russische film aanwendde. Hij was het ook die in tegenstelling tot de ‘intuïtief’ werkende Amerikaanse cineasten, onmiddellijk na de revolutie zijn montagebevindingen theoretiseerde (wat zou uitmonden in zijn beroemde filmexperimenten, veelal bestempeld als het *Koelechov*-effect). Hoewel *Potemkin* voor de grote doorbraak zou zorgen, hebben Sovjetfilms niet tot de vertoning van Eisensteins meesterwerk moeten wachten om enige afzet in het buitenland te vinden.

In zijn in 1995 gepubliceerde *Les Mémoires d'un Glouton Optique* vertelt de Belgische filmcriticus en cinefiele veelvraat Paul Davay (1908-1989) hoe hij al reeds tijdens zijn schooljaren in Schaarbeek (Brussel) gebeten was door de microbe van de cinefilie. Tot het einde van de stille film gaat zijn voorkeur uit naar de fantasie. ‘Daarom hou ik zoveel van de programma’s van *Ciné Eden*,’ schrijft hij. Aanvankelijk haast uitsluitend gericht op de cultuur van het Oude Continent (Europa), laat Davay bij de ontdekking van de Amerikaanse cinema die grenzen varen terwijl hij ‘zich voorstelijkt in het universele cinematografische genot installeert’, een houding die hij zijn hele leven heeft volgehouden. In een tijd waarin nog vele intellectuelen neerkeken op het medium ‘film’, ijvert hij voor de erkenning van film als een volwaardige kunstvorm. Naar eigen zeggen is zijn meest emotionele moment van het jaar 1926 de bekering van zijn vader tot de zevende kunst. Zo beschrijft Davay hoe hij in dat jaar zijn vader wist mee te nemen naar *Ciné La Cigale* in de Brusselse Nieuwstraat, waar hij anders vooral Duitse films zag, voor een voorstelling van wat Davay omschrijft als ‘één van de eerste in België gedistribueerde Sovjetfilms’: *Le Démon des Steppes* (Sabinsky & Sheffer, 1924, originele titel: *Veter*).¹ De demon uit de titel is een vrouw die een bende woeste ruiters uit de Kirgizezen aanvoert en nog jarenlang de mythologie van de jonge Davay zal voeden. Hij zegt ook getroffen te zijn door het tot dan toe ongewoon brutale realisme van de film.

Davy heeft familie in Den Haag, waar hij in augustus op vakantie gaat. Dat zijn grootvader vol vuur over *Ben-Hur* (Niblo, 1925) vertelt, is voor Davay een aanleiding om hem uit te nodigen voor een andere historische film, en wel uit een land dat een revolutionaire omwenteling heeft gekend en daardoor zijn grootvader met een financiële aderlating heeft opgezadeld. Een gok dus, trouwens ook voor Davay die de film evenmin eerder heeft gezien. In augustus 1927 trekken hij en zijn grootvader naar de *Passage Bioscoop* (waar een eigen orkest de stille films begeleidt) voor een voorstelling van *Potemkin*. Volgens Davay ‘nog onuitgebracht in België en al verboden door talrijke buitenlandse censuren, terwijl hij in Duitsland en in het land van Erasmus veel volk trekt’.² In een prachtige kopie, puik begeleid door het orkest van de bioscoop naar de

originele, voor de film geschreven partituur van Edmund Meisel. Het wordt voor beiden een verbluffende ervaring. Dagen later heeft zijn grootvader het nog over de film. Zelf doet Paul Davay in zijn memoires de volgende bekentenis: ‘Hoewel ik besefte een zeer belangrijk moment in de evolutie van de cinematografische expressie te hebben meegemaakt, kwam het vermoeden niet in me op dat die film, welke lang en zowat overal een clandestien leven in de filmclubs zou moeten leiden, één van de allergrootste “klassiekers” zal worden.’³ Aan het woord is een man die later met de conservator van het *Belgische Filmarchief* en stichter van het *Koninklijk Belgisch Film-museum* Jacques Ledoux nauw zal samenwerken, met name aan het internationale referendum ter gelegenheid van de Wereldtentoonstelling van 1958 te Brussel, waar *Potemkin* als ‘beste film ter wereld’ zal uitkomen. Op het moment dat Paul Davay *Potemkin* in Nederland ontdekt, heeft hij al behoorlijk wat cinefiele kennis opgedaan van de meest uit- eenlopende landen, maar is hij amper negentien jaar oud.



ILLUSTRATIE 2 · Still uit *Potemkin* van S.M. Eisenstein.

BRON · KONINKLIJK BELGISCH FILMARCHIEF

André Thirifays, Piet Vermeylen, Henri Storck · filmclubs en Sovjetfilms

In Brussel stelt filmcriticus André Thirifays aan het einde van de jaren twintig tot zijn spijt vast dat de grote Sovjetfilms niet verdeeld geraken. Zoals menig intellectueel van toen kijkt hij op naar de Oktoberrevolutie. Zonder echt militant te zijn, voelt hij grote affiniteit met het communisme; daarnaast ziet hij het surrealisme als de poëzie bij uitstek. Thirifays, die aan de oorsprong ligt van het Koninklijk Belgisch Filmarchief in België, zoekt steun bij de jonge advocaat Piet Vermeylen,⁴ die vanuit zijn militante betrokkenheid bij de communistische partij veel voor arbeiders, militanten en stakers pleit. Vermeylen legt in 1930 zijn functies binnen de communistische partij neer zonder dat het tot een definitieve scheiding komt. Zo blijft hij voorzitter van de Belgische tak van de *Internationale Rode Hulp* (zie later). Ook Thirifays is daarbij wel eens actief en tijdens de jaren dertig loopt hun ideologische parcours min of meer gelijk. In 1938 stichten ze samen met Henri Storck het *Belgisch Filmarchief*. 1938 is ook het jaar dat Piet Ver-

meylen zijn laatste banden met de communisten verbreekt en overstapt naar de *BWP* (*Belgische Werkliedenpartij*), de toenmalige socialistische partij. Na de oorlog neemt zijn politieke carrière een hoge vlucht, want na ‘senator’ wordt hij tot tweemaal toe minister van Binnenlandse Zaken en voorts nog minister van Justitie en van Onderwijs. Thirifays verzorgde voor de oorlog een filmkroniek in *Le Drapeau Rouge*, na de oorlog wordt hij filmcriticus bij de krant *Le Soir*. In zijn memoires *Een Gulzig Leven* schrijft Vermeylen:

‘In 1931 ging voor mij een nieuwe wereld open: die van de film. Verontwaardigd omdat in België geen van de prachtige, vroege Sovjetfilms te zien waren, stichtte ik samen met André Thirifays de eerste filmclub in Brussel om de ongewenste films te vertonen. De *Club de l'Ecran* was aanvankelijk in de Blaesstraat gehuisvest en verhuisde daarna naar [...] het Madouplein. In 1935 stapten we over naar het Paleis voor Schone Kunsten, nadat we o.m. met *L'Age d'Or* van Luis Buñuel wat geld hadden verzameld. Die film was ons grootste succes ná *Pantserkruiser Potemkin* van Sergueï Eisenstein. Bij de vertoningen van die laatste film vocht men voor een plaats.’⁵

Hiermee wordt al duidelijk dat de Sovjetfilms in België allesbehalve gemakkelijk werden vertoond. Strikt gezien was de *Club de l'Ecran* niet de eerste filmclub in Brussel. J.J. Fortis had in 1926 al een filmclub gesticht, nog voor het in 1938 gestichte Belgische Filmarchief ‘maar we wisten eenvoudigweg niet van het bestaan ervan’.⁶ Dit is plausibel want tot aan het einde van de oorlog bestaat het Belgisch Filmarchief uit amper drie films: *Potemkin*, *Fièvre* (Delluc, 1921) en ten slotte een film waarvan niemand zich nog de titel schijnt te herinneren. Voorts is de scheidingslijn tussen filmclubs en wat men toen nog ‘gespecialiseerde zalen’ noemde en pas in de jaren vijftig als ‘art- & essai-zalen’ of ‘art-houses’ is gaan bestempelen, natuurlijk vaag. Uit getuigenissen van Davay en andere tijdgenoten blijkt dat in de jaren twintig in Brussel al zalen bestonden met een aanbod voor cinefielen die op zoek waren naar films die afwegen van het doorsnee commerciële product en die afkomstig waren uit minder voor de hand liggende landen dan de Verenigde Staten en Frankrijk.

Misschien is Thirifays – die al vroeger dan Vermeylen met film is bezig geweest – voor de jaren twintig een meer aangewezen bron. André Thirifays getuigt in een door Hilda Helfgott afgenomen interview voor *Cinergie* uit 1988:

‘Ik was links geëngageerd en in Brussel ben ik mensen van dezelfde strekking tegengekomen, die over een kleine coöperatieve beschikten waarmee ze bewonderenswaardige Sovjetfilms uit de jaren 1925-1930, zoals *Het Pantserschip de Potemkin*, *De Moeder* (Poedovkin, 1925) en *Het Arsenaal* (Dovjenko, 1929) verdeelden. [...] Uiteraard is het hele initiatief verzand, maar dat distributiehuis heeft me de idee gegeven om in 1931 een filmclub te stichten, de *Club de l'Ecran*.’⁷

Net als Thirifays en Vermeylen heeft Henri Storck, een van de belangrijkste Belgische filmregisseurs, in de jaren twintig te maken gehad met de moeizame verdeling van Sovjetfilms in België. In 1927 sticht Storck in Oostende de *Club du Cinéma*. Voor Storck is de documentarist Robert Flaherty en meer in het bijzonder diens film *Moana* (1926) die hij eerder in Brussel heeft gezien, een ware revelatie geweest. Storck ijvert voor de avant-gardistische film maar hij staat niet afkerig van revolutionair links. Zoals het een goede filmclub betaamt, komen er herhaaldelijk films aan bod die elders moeilijk gedistribueerd geraken. De Oostendse filmclub heeft drie jaar bestaan, want intussen begint Storck zelf te filmen en in 1931 vertrekt hij naar Parijs. Op dat moment bestonden ook elders in België filmclubs, maar volgens Storck was de Oostendse club met duizend ingeschreven leden wel de belangrijkste. Uit Frankrijk laat hij de cineast René Clair naar Oostende overkomen en hij vertoont er Eisensteins *Potemkin* en *De Algemene Lijn* (1929). Einde 1930 is hij in Brussel, samen met cineasten uit zowat heel West-Europa, aanwezig bij het tweede *Congres van de Onafhankelijke Film*. Het was tevens een festival met niet minder dan 25 films, waar onder meer de Sovjetfilms *De Aarde* (Dovjenko, 1930) en *De Man met de Camera* (Vertov, 1929) worden vertoond. Wanneer Storck er kennismaakt met Jean Vigo, Joris Ivens en Jean Painlevé en voor enige tijd naar Frankrijk vertrekt op het moment dat in Brussel de voormalde *Club de l'Ecran* ontstaat, is het gedaan met de Oostendse filmclub.

Linkse partijen en bewegingen versus Sovjetfilms

Een ander spoor van Sovjetfilms en van hun potentiële verdelers in België, is te vinden bij de Nederlandse filmhistoricus Bert Hogenkamp in diens artikel *Arbeidersfilm in België 1914-1939*.⁸ Gelet op hun arbeidersachterban lijken de socialistische partij en zeker de communistische partij – die bovendien ideologische affiniteit heeft met het eerste socialistische land ter wereld: de Sovjet-Unie – evident kanalen waارlangs arbeidersfilms in het algemeen en Sovjetfilms in het bijzonder zouden moeten passeren. Maar Hogenkamp – in Europa een van de vooraanstaande historici over film en de arbeidersbeweging – maakt duidelijk dat die veronderstelling in de praktijk amper hard wordt gemaakt. Om te beginnen is er de socialistische partij of ruimer gesteld, de socialistische beweging, want behalve de partij omvat deze ook de vakbonden, de co-operaties en de mutualiteiten, waarbij Hogenkamp noteert dat de coöperatieve beweging in België bijzonder krachtig was:

‘In zekere zin was het dan ook niet verwonderlijk dat in België de bioscoop veel sneller dan in de omringende landen door de sociaal-democratische beweging geabsorbeerd werd. De *Volkshuizen/Maisons du Peuple* – de politieke en culturele centra van de Belgische sociaal-democratie – werden al snel uitgerust met

projectieapparatuur. Bovendien begonnen de coöperaties zelf bioscopen te exploiteren, onder meer in Luik en Gent. [...]In 1921 is het aantal ‘socialistische bioscopen’ gegroeid tot veertig.’⁹

In datzelfde jaar worden in deze kringen bijeenkomsten gehouden over ‘het gebruik van film als educatief middel’. Hogenkamp:

‘Op deze twee bijeenkomsten van de *Centrale voor Arbeidersopvoeding* komt de tweeslachtige houding van de sociaal-democratie in België ten aanzien van het medium film duidelijk naar voren. Enerzijds is men zich terdege bewust van het feit dat film bijzonder grote diensten kan bewijzen in het propageren van het socialisme. Anderzijds hebben, als zo vaak, de commerciële belangen de overhand. De verburgerlijking van de *BWP* doet de rest. Wat opvalt is dat men er geen moment over nagedacht heeft dat het ook mogelijk is om zelf films te produceren.’¹⁰

Het resultaat is dat in de bioscopen onder de hoede van de socialistische beweging, het aanbod nauwelijks afwijkt van wat in het traditionele circuit te zien is. Zodat de filmcriticus Carl André in 1934 in het links-socialistische weekblad *L'Action Socialiste* met een vernietigende kritiek op het werk van de *Centrale* komt:

‘De bioscopen die in het bezit zijn van de arbeidersorganisaties en klanten zijn van de *Centrale Socialiste Belge du Cinéma*, willen alleen maar winst maken en zijn niet geïnteresseerd in arbeiderseducatie, propaganda en filmkunst als een gedachte van Marx. Het is triest te moeten constateren dat men na veertig jaar socialismus zich nog aanmatigt de Volkshuizen te gebruiken om het proletariaat te bedriegen met seriefilms die stinken naar burgerlijke moraal, schandalige zedeloosheid, patriottisme en alle ideologieën die een heerschappij bevestigen, die de democratie omver zou moeten werpen.’¹¹

Hoewel ‘aan de basis’ initiatieven in andere zin kunnen zijn genomen, zal het percentage Sovjetfilms dat in deze bioscopen vertoond is, wel minimaal zijn geweest. De vraag is dan in welke mate de verspreiding van Sovjetfilms kon rekenen op de werking van de *Communistische Partij*. Ligt de situatie hier beter? Hogenkamp vertelt:

‘In de meeste West-Europese landen hebben de communistische partijen aan het einde van de jaren twintig het initiatief genomen tot de oprichting van arbeidersfilmliga’s, teneinde op deze manier, in navolging van de burgerlijke filmliga’s, de vertoning van Sovjetfilms aan de arbeiders te garanderen. Zo ontstonden in Duitsland het *Volksfilmverband* (1928), in Nederland de *Vereeniging voor Volkscultuur* (1928), in Frankrijk *Les Amis de Spartacus* (1928) en in Groot-Brittannië de *Federati-*

on of Workers' Film Societies (1929). Deze arbeidersfilmliga's gingen weldra over tot de productie van eigen filmjournaals en reportagefilms en legden daarmee de basis voor de ontwikkeling van een arbeidersfilmbeweging in de jaren dertig. In hoeverre heeft de Belgische communistische partij in navolging van haar zusterpartijen leiding gegeven aan een dergelijke arbeidersfilm beweging? Heeft er in België een arbeidersfilm beweging bestaan? Hoewel mijn onderzoek op dit gebied zeker niet volledig geweest is, kunnen deze twee vragen toch negatief beantwoord worden. [...] Er heeft in België geen arbeidersfilmorganisatie bestaan zoals in andere West-Europese landen. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat er door de Belgische communistische partij en verwante organisaties geen filmvoorstellingen georganiseerd werden. Met name *De Vrienden van de Sovjet-Unie/Les Amis de l'URSS* hebben regelmatig Sovjetfilms als *De Algemene Lijn* van Eisenstein aan hun leden vertoond.¹²

Met de socialistische en de communistische partij is het plaatje uiteraard niet af. Nog steeds volgens Hogenkamp, moet – en niet in het minst voor België – met name de *Internationale Roode Hulp/Secours Rouge International (IRH/SRI)* worden genoteerd:

'Een communistische organisatie die zich bezighield met juridische en andere hulp aan de slachtoffers van klassejustitie. Naast internationale acties – die voor Sacco en Vanzetti was een van de bekendste – hielden de secties van de *IRH* zich ook bezig met slachtoffers in eigen land. De Belgische sectie van de *IRH* was bijzonder sterk en telde in 1932 maar liefst 7500 leden. Binnen de *IRH* waren niet alleen leden van de communistische partij, maar ook anderen werkzaam. In België behoorden mensen als Piet Vermeylen (de latere socialistische minister) en Jean Fonteyne (het latere communistische parlementslid) tot de bestuursleden van de *IRH* aan het begin van de jaren dertig. Het gebruik van films als propagandamiddel binnen de *IRH* was geenszins onbekend. De film *In de Klauwen van de Witte Terreur*, over de verschrikkingen van de folteringen van communisten door reactionaire regimes, werd door vele secties van de *IRH* in de jaren twintig vertoond.'¹³

Deze film betreft ongetwijfeld de periode waarin tot een dozijn landen (Europese maar ook Japan en de Verenigde Staten) vanaf 1918 tot minstens 1920 in Rusland interviennen in een poging om de prille Sovjetmacht van het toneel te verjagen. Hogenkamp vervolgt:

'Blijkbaar was men zich bij de Belgische sectie van de *IRH* bewust van de aantrekkingskracht van film en toneel, want op de feestavonden die de sectie in aansluiting op haar regelmatig terugkerende congressen organiseerde, werden sketches opgevoerd door het *Théâtre Proletarien* en werden avant-garde films

vertoond. De brede opzet van de Belgische sectie, waardoor ook niet-partijleden actief konden zijn (en met name zij waren zeer actief!), heeft deze tendens vermoedelijk alleen maar versterkt. Zo bestond er via de persoon van Piet Vermeulen een hechte band met de Brusselse filmclub *Club de l'Ecran*.¹⁴

Soms lopen bij vertoningen van Sovjetfilms de socialistische en de communistische partij door elkaar. Met name in het Luikse, waar in de voorstad Seraing een jarenlange traditie van het vertonen van Sovjetfilms heeft bestaan. Hierbij willen we even stilstaan bij de figuur van de arbeider Jean Derkenne, die er de *Vrienden van de USSR* oprichtte. In *De Fabriek*, een boek over intellectuelen en de linkse beweging¹⁵, lezen we:

‘Vanaf 1928 vertoont Derkenne wekelijks een film over de Sovjet-Unie, voor 900 tot 1.200 arbeiders. De film *De Weg van het Leven* (Nicolaï Ekk, 1931), over de opvang en opvoeding van weeskinderen, maakt diepe indruk, evenals *De Jeugd van Maxim* (Kozintsev en Trauberg, 1935), *Potemkin*, *De Algemene Lijn*. [...] In de Volkshuizen worden eveneens Sovjetfilms vertoond.’

Het publiek was dus zeker breder dan ‘de al overtuigden’. Derkenne, de organisator van de wekelijkse Sovjetfilms, is lid van de *POB* (de socialistische *Parti Ouvrier Belge*, de Waalse zusterpartij van de *BWP*) en gaat pas in 1939 bij de *PCB* (*Parti Communiste de Belgique*). Tot hij ze in de jaren zestig verliet voor de meer Chinees georiënteerde groep van Jacques Grippa. Uiteindelijk sloot hij zich aan bij wat nu de Belgische *PVDA* is (*Partij van de Arbeid*, in België een marxistische revolutionaire partij). Tot ruim in de jaren vijftig bleef hij filmclubactiviteiten organiseren. Met zijn wekelijkse vertoningen van Sovjetfilms in Seraing einde jaren twintig, heeft Jean Derkenne ongetwijfeld niet alleen communistische arbeiders aangetrokken. Als we het specifiek over *Potemkin* hebben, komen we nog socialistische *Volkshuizen* tegen waar de film ooit werd vertoond.

De langverwachte première van Potemkin

Het beeld dat tot nu toe opdoemt is weliswaar zeer fragmentarisch maar er kan uit worden afgeleid dat de Sovjetfilms het vaak moesten hebben van wat we de alternatieve sector kunnen noemen. Dat lijkt ook te gelden voor de bekendste Sovjetfilm, namelijk *Potemkin*. Duitsland is immers zowat het enige land waar *Potemkin* een volwaardige distributie heeft gekend. Maar zelfs daar is, zoals in de weinige andere landen waar publieke vertoning uiteindelijk zal plaatshebben, zulks pas mogelijk geweest na een intensieve campagne door de linkse publieke opinie en pers, en nadat de film in totaal niet minder dan zesmaal aan de censuurcommissie is voorgelegd. Pas op 1 oktober 1926 wordt de film ‘definitief’ – tot aan de val van de Weimarrepubliek – vrijgegeven.

De film wordt het succes van het lopende filmseizoen, blijft in Berlijn minstens een jaar op de affiche en zorgt in andere Duitse steden eveneens voor uitverkochte zalen.

Duitsland is de grote uitzondering. In Frankrijk is openbare projectie verboden tot 1953, in Japan tot 1959 en in Italië tot 1960. In België bestaat er uiteraard ook een filmkeuringscommissie, maar hier lijkt de film nooit te zijn voorgelegd. Hoewel België geen filmcensuur kent, lijkt er van openbare vertoningen en zeker van succestoestanden zoals in Duitsland, geen sprake. Waarom zag immers een notoire cinefiel als de voormalige Paul Davay de film pas in augustus 1927 en dan nog wel in het buitenland (Nederland)?

De afwezigheid van een nationaal verbod kan natuurlijk lokaal ruimschoots worden ‘gecompenseerd’. Veel geciteerd in dat opzicht is een Brussels gemeenteraadsbesluit dat de derde oktober 1928 een vertoning van *Potemkin* verbiedt omdat die ‘van aard is wanordelijkheden uit te lokken’.¹⁶ Uit de getuigenissen van onder meer Thirifays en Vermeylen is al gebleken dat er een grote nood bestond aan vertoningen van Sovjet-films in België, al dan niet goedgekeurd, maar was het Brusselse verbod nu een geïsoleerd geval of niet? En welke waren de omstandigheden en ware beweegredenen voor een dergelijk besluit? Uit een recente scriptie van Annelies Bolleire¹⁷ blijkt dat *Potemkin* pas op woensdag 30 mei 1928 om tien uur voor een eerste maal is vertoond in de *Cinéma de la Monnaie* in Brussel. Een private vertoning (waarvan de opbrengst naar de kas van oorlogsinvaliden zal gaan), met een groot orkest, georganiseerd door *Frank Films* die de film heeft aangekocht. Op uitnodiging en uiteraard ook voor huurders en distributeurs. Blijkbaar zijn er kandidaten genoeg, want een week eerder heeft *Frank Films* publiekelijk laten weten dat de film pas na visie zal worden verhuurd. Bovendien is de toegangsprijs, die boven op de uitnodigingen wordt vereist, van 1 frank op 20 mei een week later, verhoogd tot 2 frank. Voorheen had de pers al over de film geschreven. Zo bracht het professionele weekblad *Revue Belge du Cinéma* op 27 augustus 1926 verslag uit van de touwtrekkerij rond de film in Duitsland en Nederland, zonder enige verwijzing evenwel naar de situatie in België.

Volgens Hogenkamp in zijn al eerder vermelde artikel, wordt het onderzoek trouwens bemoeilijkt door het feit dat ‘in plaats van één nationaal sociaal-democratisch dagblad zoals *Het Volk* in Nederland, *Le Populaire* in Frankrijk of *Die Vorwärts* in Duitsland, er in België maar liefst vier belangrijke sociaal-democratische dagbladen verschenen: *Le Peuple* (Brussel), *La Wallonie* (Luik), *Vooruit* (Gent) en *Volksblad* (Antwerpen)’.¹⁸ Daarentegen is *Le Drapeau Rouge*, het weekblad van de PCB, wel degelijk een nationaal blad. Vooraleer het tot de première kwam, had vooral het communistische blad al gepubliceerd over het wel en wee van de censuur, over de sabotage van de film in het buitenland en over de lovende kritieken aldaar. Daarbij wordt de prangende vraag gesteld of

Potemkin wel ooit in België te zien zal zijn. Ook brengt het blad verslag uit over de onderhandelingen die bezig zijn om *Potemkin* naar België te krijgen. Op 26 november 1926 besluit het een artikel met enthousiaste recensies uit Duitsland en Frankrijk (waar men de film slechts in een besloten voorstelling heeft kunnen zien) en met de waarschuwing dat een Brusselse bioscoop de film afficheert maar dat de *Potemkin* die er wordt vertoond alleen de titel gemeen heeft met de film van Eisenstein en voor het overige een Amerikaans liefdesromantje betreft. Op 21 januari 1927 neemt *Le Drapeau Rouge* een artikel uit het nochtans als mondaine weekblad bestempelde *L'Eventail* integraal over. Daarin velt de Belgische filmcriticus Albert Valentin een overwegend positief oordeel over de film en hij verbaast zich erover dat men er in België zo weinig over weet. Op de opmerking van Valentin dat ‘naar alle waarschijnlijkheid de film niet in België zal worden vertoond’ pikte *Le Drapeau Rouge* in met het bericht dat ‘*Potemkin* net verkocht is aan een Franse maatschappij die concessiehouder wordt voor België en Frankrijk’.

In 1928 wordt de première in Brussel in diverse Belgische bladen aangekondigd. Op 31 mei 1928, daags na de première, schrijft het Duitse filtblad *Film Kurier* dat de lang aanslepende onderhandelingen het gevolg waren van het feit dat *Frank Films* de ongeknipte versie wenste. Dat het bovendien onzeker was hoe de Belgische autoriteiten zouden reageren, maar dat deze de film enkel konden verbieden als er geweld mee gepaard was gegaan. Dat was niet het geval. Na de première verschijnen recensies in heel wat Belgische bladen en die zijn, ook aan Vlaamse zijde, zeer positief om niet te zeggen laaiend enthousiast. ‘Eindelijk in België’ komt regelmatig terug in de commentaren. Carl Vincent in *L'Indépendance Belge* wijst erop, ondanks de positieve recensie van de film, dat de film toch wel gevvaarlijk kan zijn, terwijl *Het Laatste Nieuws* de film als een mijlpaal beschrijft maar tevens als een gevvaarlijke film beschouwt. In hun respectieve recensies spreken *Le Peuple* en *Volksgazet* daarentegen de wens uit dat de film overal wordt vertoond. Ook *Le Drapeau Rouge* pleit hiervoor reeds twee dagen na de première. Na een week viseert het de kranten die de film doodzwijgen, want die zijn er ook. Waarop het blad in een wekenlange, bitsige polemiek met de liberaal gekleurde *Les Dernières Nouvelles* verwikkeld geraakt.

Verboden in Borgerhout, bomvolle zalen in Hoboken

De première van *Potemkin* mag dan in Brussel gehouden zijn, begin juni 1928 luidt het ‘dat hij zal worden vertoond in Borgerhout en wel in de *Cinema Agora*, een moderne zaal met 1800 plaatsen, die binnenkort zijn deuren zal openen.’ De *Volksgazet* van 14 juni 1928 meldt dat ‘de schoonste zaal der stad en omliggende van 15 dezer af het wereldsucces *Pantserkruiser Potemkin* voor de eerste keer in België geeft – Kinderen ten strengste geweigerd’. ’s Anderendaags meldt de *Volksgazet*: ‘Agora Borgerhout. Door

onvoorziene omstandigheden wordt de film *Potemkin* niet opgevoerd.' Behalve dat er twee vervangingsfilms worden aangekondigd, volgt enige uitleg over de plotse annuleering pas op 18 juni, wanneer de krant zich erover beklaagt dat 'onze vrijheidslievende pers het *Potemkin*-incident doodzwijgt. Zij vindt het vanzelfsprekend dat een burgemeester politieke censuur toepast zonder dat daartoe de geringste aanleiding bestaat.' De krant is er echter van overtuigd dat in de gemeenteraad interpellaties zullen volgen en voegt eraan toe dat de film 'sedert 3 dagen in de *Agora* te Hoboken wordt gespeeld, er bomvolle zalen lokt en geen aanleiding heeft gegeven tot een incident.' In de *Film Kurier* van 18 juni blijkt dat het *Syndicat de l'Exploitation Cinématographique* stappen heeft ondernomen om de vertoning door de burgemeester te laten verbieden. Waarop de burgemeester, gesteund door een meerderheid van katholieken in het gemeentebestuur, heeft toegegeven en de vertoning op bevel van de politie is verboden. In Hoboken, dat op dat moment een socialistische meerderheid in het gemeentebestuur kent, blijkt de film een kassucces en wordt de vertoning ervan met een week verlengd. Ligt dat flagrante verschil in behandeling tussen de twee Antwerpse voorsteden aan een verschillende politieke samenstelling van het gemeentebestuur? De katholieke kranten zijn zeker niet scheutig om de film te promoten en zwijgen hem liefst dood. De *Volksgazet* daarentegen heeft van bij de aankondiging geschreven 'volkommen in te stemmen met de vertoning van de film' en dat 'het een prachtige reclame voor de *Cinema Agora* zal zijn.' Toch wijst het bericht van *Film Kurier* erop dat er een andere logica aan het werk is. Een vermoeden dat wordt gevoed wanneer op 22 juni *Le Drapeau Rouge* titelt: 'De systematische sabotage van de Sovjetfilms.' Volgens de schrijver 'spannen enkele Antwerpse bioscoopbonzen – niet de slimsten! – ongetwijfeld samen met een firma die de Sovjetconcurrentie vreest. Wanneer een slimmere bioscoopuitbater de film wel programmeert stijgt een gekwetter als van honderd ganzen op waarna de burgemeester van zijn macht misbruik maakt en de film verbiedt.'

Het is een plausibel scenario. Ook in het buitenland – zelfs waar de film officieel verboden is – is soms het spektakel te zien van bepaalde exploitanten die hem willen programmeren, desnoods met verregaande ingrepen in de film, terwijl anderen die concurrentie niet dulden, hoewel ze evenzeer weten dat er voor de film een groot publiekspotentieel bestaat en ze dus winst kunnen maken. Annelies Bolleire meldt dat de film na Antwerpen nog steeds niet Brussel maar daarentegen Seraing aandoet, waar hij luidens *Le Drapeau Rouge* in de *Cinéma Ouvrier* zal worden vertoond.

Provocaties in Brussel

Op 14 september meldt *Le Drapeau Rouge* dat na het succes in Hoboken de film 'die op dit moment triomfen viert in Seraing begin oktober 1928 naar Brussel zal komen'.

Na de première van 30 mei in Brussel moet de film op een niet meteen te achterhalen datum ook al eens in de hoofdstad vertoond zijn. Op 3 oktober valt echter zoals we al eerder hebben aangestipt, het vertoningsverbod, ditmaal uitgevaardigd door de liberaal Adolphe Max, die van 1908 tot zijn dood in 1939 onafgebroken burgemeester van de hoofdstad was. Net als na de gebeurtenissen in Borgerhout, is het communistische weekblad niet het enige om dit zonder enige uitleg te laten passeren, of wat meer is, om voor de film in de bres te springen. Zo wijst de liberaal geïnspireerde *L'Etoile Belge* op 12 oktober erop dat *Potemkin* verboden is ‘omdat hij van aard zou zijn wanordelijkheden uit te lokken’. Anderendaags bevestigt *Le Peuple* dit verhaal ('Max heeft schrik van *Potemkin*'), voegt eraan toe dat de film onlangs nog in Brussel gedraaid werd zonder het minste incident te veroorzaken en hoopt ten slotte dat wie burgemeester is in de agglomeratie de houding van de Brusselse burgemeester niet zal volgen. Dat er ergens toch wanordelijkheden zijn geweest blijkt een dag erop, op veertien oktober, wanneer het Brusselse extreemrechtse weekblad *L'Action Belge* ze openlijk claimt en het verbod bestempelt als ‘Une nouvelle victoire des Jeunesses Nationales. Zoals we zien hebben we slechts een keer ‘geweld’ moeten gebruiken. Laten we met de *Jeunesses Nationales* onze kracht verder ontwikkelen om de communistische propaganda in België in te dijken.’ Op 22 oktober beschuldigt *Le Drapeau Rouge* op zijn voorpagina de liberale burgemeester als medeplichtige van de ‘fascistische vandalen’.

Monsterverbond tegen *Potemkin*

De volgende weken blijft de communistische krant de zaak opvolgen en blijft zij het onder één hoedje spelen van de burgemeester met extreemrechts aan de schandpaal nagelen. Op 26 oktober meldt de krant voorts dat de uitbaters van *Cinema Eden*, waar *Potemkin* vanaf 5 oktober normaliter moest draaien, tegen de provocateurs van de *Action Nationale* een klacht hebben ingediend. De dag voordien heeft ook *La Dernière Heure* de burgemeester teruggefloten. De krant preciseert geen enkele sympathie voor het communisme te koesteren maar dat in naam van de vrijheid van meningsuiting en de kunst in het algemeen, het mogelijk moet zijn het werk te tonen. De krant gaat allerminst akkoord met dit verbod: ‘Een ernstig en onaanvaardbaar precedent. Want voortaan volstaat het dat een half dozijn schreeuwers aankondigen amok te zullen maken om een film, een theaterstuk, de opening van een tentoonstelling, een openbare vergadering, een betoging of het passeren van een processie te verhinderen.’ Op 13 november komt het in de gemeenteraad van Brussel tot een interpellatie van de communisten gesteund door de socialisten, waarvan verscheidene kranten (waaronder ook de liberale *l'Etoile Belge*) verslag uitbrengen. Aan de hand hiervan wordt al duidelijker hoe de vork in de steel zit.

Burgemeester Adolphe Max verdedigt zich door te stellen dat de film tweemaal is vertoond en dat hij hierbij telkens heeft laten begaan. Maar er zijn volgens de burgemeester nieuwe omstandigheden in die zin dat de bioscoopuitbaters hem hebben aangeschreven omdat zij bedreigingen hadden ontvangen dat bij de vertoning de boel kort en klein zou worden geslagen. De bioscoopuitbathers hebben hem – de burgemeester – vervolgens om een officieel verbod gevraagd omdat zij hun huurcontract niet zomaar konden verbreken. Volgens burgemeester Max werd het verbod dus niet om redenen van censuur ingegeven, maar enkel om het bewaren van de rust. De socialisten en communisten repliceren dat hij niet voor een verbod van de film maar voor ordehandhaving had moeten zorgen en dat de burgemeester de politie niet ten dienste van de ‘commercanten’ mag stellen. In een verslag van de gemeenteraad citeert *Het Laatste Nieuws* van 13 november de burgemeester, volgens wie het van de politieverslagen over mogelijke ‘ernstige onlusten’ afhangt of een Russische film al dan niet mag worden vertoond. Op een vraag van de socialist Brunfaut of de bewering van *L’Action Belge* dat het verbod het gevolg is van de actie van de *Jeunesses Nationales*, met de waarheid overeenstemt, antwoordt de burgemeester dat hij niets mag vertellen. Waarop Brunfaut besluit: ‘Voor ons zijn het de *Jeunesses Nationales* en de fascisten die de bioscoopuitbathers hebben bedreigd. Er zijn dus burgers die zich in onze plaats stellen om zogezegd de orde te doen naleven. Ik wijs de arbeidersmilities hierop.’

Na de interpellaties in de gemeenteraad maken zowel *Le Peuple* als *Le Drapeau Rouge* de balans op. Beide oordelen dat de burgemeester de eisen van de bioscoopuitbathers heeft ingewilligd en zo zijn politierechten heeft misbruikt. De eerstgenoemde krant vindt het een deplorabel voorbeeld dat fascistische manifestaties niet alleen hun doel bereiken maar ook nog eens politiebescherming krijgen. De laatstgenoemde krant spreekt onomwonden van ‘een onwaardige coalitie tegen de Russische film waarbij de burgemeester zich tot de combine leende’ en roept het publiek op Sovjetfilms te eisen en zijn ontevredenheid kenbaar te maken. Begin december 1928 kondigen beide kranten aan dat *Potemkin* in het *Volkshuis* van Vilvoorde zal worden vertoond. Volgens *Le Peuple* enkel voor leden van de partij. Daarmee krijgt de vertoning een privékarakter en lijkt de openbare vertoning van de film in Brussel of de agglomeraties binnen het traditionele



ILLUSTRATIE 3 · Publiek in feestlokaal
Vooruit (november 1936).

BRON · AMSAB-INSITUITUUT VOOR SOCIALE
GESCHIEDENIS

bioscoopcircuit niet meer te hebben plaatsgevonden. In Gent daarentegen is *Potemkin* van 30 november tot 13 december 1928 vertoond in de *Cinema Vooruit*. Om de film aan te kondigen verwijst de Gentse socialistische krant *Vooruit* van 25 november gretig naar het feit dat ‘er zelfs burgemeesters waren, die het niet bekrompen vonden om de film te verbieden [...]en ongetwijfeld is de grootste reclame het verbod van afrollen in zekere plaatsen’. Een plaats kostte er drie Belgische frank (een voorbehouden plaats vier frank), kinderen waren niet toegelaten. Na een week van vertoningen kan *Vooruit* al ‘een overgroot succes’ melden. Op 8 december meldt de krant dat de christen-democratische krant *De Tijd* het eens is met de burgemeester van Brussel en het verbod van de film eist omdat hij de godsdienst en de grondslagen van de maatschappij zou ondermijnen.

De politiearchieven

De wijze waarop in de kranten het verbod in Brussel wordt ontrafeld, blijkt in grote mate overeen te stemmen met de politiedocumenten ter zake. Maar de briefwisseling hierover levert een nog concreter beeld op en laat soms ook toe na te gaan waar *Potemkin* in België al dan niet effectief kon worden vertoond. De hele affaire is begonnen met een brief die de *Société d'Exploitations Cinématographiques* op 20 september 1928 aan de Brusselse burgemeester heeft gericht en waarbij om een audiëntie wordt gevraagd betreffende ‘een film welke al tot polemieken in de kranten heeft geleid en in andere steden is verboden, met name in Antwerpen en Oostende’. Er wordt dus al meteen gewezen op precedenten. Daarop schrijft de Brusselse burgemeester zijn collega’s van de genoemde steden aan. Van Oostende krijgt hij de bevestiging dat *Potemkin* er inderdaad werd verboden. We herinneren ons dat daar de filmclub van Henri Storck nodig is geweest om de film te kunnen brengen. Antwerpen antwoordt dat de film nooit door het schepencollege is verboden, maar preciseert voorts dat de *Association des Exploitations des Théâtres de Cinéma* van de provincie Antwerpen beslist heeft de film niet te projecteren, terwijl de politiecommissaris van Hoboken antwoordt dat de film er met toestemming twee weken lang is gedraaid. We merken op dat de *Film Kurier* van 18 juni in het geval van Antwerpen/Borgerhout het had over het *Syndicat de l'Exploitation Cinématographique*. Het is onduidelijk welk verband er met de genoemde *Association* is. Wel duidelijk is dat zowel in Brussel als in Borgerhout bioscoopuitbaters hun respectieve burgemeesters hebben gevraagd om *Potemkin* in te trekken. Op 1 oktober 1928, twee dagen voor het verbod, richt de *Société d'Exploitations Cinématographiques* een nieuwe en ditmaal aan duidelijkheid niets overlatende brief aan de burgemeester van Brussel. Behalve dat opnieuw gewezen wordt op het verbod in Oostende en dat ‘de uitbaters in Borgerhout verkozen hebben de film niet te tonen’ wordt nu letterlijk om een verbod voor Brussel gevraagd. In het kort gaat dat als volgt:

'In mei laatstleden hebben wij de film *Het Pantserchip de Potemkin* gehuurd ter vertoning begin deze maand in ons etablissement de *Cinéma Eden* in de Nieuwstraat. Wij baten onze cinema uit zonder hem enige politieke kleur te willen geven en wensen met onze films zeker geen gevoelens van een deel van de bevolking te kwetsen. Sedert de ondertekening van het contract hebben kranten een hevige campagne tegen die film gevoerd, terwijl de meeste Brusselse kranten zoals *L'Etoile Belge*, *La Nation Belge* en *La Gazette* ons al hebben laten weten dat ze onze eventuele publiciteit voor de genoemde film zouden weigeren. Van een journalist, die ons uitdrukkelijk heeft gevraagd zijn naam niet te vernoemen, hebben we vernomen dat de leden van de *Jeunesses Nationales* zich voorbereiden om ons etablissement overhoop te halen (zoals zij enige tijd geleden met een Sovjettoonstelling in Elsene hebben gedaan). Anderzijds kan worden verwacht dat leden van de communistische partij de film komen verdedigen en dat aldus ons etablissement in een slagveld wordt herschappen. Wij zullen ons des te graag aan uw besluit onderwerpen, daar wij het als overmacht zouden kunnen inroepen indien de verhuurder van wie we de film hebben ons zou verwijten het contract niet te hebben nageleefd.'

Dat er ook kranten zijn, met een ruime achterban, die de film loven en dat minstens het (andere) precedent van Hoboken erop wijst dat voor de film een groot publiekspotentiel bestaat, lijkt in deze smeekbede geen enkele rol te spelen en ei zo na lijkt de *Société d'Exploitations Cinématographiques* te vragen een financiële claim in te dienen tegen de verhuurder. Twee dagen later, op 3 oktober 1928, vaardigt het college van burgemeester en schepenen van de stad Brussel het verbod uit, 'overwegende dat uit inlichtingen welke het bestuur hebben bereikt blijkt dat de vertoning van de film *Het Pantserchip de Potemkin* van aard zou zijn wanordelijkheden uit te lokken'.

Geen politiek?

'Wij houden ons bezig met cinema, niet met politiek,' beweerden de uitbaters van de *Eden* eveneens in hun brief aan de burgemeester. Dat de politiek hen snel inhaalt, en wie wáár in deze zaak staat, worden uit de politiearchieven nog duidelijker wanneer blijkt dat Pierre Nothomb, de voorman van de *Jeunesses Nationales*, op 4 oktober ook naar burgemeester Adolphe Max heeft geschreven en wel om hem mee te delen dat:

'Groeperingen van jonge nationalisten die ik niet zou kunnen tegenhouden – en overigens zijn er verscheidene onder hen waarmee ik geen enkel contact heb – de bedoeling hebben te betogen tegen de bolsjewistische propaganda ter gelegenheid van de projectie van deze film. Daar hieruit wanordelijkheden zou-

den kunnen voortvloeien wijs ik er u graag op dat de mogelijkheid bestaat om de oorzaak ervan weg te nemen.'

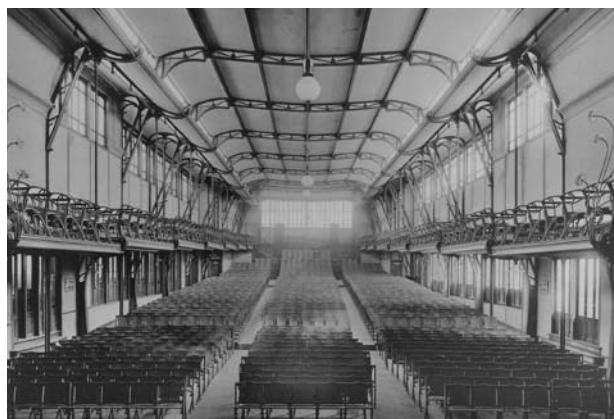
Tenzij deze brief niet juist is gedateerd, komt hij drie dagen na die van de bioscoopuitbaters en een dag nadat het verbod al effectief is, of preciezer gesteld, uitgevaardigd is door het college van burgemeester en schepenen op het stadhuis waar de directeur van de *Eden* het proces-verbaal van betekening mee ondertekent (maar daarom nog niet meteen in de pers is bekendmaakt). Het kan ook zijn dat Nothomb de druk extra wil opvoeren. Als afsluiting van zijn brief herinnert Nothomb de burgemeester eraan dat 'deze film, welke door zijn revolutionaire overtuigingskracht uitermate gevaarlijk is, niet alleen enkele maanden geleden door de Franse regering verboden werd, maar bovendien in Borgerhout, waar men de verdeling ervan in België wou beginnen, het voorwerp is geworden van een besluit tot verbod'. Nothomb kan zijn troepen niet in de hand houden; de bioscoopvereniging vreest haar contract met de verhuurders niet te kunnen honoreren; de burgemeester en de politie zijn na de schade toegebracht aan de Sovjettoonstelling nog altijd niet in staat de orde te handhaven. Staan al deze betrokkenen objectief niet in hetzelfde kamp? Het resultaat is alleszins gekend. We merken ook op dat om het tot een verbod te laten komen, nooit baladigheden bij een vertoning van *Potemkin* nodig zijn geweest. Uit de brief van de *Société* blijkt immers dat gevreesd wordt voor dezelfde feiten als bij de Sovjettoonstelling in Elsene. Wanneer het reeds geciteerde artikel in *L'Action Belge* van 14 oktober het verbod als een overwinning van de *Jeunesses Nationales* claimde en stelde dat daartoe slechts eenmaal geweld nodig was geweest, slaat dit dus op die actie en niet op een actie tegen *Potemkin*. De film had sinds 5 oktober in Brusselse bioscoop *Eden* moeten lopen. Die bioscoop is gevestigd in de Brusselse Nieuwstraat, 155 – op hetzelfde adres als dat van de *Syndicat de l'Exploitation Cinématographique*, namelijk op de nrs. 153-155. Laatstgenoemde baatte de *Eden* uit en het mag verwondering wekken dat de bioscoop klacht heeft neergelegd tegen de *Action Nationale* (zie *supra*), maar misschien ging het ook om twee gescheiden juridische entiteiten. Wat er ook van zij, aan de klacht lijkt nooit gevolg te zijn gegeven. De ironie wil dat drie maanden eerder, op 1 juli 1928, *Frank Films* in de *Revue Belge du Cinéma* in een publiciteit voor het afnemen van zijn films 'drie referenties' heeft opgenomen: de derde referentie is de heer Van den Heuvel die namens de *Cinema Agora* zegt dat zijn 'drie zalen in Hoboken nooit zo'n opbrengsten hebben gekend als met uw film: *Potemkin*'. Voorts wordt voor andere en niet nader genoemde films, geadverteerd met gelijkaardige citaten van een bioscoop in Luik. De eerste van de drie reclamecitaten is die van de directie van de Brusselse *Eden Cinéma*: 'Dankzij uw film, die wij al drie weken brengen, moeten wij bij elke séance volk weigeren. Om het volk dat voor onze loketten staat te drummen in goede banen te leiden is men tot de organisatie van een politiedienst moeten overgaan.'

Op 1 juli 1928 kan het hierbij niet over *Potemkin* gegaan zijn. In de Nieuwstraat nr.153-155 had men blijkbaar al ervaring met het inschakelen van de politie. Behalve Nothomb en zijn ‘bende’ hadden de andere partijen die betrokken waren bij het verbod op *Potemkin* – en zeker de politiek verantwoordelijken – uiteraard die weg of die van een klacht tegen de *Action Nationale* kunnen volgen, maar het omgekeerde is dus gebeurd. Deze elementen wijzen erop dat de extreemrechtse chantage een welgekozen voorwendsel is geweest.

Potemkin gemarginaliseerd?

Na het verbod in de hoofdstad, lijkt het gedaan te zijn met de carrière van de film in het commerciële Belgische circuit. Voortaan zet *Potemkin* zijn tocht voort door middel van – vaak eenmalige – privévoorstellingen, waarvoor telkens toestemming moet worden gevraagd. Op 18 oktober, amper twee weken na het Brusselse verbod, is dat reeds het geval met de in het Paleis van Schone Kunsten gevestigde Brusselse *Club du Cinéma*, die burgemeester Adolphe Max om toestemming vraagt. Er wordt (letterlijk) onderstreept dat het om een eenmalige voorstelling gaat en voorts wordt gepreciseerd dat er uitsluitend met abonnementen wordt gewerkt, dat de voorstellingen dus een privékarakter hebben en ‘uitsluitend door een intellectuele elite worden gevuld’. Na enkele dagen volgt de toestemming. De *Cercle des Relations Intellectuelles Belgo-Russes* vraagt op 31 oktober de toestemming om enkele fragmenten uit de film te vertonen en krijgt die op voorwaarde

dat de politie een oogje in het zeil komt houden. Het stadsarchief vermeldt pas ruim een jaar later een volgende verzoek om toestemming, namelijk voor vertoningen op 14 en 15 december 1929 in het *Maison du Peuple*. Het verzoek wordt ingewilligd, er worden enkel voorwaarden gesteld met betrekking tot de scheiding door metalen deuren tussen het publiek en de projectieapparatuur, voldoende ontruimingsmogelijkheden en dies meer.



ILLUSTRATIE 4 · De grote zaal van het Volkshuis in Brussel.

BRON · AMSAB-INSITUITUUT VOOR SOCIALE GESCHIEDENIS

Voor wat de receptie van de film in België betreft, besluit Annelies Bolleire haar scriptie onder meer met de stelling dat ons land opvallend veel parallellellen vertoonde met het buitenland. De gelijkenis bestaat erin dat de politiek rechtse en conservatieve krachten evenzeer als in het buitenland campagne hebben gevoerd voor het verbod op de film. Op enkele niet onbelangrijke uitzonderingen na, waarbij de film telkens op succes kon rekenen, kan worden gesteld dat diezelfde krachten erin geslaagd zijn de distributie ervan allesbehalve vlot te laten verlopen. Maar het rumoer over de touw-trekkerij rondom de *Potemkin* heeft er minstens voor gezorgd dat geweten is wie boter op het hoofd had. Voorts is *Potemkin* in Brussel nooit meer echt uit de belangstelling verdwenen. In 1936 werd een brochure uitgegeven over de activiteiten en de geprogrammeerde films (meer dan tweehonderd, waarvan honderd onuitgegeven), van de Brusselse *Club de l'Ecran* tijdens de afgelopen vijf jaren. Een gevarieerde programmering, die zich zeker niet tot nieuwigheden en Sovjetfilms beperkte, maar veeleer de nadruk legde op avant-gardistische films. Er gaat evenwel bijna geen jaar voorbij of *Potemkin* wordt vertoond – een paar keren onder de noemer *séance populaire* – samen met bijvoorbeeld *Shoulder Arms* (Charles Chaplin, 1918). Zoals eerder aangegeven werd er volgens Piet Vermeylen na al die jaren nog altijd gevochten om *Potemkin*, hun grootste succes ooit. Niet om de vertoning ervan te verbieden maar om een zitplaats te bemachtigen. En in Brussel zou *Potemkin* bij het referendum van 1951 ter gelegenheid van een halve eeuw cinema, en nog eens bij het referendum van 1958 ter gelegenheid van de Wereldtentoonstelling, telkens als de ‘beste film ter wereld’ uit de bus komen. Voor wat de tweede helft van de jaren twintig betreft is voorts belangrijk – maar tot nader order niet bewezen – dat waar *Potemkin* in België kon vertoond worden dit in tegenstelling tot zovele andere landen, in een volledige en ongeknipte versie lijkt te zijn gebeurd. De ruim verspreide bewering evenwel dat België een van de weinige landen is geweest waar *Potemkin* geen verbod heeft gekend, is een eufemisme voor het feit dat hij nooit aan de censuurcommissie werd voorgelegd.

De maker van Potemkin in België

Ondanks het gevecht om de film, dat in de jaren twintig publiekelijk in België is gevoerd, en ondanks de prestigieuze titel van ‘beste film ter wereld’ die de film in de jaren vijftig heeft behaald, is er nauwelijks onderzoek gebeurd naar Eisensteins bezoek aan België (vanaf einde januari tot begin februari 1930, dus hooguit een week). Waarschijnlijk zou het allang vergeten zijn, ware het niet dat Eisenstein in zijn memoires – weliswaar op niet altijd voor de hand liggende plaatsen – zelf over België blijkt te hebben geschreven.¹⁹ In 1930 heeft Eisenstein na *Potemkin* alweer twee nieuwe films klaar, namelijk *Oktober* en *De Algemene Lijn* (andere titel: *Oud en Nieuw*). Einde 1929 heeft hij een blitzbezoek gebracht aan Antwerpen. Hierover is

echter weinig geweten. Zijn komst naar Brussel wordt evenwel twee weken op voorhand aangekondigd in *Le Drapeau Rouge* van 11 januari 1930. Op 1 februari brengt de krant verslag uit van het bezoek en van de conferenties, georganiseerd door de *Cercle des Relations Intellectuelles Belgo-Russes* en *Les Amis de l'Art Cinématographique*. Tijdens die conferenties die hij in zijn memoires niet vermeldt, heeft Eisenstein logischerwijze zijn recent uitgebrachte film vertoond, namelijk *De Algemene Lijn*. Eisenstein, die met zijn ploeg in afwachting van de oversteek naar de Verenigde Staten een rondreis maakt in Europa, heeft talloze conferenties gegeven en in Brussel is alles naar verwachting doorgegaan. Een eerste, luttele passage in Eisensteins memoires wekt de aandacht. In het artikel *Nouné* (de Armeense vorm voor de voornaam van de scenariste van *Potemkin*, voluit Nina Ferdinandovna Agadjanova-Choutko) herinnert Eisenstein zich onder meer hoe *Potemkin* van de ene op de andere dag hem wereldwijde bekendheid bracht.²⁰ Tussen de blijken van succes staat plotseling: ‘Omhelsd worden door eigenaardige onbekenden in de arbeiderswijken van Luik, waar men de film in het geheim heeft gezien.’²¹ Dit lijkt niet overeen te stemmen met de door ons voormelde gegevens, waaruit juist blijkt dat Seraing een van de weinige plaatsen in België is geweest waar de film openbaar werd vertoond. Maar wie weet is er in Seraing ook een verdoken of nog quasiprivévoorstelling geweest; de scheidingslijn tussen beide is soms dun. Het artikel *De Sorbonne* (de bekende faculteit aan de Parijse universiteit waar Eisenstein een geruchtmakende conferentie zal geven) bevat ter inleiding een passage, die ons meer oplevert:

‘Ik heb in België verbleven, waar men mij in een beroemde voorstad van Luik voor een publiek van arbeiders heeft gebracht. De naam ervan, Seraing-la-Rouge (!), spreekt boekdelen. Maar de grenzeloze nieuwsgierigheid van de politie maakt dat ik een beetje vlugger dan verwacht het land van Tijl Uilenspiegel moet verlaten. Dat verhindert me in te gaan op de vriendelijke uitnodiging van de oude James Ensor om me naar Oostende te begeven. Wat ik ten zeerste betreur, want ik hou van zijn groteske etsen, waarin geraamtes en mensen in dezelfde arabesken worden verstengeld, en die zo, op de drempel van de twintigste eeuw, de tradities voortzetten van die vreemde Vlaamse voorvaders zoals Jeroen Bosch.’²²

De uitnodiging om naar Oostende te komen moet minstens ook van Henri Storck en zijn filmclub zijn uitgegaan. Uit publicaties over Storck weten we dat deze (een zieke) Eisenstein in Brussel heeft ontmoet en dat het afblazen van zijn komst naar Oostende niet belet heeft dat *De Algemene Lijn* er toch werd vertoond. In zijn monografie *Henri Storck – Mens en Kunstenaar* (1971) heeft Raoul Maelstaf²³ de achterkant van een postkaart afgedrukt die Eisenstein vanuit Parijs aan Storck stuurde en die tevens voor Ensor was bedoeld. Dat Storcks ‘persoonlijke contact met Eisenstein de definitieve stoot zou

geven aan Storcks uiteindelijke beslissing het passieve voor het creatieve te ruilen' is een bewering die we voor de rekening van Maelstaf laten, al is ze niet onmogelijk.

Seraing: La Tribune blaast warm en koud

Het lokale weekblad *La Tribune*, 'organe hebdomadaire des Unions Socialistes du bassin industriel de Seraing et environs' (zondag 9 februari 1930) brengt ook verslag uit van Eisensteins komst en conferentie. *La Tribune* is niet communistisch gezind, maar toch is het voorpaginanieuws, zij het helemaal onderaan, met de opvallend grote titel 'Serge Eisenstein Parle'. Zoals bij zovele getuigenissen begint het met de beschrijving van zijn opvallende uiterlijk:

'Wij hebben hem gezien in dat kleine theater... een hoog voorhoofd onder een wilde haARBos, het hele goedlachse gelaat verraat de vreugde van een vurig en gezond leven, met zijn hoge en brede schouders is deze kleine, vinnige man in zijn ruim kostuum op zijn gemak. Hij spreekt en het publiek geeft zich over. Alles dient zijn betoog: de diepgaande kennis van zijn onderwerp, de complete afwezigheid van aanstellerij, de langzame spreektrant die de woorden en beelden markeert, hij vertelt een leuk verhaal, het publiek ontpant zich en hij neemt zijn gehoor zonder het te vermoeien mee naar de opvatting van "zijn" cinema, de cinema van de massa.'

Uit de verdere beschrijving in *La Tribune*, die veel uitgebreider is dan die in *Le Drapeau Rouge*, herkennen we de ideeën die ook in de Brusselse conferenties aan bod kwamen. Het artikel, geschreven door H. Rassart, vervolgt met een zeer lovende appreciatie van Eisensteins nieuwe film, *De Algemene Lijn*, die ook hier werd vertoond.

Onder de titel 'Autour de la visite d'Eisenstein' verwijst *La Tribune* twee weken later, op 23 februari, opnieuw naar het evenement, in een artikel ondertekend door 'l'équipe', een redactioneel artikel dus:

'Er waren maar 400 personen gekomen voor Serge Eisenstein en de meesten van hen waren Israëlitische studenten en arbeiders, die een man van hun bloed kwamen applaudisseren. Indien men het honderdtal blinde volgelingen, de enkele in deze zaal altijd aanwezige en voorts domme (en trouwens onbekwame) menners evenals de drie heren van de gerechtelijke politie terzijde laat moet men besluiten dat de propaganda en publiciteit nauwelijks een honderdtal mensen heeft kunnen lokken, die werkelijk gekomen waren om naar de man van *Potemkin* te luisteren. Dat is weinig.'

Na het vorige, enthousiaste artikel grijpt men voortaan alles aan om de betekenis van de komst van de prestigieuze regisseur onderuit te halen. Zelfs het meest vulgaire racisme, concreet antisemitisme ('Israëlitisch' is een toenmalig woord voor 'joods'). Ondanks zijn joods klinkende naam heeft Eisenstein geen enkele wortel in de etnische of religieuze joodse traditie,²⁴ maar dat kan *La Tribune* niet deren. Behalve de 'joden' viseert *La Tribune* voorts nog anderen:

'Deze mensen hebben nooit kunnen organiseren en weten zij dat de pers uitnodigen tot de geplogenheden behoort? Wie zou de geniale regisseur in deze kleine onbekende zaal hebben ontdekt? Geheel toevallig is een van onze medewerkers binnengekomen en heeft hij verslag kunnen uitbrengen. Hij was de enige aanwezige journalist en we staan voor het verbazende feit dat Serge Eisenstein naar de banlieue van Luik komt, terwijl de grote pers er niet van op de hoogte is en geen hulde brengt. Eisenstein zou er zich over kunnen beklagen dat deze mensen hebben hem bedrogen zoals zij Moskou bedriegen over hun werkelijke (?) kracht. Indien hij tot de massa van de Belgische proletariërs wilde spreken waren onze lokalen voor hem open. Wij denken bewezen te hebben dat wij kunnen organiseren, de kunst staat boven de partijen, wij maken trouwens een groot onderscheid tussen het collectivisme van Eisenstein en de holle praat van enkele verbitterden die de PCB (?) leiden.'

Leest het publiek van *La Tribune* geen nationale kranten? In elk geval slaagt het socialistische weekblad uit Seraing erin om, twee weken na diverse verslagen in belangrijke dagbladen waaruit het omgekeerde blijkt, te zwijgen over de conferentie in Brussel. Om des te meer uit te halen naar 'de leiders van de PC die, in plaats van Eisenstein in contact te brengen met de intellectuelen van het land, verkozen hem te verstikken en hem van banlieue naar banlieue te leiden.' En zo gaat de redactie nog een tijd lang tekeer. *En passant* wordt nog uitgehaald naar 'de chef van de communistische groep van Seraing, die met hangende armen en een doffe blik, niet wetende wat te zeggen, naast Eisenstein wandelde. Daarom had men maar iemand uit Brussel laten overkomen die Julien zonder meer naar de achtergrond duwde – wat trouwens niet zo moeilijk was – maar al evenmin Eisenstein en zijn werk beter kende.' Er wordt nog eenmaal teruggekomen op de vertoning van de film, zij het als aanleiding om het publiek nog eens door de mangel te halen: 'Op het scherm een hymne aan de vruchtbaarheid, aan het stralende moederschap... een vrouw die zonder schaamte haar dikke buik draagt. De zaal barst in lachen uit, door welke aberratie heeft men er slechts een obsceniteit in gezien? Eisenstein zal zich wellicht gecrispeerd hebben gevoeld.' Na Eisenstein een behouden thuiskomst te hebben gewenst en 'dat hij in het Kremlin mag vertellen hoe het geld van de Russische arbeiders terechtkomt in de zakken van zwendelaars in Frankrijk en België' besluit *La Tribune* met de volgende

uitsmijter: ‘Ten slotte, dat hij een film mag realiseren over wat hij in de Westerse communistische partijen heeft aangetroffen, niets ergers zou ze kunnen overkomen.’

Dit groteske scheldproza in *La Tribune* mag vandaag lachwekkend overkomen, tegelijk heeft het zo zijn logica. ‘De enige aanwezige journalist’ is weliswaar een van hen (Rassart), maar in feite wordt hij teruggefloten zowel voor zijn artikel als voor enige sympathie voor revolutionair links binnen de ruimere rangen van de basis van de socialistische partij *POB*. Allesoverheersend in het editoriaal is evenwel de rivaliteit tussen de socialistische en de communistische partij (die in het Luikse op dat moment een derde van haar leden telt). De kwade wil en de partijdigheid die uit het artikel opwelt is zo groot, dat de cijfers over de opkomst gerust met een korrel zout mogen worden genomen. Dat de socialistische partij de Sovjetcineast een betere infrastructuur had kunnen bieden dan de kleine communistische partij – zelfs al zit die in het Luikse van die jaren in de lift – zal wel degelijk zo zijn. Maar om er wat te komen vertellen? Eisensteins idee van cinema is zeker niet een die ‘boven de partijen’ (of boven politiek) staat. Een paar jaren later zal de socialistische partij de distributie van *Borinage* (1933) van Ivens en Storck boycotten.²⁵ Het vertonen van de arbeidersmiserie mocht, maar de wil van de arbeiders om aan de kapitalistische anarchie een einde te maken en de machtsverhoudingen (tussen arbeid en kapitaal) om te keren, niét. Voorts kan *La Tribune* het niet opbrengen om de volledige naam van de ‘chef’ in het Luikse te vermelden. Er is echter geen twijfel mogelijk: ‘de kleine onbekende zaal’ waar Eisenstein heeft gesproken is het volkstheater van Julien Lahaut en beiden hebben elkaar daar dus ook ontmoet.²⁶ Verre van een leider ‘die niet weet wat te zeggen’ stond Lahaut bij vriend en vijand bekend voor zijn redenaarstalent.

Heel deze bitsige diatribe mag ons ten slotte niet doen vergeten dat elders in het land in meer dan één socialistisch *Volkshuis* – zoals we al eerder hebben gesteld – Eisensteins *Potemkin* van harte werd verwelkomd en vertoond. Het is meer dan een vermoeden dat de impliciete voorwaarde erin bestond dat dit zo weinig mogelijk sympathie voor de communistische partij moest teweegbrengen.

Honderd jaar België ...

In zijn memoires, meer bepaald onder *Voorstellen*, maakt Eisenstein zich²⁷ onder meer vrolijk over een aantal extravagante filmaanbiedingen, die hij ooit heeft gekregen (en afgeslagen). Zo werd hij in Zwitserland opgezocht door de publiciteitsagent van Nestlé. Na het bekijken van *Oud en Nieuw* (met de fameuze scène van de ontrommingsmachine),²⁸ zag hij in Eisenstein de geknipte man om in een film te laten zien hoe kinderen over de hele wereld heerlijke Nestlé-melk drinken. Nog merkwaardiger

worden de aanbiedingen wanneer ze rechtstreeks komen van Sovjetvijandige staten en overheden, die het land van de cineast niet eens diplomatiek erkennen. Eisenstein vertelt hoe in Parijs een commercieel agentschap voor rekening van de Sovjet-Unie diamanten en andere edelstenen uit de Oeral verhandelt. De officieel aangestelde, door Eisenstein als niet al te snuggere bestempelde bestuurder van het agentschap, is daarenboven verantwoordelijk voor de verkoop van Sovjetfilms, een taak waarmee de man moeilijk raad weet:

‘Op een dag overhandigt die kameraad en handelaar in diamant me een officieel voorstel. Ik word geacht een specialist van historische schetsen te zijn. We zijn in het jaar van de honderdste verjaardag van de onafhankelijkheid van België. En de Belgische regering zou voor zijn eeuwfeest graag voor een herdenkings-film een beroep op ons doen.’²⁹

België wordt in die periode geregeerd door het katholiek-liberale kabinet-Henri Jaspar II, dat vanaf november 1927 tot mei 1931 het voorafgaande drieledige kabinet onder leiding van dezelfde eerste minister (nu ook minister van Kolonies) is opgevolgd. De regering telt slechts tien ministers: zes katholieken (vier conservatieven en twee christendemocraten) en vier liberalen. Jaspar behoort tot de katholieke conservatieven, de christendemocraat Carnoy is verantwoordelijk voor Binnenlandse Zaken en de liberaal Vauthier voor Kunsten en Wetenschappen. Wie vanuit de Belgische regering het voorstel aan Eisenstein heeft gedaan, is evenwel niet bekend. Het lijkt wel een grap, want in België is de mentaliteit in officiële kringen nog vele jaren na de Eerste Wereldoorlog uitgesproken patriottisch, uiteraard zonder de minste verwijzing naar enige vorm van klassenstrijd. Tenzij een totale verloochening van zijn principes, blijft de vraag wat de Belgische regering hoopte te bekomen van de maker van herdenkings-films zoals *Potemkin*, *Oktober* en (eigenlijk ook) *Staking* (1925).

... in een regie van Eisenstein?

België zal, met een jaar vertraging, zijn herdenkingsfilm krijgen. Het gaat om *Le Carillon de la Liberté/De Beiaard der Vrijheid* (1931) in een regie van de Franse regisseur Gaston Roudès, naar een scenario van de Belgische literator Armand Wullus-Rudiger. Geïnspireerd op het oeuvre van Goethe, werd het huwelijk van Faust en Helena van Troje getransponeerd naar België en ‘het mythische huwelijk tussen Vlamingen en Walen zou leiden tot een vruchtbare toekomst’. Volgens het naslagwerk *De Belgische Film* ‘sproten uit het eeuwfeest en de eindeloze naweeën van wo 1 tientallen patriottische films voort’.³⁰ Hoewel niet bewezen, is het feit dat de première van *De Beiaard der Vrijheid* werd bijgewoond door koning Albert I een aanwijzing dat dit filmproject

wel eens ‘de officiële herdenkingsfilm’ zou kunnen zijn waarover Eisenstein het heeft. Volgens het boek van het *Filmarchief* had men ‘de grootste Belgische klankfilm’ op het oog. Het zou dus kunnen dat vanuit het officiële België werd aangeklopt bij de ploeg van Eisenstein. Die is immers al sedert half augustus 1929 naar het Westen uitgestuurd om te leren van de geluidsfilm en wacht (nog tot mei 1930) vruchteloos op het beloofde contract met Hollywood, terwijl zij ook in West-Europa maar niet de kans krijgt een geluidsfilm te maken. De al vermelde Paul Davay, een groot kenner van de Belgische cinema, schrijft in zijn postuum verschenen memoires: ‘In deze jaren komt koning Albert, die veel van cinema houdt, ’s morgens wel eens naar de Studio van het *Paleis van Schone Kunsten*, waar de gebroeders Putzeys hem vergasten op kwaliteitsprojecties, enkele films van Eisenstein inbegrepen.’³¹ Wie weet kwam het vermetele idee om aan Eisenstein te vragen honderd jaar België te bezingen, wel van de koning zelf?

La Brabançonne (1931, uiteindelijke première in januari 1932), naar een scenario geïspireerd op een militaristisch gedicht van baron Georges Vaxelaire en geregisseerd door de Fransman Emile-Georges De Meyst, is een andere Belgische eeuwfeestfilm, maar deze film lijkt minder in aanmerking te komen voor de film waarop Eisenstein zinspeelt. *La Brabançonne* beoogt wel ‘een grootse spektakelfilm en vibrerende reconstructie van de Belgische Revolutie van 1830’, waarvoor Eisenstein als ‘specialist van historische schetsen’ zou kunnen functioneren, maar volgens het referentiewerk *De Belgische Film* deed De Meyst ‘een beroep op privékapitaal, terwijl de Staat zich beperkte tot het leveren van figuratie van militairen en ruiters’ (en voorts is hij ‘bij het starten van de opnames einde 1930 nog een stille film’).³² Zowel *La Brabançonne* als *Le Carillon de la Liberté/De Beiaard der Vrijheid* zijn Belgicistische films, maar de laatstgenoemde, die zowel in Gent, Antwerpen, Brussel, Luik als in het kasteel van Haar (bij de monding van de Rijn) is opgenomen en het huwelijk van een Antwerpse schilder met een Waalse ensceneert, lijkt toch meer van een officiële opdracht te getuigen. Het feit dat in beide films ook een liefdesverhaal te vinden was, belette niet dat ze grandioos flopten. Volgens *De Belgische Film* kende *La Brabançonne* niet het minste succes, terwijl *Le Carillon de la Liberté/De Beiaard der Vrijheid*, ondanks de aanwezigheid van Albert I bij de première, slechts een week op de affiche stond: ‘De alom aanwezige symboliek leek de film te versmachten en het Belgische volk had geen boodschap meer aan dergelijke symbolisch opgelegde samenhorigheid.’³³ Voor het meer dan navrante resultaat kan *De Beiaard der Vrijheid* niet eens het excus inroepen van de beurscrash van Wall Street, die volgens Francis Bolen³⁴, op alle geplande eeuwfeestprojecten een grote financiële domper zette. Volgens deze auteur³⁵ vormden de scenarist en de regisseur immers het slechtst denkbare samenspan ooit. Voor alle duidelijkheid: van die film-ploeg heeft Eisenstein nooit deel uitgemaakt.

Nog wranger is het feit dat de Belgische staat, die in 1928 via het verbod van de Brusselse burgemeester Adolphe Max verdere openbare vertoningen van *Potemkin* in België zo goed als zeker gestopt heeft, Eisenstein in 1930 officieel om een herdenkingsfilm vraagt en tegelijk de politie erop uitstuurt om dezelfde cineast te bespioneren en ten slotte het land uit te jagen.³⁶

Met dank aan Annelies Bolleire, Jean-Marie Buchet en het IHOES (Institut d’Histoire Ouvrière, Economique et Sociale, Seraing), evenals aan Daniël Biltreyest en Bert Hogenkamp.

EINDNOTEN

- 1 Davay, P. (1995), *Les Mémoires d'un Glouton Optique*, Brussel: Editions Complexe. Davay voegt eraan toe: 'Geregisseerd door Léo (Lev) S(c)heffer, van wie ik later nooit meer iets heb gezien en naar een scenario van Abra(ha)m Room.' Room is wel spoedig een bekend Sovjetcineast geworden.
- 2 Davay, P. (1995), p. 29.
- 3 Davay, P. (1995), p. 29.
- 4 Piet Vermeylen is de zoon van August Vermeylen, eertijds de stuwend kracht van de literaire beweging *Van Nu en Straks* en later socialistisch senator.
- 5 Deze en volgende citaten zijn vertalingen door de auteur. P. Vermeylen (1984), *Een Gulzig Leven*, Leuven: Kritak, p.52.
- 6 Piet Vermeylen in het voorwoord van Bolen (vertaling door de auteurs), waarbij Vermeylen ook bevestigt dat 'vanaf 1921, en zelfs vroeger, filmclubs in België ontstaan zijn, voor ze in andere landen tot wasdom kwamen.' Bolen, F. (1978), *Histoire authentique, anecdotique, folklorique et critique du Cinéma Belge depuis ses plus lointaines origines*, Brussel : Memo & Codec. Zie ook Biltreyest, D., 'Ciné-clubs en het geheugen van de film. Over de eerste Belgische filmclubs en de constructie van filmgeschiedenis', in: Biltreyest, D. & Stalpaert, Ch. (Eds.) (2007), *Filmsporen. Opstellen over film, verleden en geheugen*, p. 30-49), Gent: Academia Press.
- 7 Zie <http://www.cinergie.be/pdf.php?pg=entrevue&id=498>; Vanhee, M. (2004), *Links-België en de erfenis van Eisenstein. De ambivalente perceptie van de Sovjetfilm bij de Belgische communisten en socialisten (1917-1945)*, Leuven: KULeuven. In zijn scriptie preciseert Maarten Vanhee dat de voormelde kleine distributiecoöperatieve in 1928 door Xavier Relecom samen met Thirifays werd gesticht: de ADAC of Association pour le Diffusion des Arts et Connaissances. Relecom is de voormalige leider van de socialistische jongeren en is later communist geworden.
- 8 Hogenkamp, B. (1977) 'Arbeidersfilm in België 1914-1939', in: *De Andere Film Informatie*, maandblad van De Andere Film vzw, 5, dec. 1977, p. 2-8.
- 9 Hogenkamp, B., (1977), p. 2.
- 10 Hogenkamp, B., (1977), p. 3.
- 11 Hogenkamp, B., (1977), p. 3.
- 12 Hogenkamp, B., (1977), p. 3.
- 13 Hogenkamp, B., (1977), p. 4.
- 14 Hogenkamp, B., (1977), p. 4.
- 15 Een passage, p. 312, uit het slothoofdstuk in: Haesendonck, I. (1999), *De Fabriek*, Berchem: EPO. In dit boek vol getuigenissen van intellectuelen die in België na mei 1968 vanuit een politiek engagement ervoor kozen om in fabrieken te gaan werken, handelt het slothoofdstuk over de arbeidersstrijd tot 1968 (met de klemtoot op het leven en de actie van de communistische voorman Julien Lahaut, die in augustus 1950 tijdens de koningskwestie vermoord werd nadat hij in het parlement bij de eedaflegging van kroonprins Boudewijn de kreet 'Vive la République!' had doen weerklanken).
- 16 Bové, B. (winter 2004), p. 86.
- 17 Zie Bolleire, A. (2005), *Eisenstein: een literatuurstudie & een historisch receptieonderzoek*, Gent: Communicatieweten-

- schappen, Universiteit Gent. Zo goed als alle hierna volgende verwijzingen naar brieven, artikels en dergelijke komen uit Bolleire.
- 18 Hogenkamp, B. (1977), p. 2.
 - 19 Bové, B., 'Eisenstein' (24), *CineMagie*, 249, winter 2004, p. 85-90; Bové, B. (zomer 2004), p. 85-86.
 - 20 Eisenstein, S. M. (1978), *Mémoires 1*, Parijs : 10/18, p. 247-254.
 - 21 Eisenstein, S. M. (1978), p. 248-249.
 - 22 Eisenstein, S. M. (1978), p. 307.
 - 23 Socialistische Federatie van Filmclubs, p. 1-13
 - 24 Bové, B., 'Eisenstein' (1), *CineMagie*, 249, winter 1998, p. 77; Eisenstein is in 1898 in Riga (Letland) geboren; op school heeft hij niet gelezen onder het antisemitisme, wel onder het feit dat hij er als een Rus werd aangezien en dus als medeplichtig aan de tijdens het tsarisme opgelegde russificering.
 - 25 Hogenkamp, B. & Storck, H. (1982), *De Borinage – de mijnwerkersstaking van 1932 en de film van Joris Ivens en Henri Storck*, Amsterdam/Leuven: Van Gennep/Kritak, p. 34-35; Destanque, R. & Ivens, J. (1983), *Joris Ivens – Aan welke kant en in welk heelal, de geschiedenis van een lever*, 124; Meulenhoff, Stallaerts, R. & Hogenkamp, B. (1989), *Rode Glamour*, 28, Gent: uitg. Provinciebestuur Oost-Vlaanderen.
 - 26 De IHOES-tentoonstelling 'Noss Julien – Julien Lahaut 1884-1950' leert dat Lahaut in 1925 op nog geen honderd meter van het socialistische Volkshuis het theater stichtte. Het was ruim 25 jaar het centrum van het communisme in Seraing, terwijl het ook de zetel van de Italiaanse anti-fascisten en van hun krant werd.
 - 27 Eisenstein, S. M. (1978), p. 397-399.
 - 28 Bové, B., Eisenstein (9), *CineMagie* 233, winter 2000, p. 73-80.
 - 29 Eisenstein, S. M. (1978), p. 398.
 - 30 Thys, M. (1999), *Belgian Cinema/Le Cinéma Belge/De Belgische Film*, Brussel/Gent: Koninklijk Filmarchief/Ludion, p. 236.
 - 31 Davay, P. (1995), p. 44.
 - 32 Thys, M. (1999), p. 238.
 - 33 Thys, M. (1999), p. 236.
 - 34 Bolen, F. (1978), p. 107.
 - 35 Bolen, F. (1978), p. 109.
 - 36 Bové, B. (winter 2004), p. 86-90.



ILLUSTRATIE 1 · De gevel van *Capitole* op het Graaf van Vlaanderenplein met de *calicot* voor de film *Les Aventures de Till L'Espiegle* (Philipe, 1956).

BRON · RIJKSARCHIEF VAN BEVEREN

Hoofdstuk 11 · Concerns, filmcultuur en filmbeleving in Gent

Lies Van de Vijver

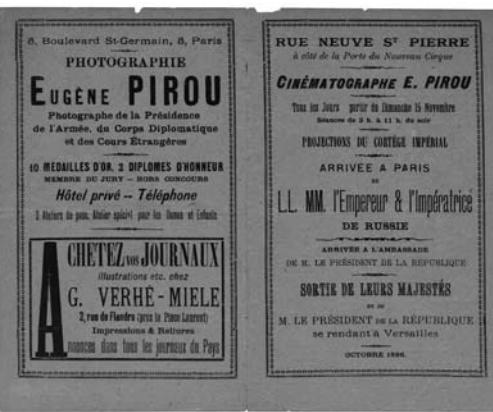
Inleiding

Gent kent al van bij de start van de film een erg levendige bioscoop- en filmcultuur. Hoewel de stad al vroeg kennismaakt met een commerciële en een verzuilde film-scène, situeren de gouden jaren zich vooral tijdens het interbellum. Talloze wijkzalen en centrumzalen vinden er hun oorsprong en het publiek ervaart films in echte film-paleizen, *second-run*bioscopen, rumoerige wijkzalen, parochiezalen en volkshuizen. Film wordt voor de Gentenaars een onderdeel van het dagelijkse leven. De wijkzalen van Gent kennen een onregelmatig bestaan: er zijn ontelbare naamsveranderingen, overnames, sluitingen en heropeningen. Het centrum houdt zijn bioscooplandschap stabiel en overleeft zo de Tweede Wereldoorlog die vele wijkzalen over de kop doet gaan. Na de oorlog herstelt het bioscooplandschap zich en de bioscopen zijn populair door de genrespecifieke programmering, de grootse *calicots*, het behulpzame personeel en een overaanbod van Amerikaanse films. Maar er staat de filmcultuur de volgende vijftig jaar vele veranderingen te wachten. Het verzuilde verenigingsleven valt uit elkaar, de wijkzalen verdwijnen en de centrumzalen krijgen zware klappen van een nieuw bioscoopconcept aan het begin van de jaren tachtig. De stad verliest zijn bioscoopmonumenten en krijgt er verschillende schermen voor in de plaats, terwijl de filmbeleving transformeert van de familie-uitjes op zondagnamiddag naar een consumentenavond in een betonnen filmdoos. Gent getuigt met deze geschiedenis van een actieve en erg gevarieerde filmcultuur.¹

Busch, Pathé en Valentino (1896-1908)

Op 4 april 1895 is de *kinetofon* van Thomas Alva Edison het centrale agendapunt van de vergadering van de Gentse afdeling van de *Association Belge de Photographie*. Het vertoonde apparaat is een verbeterde versie van de *kinetoscoop* en laat toe de films in combinatie met geluid en muziek te analyseren.² Maar de Gentenaar leert deze nieuwe technologie niet kennen onder het mom van de wetenschap: het zijn de foorkramers, musichalldirecteuren en circusdirecteuren die naast de eigen amusementsvormen, de Gentenaars de eerste bewegende beelden op pellicule brengen.

Gent telt aan het einde van de negentiende eeuw een kleine tweehonderdduizend inwoners.³ De buurten van de Veldstraat en de Korenmarkt, het Station-Zuid en het Sint-Pietersplein zijn de trekpleisters voor ontspanning. Voor de eerste projecties van bewegende beelden vormen de Gentse foren – de halfvastenfoor, de winterfoor, de carnavalsfoor en de zomerfoor – het speelterrein.⁴ Er is een uitgebreide keuze aan beeldexperimenten. De buitenlandse foorkramers gebruiken de beelden aanvankelijk in de vorm van een kijkdoos, als bijattractie. Ze spreken de kermisgangers aan met opvallende titels voor hun attractie (zoals het *Théâtre des Hommes de Bronze et le Phonographe Edison* van de Fransman Salomon Kétorza). Belgische foorkramers merken de publieksopkomst en de concurrentie tussen de verschillende projectietechnieken steekt de kop op. Er zijn voorstellingen van de *kinetoscoop* en de *zoögraaf*, en de Gentse fotograaf B. Jacobs gebruikt een *kinetograaf* om zelf beelden in de stad op te nemen en te projecteren in *De Nieuwe Boer* op de Korenmarkt en in de zaal van de *Koninklijke Maatschappij der Melomanen*



ILLUSTRATIE 2 · Een aankondiging voor de cinematograaf Eugène Pirou in de *Nieuwe Cirk*, 1896.

BRON · VLIENDE BLADEN, BIBLIOTHEEK VAN DE
UNIVERSITEIT GENT

in de Savaanstraat. Een van de belangrijkste nieuwe technieken is de *cinematograaf*: de eerste Gentse vertoning vindt plaats in gesloten gezelschap, op 21 maart 1896, naar aanleiding van een liefdadigheidsfeest. De week daarna opent de entertainmentzaal *Nieuwe Cirk* in de Sint-Pietersnieuwstraat haar deuren voor het grote publiek. Na deze introductie volgen andere cinematograafexploitanten elkaar snel op. In oktober van dat jaar geeft Eugène Pirou in de *Nieuwe Cirk* een publieke voorstelling van Lumières projectieapparatuur.

De eerste Belg die met de cinematograaf de kermismassa aantrekt, is Charles Schram uit Sint-Gillis, met zijn *Cinématographe Géant*. In oktober 1897 ziet hij echter om onbekende redenen af van zijn Gentse plannen.⁵ Op die winterkermis staat wel voor de tweede maal dat jaar, de *Electriek Cinematograph* van foorkramer Henri Grünkorn. Tussen 1898 en 1905 is de concurrentie tussen de foorkramers bikkeldhard en ongecontroleerd. De Gentenaars lopen storm voor de beelden, die vaak inspelen op de actualiteit. Dagelijks worden er verschillende vertoningen gegeven met een programma dat naast andere attracties, doorgaans een twaalftal filmpjes omvat. Kermisgangers kunnen bij-

voorbeeld kiezen tussen demonstraties van de Gentenaar Lodewijk Hendrickx en zijn *Belgischen Cinematographe*, Willem Krügers *Impérial Bio Cinematograph*, *The Original Cinematograaf* van de familie Lemeur, het *Théâtre Opitz* van de gefortuneerde foorkramersfamilie Opitz of de *Grand Cirque Cinématographe Américain* van Willem Fortuin. Tegen 1906 groeit de cinematograaf uit tot de hoofdattractie en zijn er niet minder dan negen cinematograafvertoners aanwezig op de halfvastenfoor. Het Gentse stadsbestuur verwelkomt de nieuwkomers, maar vraagt tegelijk wel erg hoge pachtgelden.⁶

Maar de filmexploitanten zijn vindingrijk en kijken ook verder dan het domein van de foren. Vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw beginnen rondreizende kermis-tenten vaste zalen op te zoeken. Diverse Gentse feest- en danszalen verwelkomen de cinematograaf vanwege de grote publieksopkomst. Onder hen: de wijkzaal *De Goude Poort* op de Antwerpsesteenweg, danszaal *Concordia* in de Wondelgemstraat, *Regina* in de Hoogstraat en zaal *Rhétorica* op de Oude Houtlei. Stroobriefjes getuigen van feestzalen die filmvoorstellingen organiseren onder veelbelovende namen als de *Groote Nieuwe Japaneesche Cinema* in het *Victoria Paleis* aan Nieuwland en de *Groote Amerikaansche Cinema* in zaal *Concorde* in de Schoolstraat. Tussen de filmexploitanten bevindt zich Charles Busch, zoon van een Gentse foorkramersfamilie. Als cinematograafexploitant is hij tussen 1900 en 1910 met *De Groote Electro Cinematographe* erg bedrijvig op verschillende foren, maar ook op pleinen in randgemeenten en in de diverse Gentse feestzalen zoals de zaal *Oude Kroon* aan de Zuidkaai, zaal *Concordia* en zaal *De Vriendschap* in de Sint-Salvatorstraat. De ambulante filmbarakken en *cinematograafexploitanten* concurren niet alleen met elkaar, maar vechten ook om publiek met andere amusementsvormen in Gent zoals de gratis openluchtvoorstellingen tijdens de Gentse Feesten.

Het zijn echter niet allemaal commerciële spelers binnen de Gentse entertainment-industrie, tijdens deze eerste jaren. De verschillende zuilen zijn geïnteresseerd omwille van het publieksbereik en de mogelijke opvoedkundige waarde van het nieuwe medium. De reizende filmexploitant Fortuin wordt bijvoorbeeld in Gent uitgenodigd door de *Anti-Socialistische Werkliedenbond* om voorstellingen te organiseren in hun feestlokaal in Oudburg. In 1911 biedt het *Landbouwershuis* zijn ruimte aan *De Godsdienstwerkende Cinema van Lourdes*. Het zijn voornamelijk de socialisten die hun schouders onder het nieuwe medium zetten: in 1898 verkrijgen de leden van de in 1881 opgerichte s.v. *De Vooruit* korting bij een bezoek aan de *Amerikaanse Bioscope* op de Halfvastenfoor. In 1904 vindt de eerste cinematograafvoorstelling plaats in het volkshuis *Ons Huis* aan de Vrijdagmarkt: het is de eerste filmvertoning in een socialistisch volks huis in Vlaanderen.⁷ Tijdens de halfvastenfoor nemen de socialisten Krüger onder de arm om voorstellingen te geven waarvan de opbrengst naar de werklozen gaat. Een jaar later zijn de socialisten de eersten die in Gent filmvoorstellingen op regelmatige basis organiseren, in het feestlokaal *Vooruit* in de Bagattenstraat.⁸ Het programma



ILLUSTRATIE 3 · Een filmprogramma van *Palais du Cinéma* in de Vlaanderenstraat 63, midden van de jaren tien.

BRON · VLIENDE BLADEN, BIBLIOTHEEK VAN DE
UNIVERSITEIT GENT

verschilt opmerkelijk weinig van de vertoningen in de barakken: het accent ligt op het amusement voor de arbeider.

Voor de reizende filmexploitanten wordt ook de populaire variétéwereld interessant. Tussen 1898 en 1908 zijn net zoals op de foren, verschillende filmprojectieapparaten te gast in de Gentse café-concert-variétésalen. Zo functioneert in de *Nieuwe Cirk* vanaf 1899 en voor twee jaar, een *Biomatoscope* in een van de variéténummers. In 1907 wordt de *Omreis van den Reuzen Cinema* van de Gentenaar Van Loo vertoond en in 1910 speelt de Amerikaanse *biograaf* er zijn laatste voorstelling.⁹ Maar het is de *cinematograaf* die zich ook hier definitief installeert. Wanneer Charles Busch in 1906 in de zaal der *Vier Winden* aan de Ottergemsesteenweg filmprojecties organiseert, start hij hiermee een filmcultuur die bijna tachtig jaar lang in datzelfde pand zal verder leven. Busch vestigt naast de *Nieuwe Cirk* en de *Vier Winden* een derde waarde door in 1905 zijn intrek te nemen in het *Grand Hôtel* op het Jules Lippensplein. Ook Krüger start een traditie door zijn *Reusachtige Cinematograph* in februari 1907 te installeren in het *Circus van de Drie Sleutels* aan de Sint-Amandsstraat. Nog datzelfde jaar opent Krüger een tweede zaal in de *Skating Ring* aan de Bagattenstraat.

Film wordt vertoond tijdens de foren, de gemeente feesten en in de variétéwereld. Het is minder bekend dat de filmexploitanten ook hun weg vinden naar het circus. In Gent houden circussen halt in de *Nieuwe Cirk* en de *Gentse Hippodroom*, die in 1900 gesloopt wordt.¹⁰ Vanaf 1905 worden reizende exploitanten geconfronteerd met de eerste, regelmatige filmvertoningen in vaste vertoningszalen door variété- en musichalldirecteuren. De vertoningsplaatsen ontstaan in de eerste plaats vanuit de bestaande structuren van de cafés en de variétésalen. De *café-ciné* ontstaat. Buitenlandse filmbedrijven steken in Gent hun licht op en de eerste zaal wordt door de vertegenwoordiger van de Franse firma *Pathé*, Alexander Dreesen, in de Vlaanderenstraat geopend onder de naam *Palais du Cinéma*.

De zaal is ook beter bekend als *Nieuwigheids Schouwburg* of *Cinéma Pathé*. In 1910 verhuist *Pathé* naar de zaal van het *Grand Hôtel*. Het aandeel van het Franse filmhuis *Pathé* in Gent is groot: er zijn vertoningen in de *Minardschouwburg*, de *Nieuwe Cirk* en in zaal *Flora* in de Holstraat. Vanaf september 1908 levert *Pathé* ook de films voor de socialistische zaal *Choeurs*, een zaal met wekelijkse zondagavondvoorstellingen.¹¹ Het succes gaat niet onopgemerkt voorbij en vele Gentse variétédirecteuren gaan over tot de definitieve aanschaf van filmapparatuur. Sinds 1901 worden filmvertoningen opgenomen in het programma van de *Valentino*, de drukst bezochte variétézaal van Gent, aan de Kuiperskaai. In 1907 wordt de zaal volledig omgebouwd tot het *Palais du Valentino*, een *café-ciné* die plaats biedt aan zeshonderd toeschouwers die – als ze een versnapering kopen – gratis een film kunnen meepikken. Wanneer de inboedel door een brand vernietigd wordt, herrijst de *Valentino* in 1911 als de volwaardige bioscoop *Scala*. Andere zalen lossen de publieksvraag anders op: de *Minardschouwburg* schakelt tijdens de zomer, wanneer het populaire theaterleven stilligt, volledig over op filmvoorstellingen. Deze strategie wordt gevolgd door danszaal *Victoria Paleis* aan Nieuwland. De Gentse *café-cinés* doen Vlaanderen eer aan als paradijs voor vaste filmzalen: tussen 1905 en 1910 is er meer dan een verdrievoudiging van het aantal vertoningszalen.

De socialisten hebben ondertussen drie vertonerscoöperatieën opgericht. In 1908 richten ze het feestlokaal van *Vooruit* in de Bagattenstraat definitief in als bioscoop-schouwburg. Maar hun actieve inbreng wordt niet beperkt tot dit initiatief: in 1910 worden door de socialistische wijkclub *Muide* voorstellingen georganiseerd in zaal *Alcazar* aan de Meulesteedsesteenweg en worden vertoningen met de *cinematograaf* van Zijp-Dubron opgezet voor de kinderen van partijgenoten in cinema *Salon s.v.* *Vooruit* wordt in 1911 aangevuld door de zaal *De Vriendschap*, overgenomen door de samenwerkende vennootschap *Vrijheid door Broederschap* onder leiding van A. De Mulder, die een jaar later cinema *Vrijheid door Broederschap* opricht in de feestzaal van de socialistische wijkclub *Heuvelpoort* aan de Zwijnaardsesteenweg. Ondertussen worden er vanaf 1910 ook filmvoorstellingen georganiseerd in lokaal *Vooruitzicht* aan de Meulesteedsesteenweg onder leiding van de s.v. *Vooruitzicht*. Eind april 1914 is het uiteindelijk de beurt aan het welgekende adres in de Sint-Pietersnieuwstraat. De *Vooruit* opent in het centrum van Gent een grote filmzaal met de architectonische



ILLUSTRATIE 4 · De Vlaanderenstraat met *Cinéma Pathé* aan het begin van de twintigste eeuw.

BRON · ROGER DE SMUL

allures van een filmpaleis. De zaal staat echter vooral gekend voor het aanbieden van volksvermaak voor de arbeidersklasse.

Naast de socialisten reageren de katholieken – zij het minder uitgesproken – in de Gentse binnenstad. In november 1911 opent *Het Goede Zaad* aan het Gouden Leeuwenplein. De zaal wordt door F. Vandepitte-Thumas ingericht, achter zijn warenhuis, en de programmering is duidelijk katholiek geïnspireerd. Van liberale zijde zijn er twee samenwerkende vennootschappen die instaan voor de verspreiding van de liberale gedachte in Gent: *S.M. Patria* en *S.M. Ciné*.¹² De investeerders wonen zonder uitzondering allemaal in Gent en de twee samenwerkende maatschappijen houden zich uitsluitend bezig met filmexploitatie in de lokale liberale wijkzalen.

Op 13 juli 1908 gaat het Koninklijk Besluit van kracht in verband met de ‘Gevaarlijke of hinderlijke inrichtingen’. Het gaat voornamelijk om brandveiligheid en ook in Gent zorgt dit besluit mee voor problemen bij de reizende filmexploitanten: terwijl in 1908 nog acht filmtenten aanwezig zijn op de Gentse halfvastenfoor, daalt dit aantal drastisch naar slechts drie in 1909. Hetzelfde doemscenario doet zich voor op de winterforen.¹³ De hoge pachtgelden van het Gentse amusementsbeleid, de wildgroei van filmprojecties en de opkomst van de vaste filmvertoningszalen doen de foorkramers uiteindelijk de das om. De ambulante filmbarak van de familie Grandsart geeft in 1911 de laatstgekende voorstelling van de reizende filmexploitant.

Oud Gend en de start van een bioscooptraditie (1908-1918)

Filmvertoningen op vaste plaatsen en regelmatige tijdstippen zijn geen curiosum meer in Gent en de vraag is groot. Op 28 januari 1911 opent de eerste voor dat doel-einde gebouwde Gentse bioscoop, *Oud Gend*, aan het huidige Woodrow Wilsonplein. Het gebouw dateert van 1845, maar architect Leon De Keyser verbouwt het pand in 1910.¹⁴ Het bestuur van de eerste autonome bioscoop ligt in handen van de in 1910 opgerichte nv *Brasserie-concert-cinema Oud Gend*. De bioscoop serveert drank en huisert de filmvoorstellingen op met variéténummers en concerten van een klein symfonisch orkest.

Door de onzekerheid binnen de prille sector is het niet toevallig dat de meeste centrumzalen in deze periode gedragen worden door een naamloze vennootschap, eventueel uit het buitenland.¹⁵ In dezelfde maand van de opening van *Oud Gend*, verhuist *Pathé* voor een tweede maal en opent op 23 januari in de Veldstraat de eerste *Pathé*-bioscoop die plaats biedt aan 1100 personen. De zaal wordt eveneens ontworpen door De Keyser, op rekening van Ernest Lagrange.¹⁶ De uitbater, Emile Blanc, ontleent zijn naam

aan de naamloze vennootschap die instaat voor het beheer van de zaal. Als voortrekker opent *Pathé* dat jaar een tweede bioscoop in de Noordstraat onder de naam *Pathé II*. Later herdoopt Blanc de bioscoop toepasselijk naar de straatnaam en *Nord* wordt een vaste waarde in de Gentse bioscoopcultuur in handen van de nv *Flandre Cinéma*. De *Pathé*-schouwburgen worden bekend voor de programmering van actualiteiten en kunstfilms. De *Pathé*-schouwburg in de Veldstraat gebruikt als eerste de naam van een ster, Max Linder, als uithangbord voor zijn kluchten.¹⁷

Het jaar 1911 wordt voor Gent een hoogtepunt: niet minder dan tien nieuwe vertoningszalen verfraaien het stadsbeeld. De nieuwe zalen concurreren met de oude entertainmentzalen. In de verlaten zaal van het *Grand Hôtel* wordt een nieuwe bioscoop ingericht door de tweede grote Franse speler op het vlak van de filmcultuur, de firma Gaumont. Twee jaar later – naar aanleiding van de komende Wereldtentoonstelling – vestigt Gaumont zich in het *café-chantant* van de bioscoop *Carillon*, het voormalige burgerlijke *Spectacle Concert Eden-Théâtre* in de vroegere Wolweverskapel in de Kortedagsteeg.¹⁸ Het bestuur richt zich met actualiteiten, komische en wetenschappelijke films meer tot de welgestelde Gentenaars.¹⁹ Opnieuw wordt de verlaten zaal van het *Grand Hôtel* in november 1912 omgetoverd, ditmaal tot *Wintergarten* door de nieuwe uitbaters Darrens en Sylvaine d'Azécourt. Op 28 november 1911 opent A. De Mulder op de benedenverdieping van zijn *Hotel de la Gare* aan het Zuidstation, de *Modern Palace*.²⁰ Samen met *Oud Gend* zorgt deze bioscoop van de nv *Modern Palace*, later bekend onder de naam *Select*, voor een belangrijke rode draad in de bioscoopgeschiedenis van Gent.

Ondertussen veranderen regelmatig de namen van de vaste vertoningszalen, geënt op de variétéstructuur. Zo kent de *Nieuwe Cirk* namen als *Up to Date*, *Monopole* en *Gent Palace*. Ook *Wintergarten* geeft zijn naam op wanneer bekend wordt dat de naam



ILLUSTRATIE 5 · De aankondiging van de officiële opening van bioscoop *Oud Gend* op zaterdag 28 januari 1911.

BRON · VLIENGENDE BLADEN, BIBLIOTHEEK VAN DE UNIVERSITEIT GENT

voorbehouden is aan een nieuwe maatschappij die haar intrek neemt in de oude *Scala*, de voormalige *Valentino* aan de Kuiperskaai. Hierdoor gaat *Grand Hôtel* verder onder de naam *Music-Hall-Cinéma Kursaal*, of kortweg *Kursaal*. Als gevolg van het stijgende succes, voert de stad Gent vanaf 2 oktober 1912 een taks in op de bioscoopzalen. De Gentse bioscoopeigenaars richten echter de aandacht op de nakende Wereldtentoonstelling van 1913. De Wereldtentoonstelling geeft de stad een bevorrechte positie en de aanwezige filmcultuur wordt gesteekt door buitenlandse investeerders, vaak van Duitse herkomst. In korte tijd worden verschillende bedrijven opgericht; er worden renovaties van verouderde zalen uitgevoerd en wederom openen nieuwe vertoningszalen. De stad pronkt met 31 vaste vertoningszalen: een bijzondere stijging van 42 procent in drie jaar tijd. De bioscoopuitbaters richten zich naar de internationale smaak van het nieuwe publiek. *Carillon*, *Modern Palace* en *Wintergarten* schenken tijdens de filmvoorstellingen verschillende Duitse bieren. Tijdens de Wereldtentoonstelling wordt tevens het tweede internationale congres van de cinematografie georganiseerd door de *Association Belge du Cinématographe*.²¹

In 1913 wordt met een Koninklijk Besluit een tweede taks opgelegd aan de cinema-zalen. De Gentse exploitanten zijn niet opgezet met de nieuwe taks en laten van zich horen. Dit leidt tot een algemene staking in mei 1914 waarbij de Gentse bioscoopuitbaters zij aan zij met de Brusselse, Antwerpse en Luikse bioscoopuitbaters staan. Het protest baat niet. In hun voordeel wordt de provinciale en gemeentebelasting opgeschorst, maar het stadsbestuur van Gent houdt er wel een eigen regeling op na.²²

Buiten het centrum van de stad kennen de verschillende Gentse wijken en buitenwijken een wildgroei van bioscopen. Deze bioscopen worden vaak door particulieren opgericht en bevinden zich voor het merendeel in bestaande entertainmentzalen met een veel minder uitgebouwde infrastructuur dan de centrumzalen. De zalen zijn klein, vaak met houten zitbanken en een eenvoudige aankleding. Het oprichten van een wijkzaal wordt doorgaans bepaald door een gunstige ligging, waardoor het publiek gemakkelijk de weg naar de wijkzaal vindt, zoals bijvoorbeeld de arbeiders van de Gentbrugse metaalindustrie.²³ Verschillende wijken krijgen hun eigen bioscopen, die volledig ingroeien in het dagelijkse leven en de dagelijkse mentaliteit van de wijk. Reeds op jonge leeftijd worden kinderen meegezogen naar de bioscopen. De wekelijkse of dagelijkse routine wordt een feit. In mei 1910 opent *Ideal* in de Wondelgemstraat. Twee jaar later vestigt bioscoop *Rabot* zich in dezelfde straat, en ook *Regina* in de Hoogstraat wordt door Pieter Morant geopend als *café-ciné*. De bekendste wijkzaal is *café-ciné De Vier Winden* van Fernand Boddaert. Er openen talrijke nieuwe zalen: op de hoek van de Drongensesteenweg met de Ooievaarstraat wordt in 1913 achter een bestaand café, *Moderne* geopend en Gaston de Wever laat achter het café *Den Ossekop* aan de Antwerpsesteenweg dat jaar *Du Parc II* bouwen.²⁴ Ook cinema

Colonia opent in een zaal achter het café *Den Witten Bol*, populair bij de militairen die gekazerneerd zijn in Hollain.²⁵ Op 21 januari 1914 breidt een derde Koninklijk Besluit de veiligheidsvoorschriften voor vertoningszalen uit. Toch openen aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog opnieuw vijf wijkzalen: op 8 maart 1914 start het *Casino II* in de Gontrodestraat te Gentbrugge, *Het Goede Zaad* opent onder de naam *Casino, Fleur* start in de Kerkstraat te Ledeberg, en *Concordia* en *Flora* focussen voorgoed op filmprojecties. In de gewezen zaal van *Nijverheid en Wetenschappen* aan de Poel starten vanaf 1913 filmvoorstellingen onder de naam cinema *Excelsior*.²⁶ De wijkzalen kunnen vaak een groot publiek aan en vragen daarom beduidend goedkopere prijzen. Vaste voorstellingen, uitbaters uit de buurt, films in series en goedkope tickets bezorgen de wijkzalen dagelijkse klanten.

Tot de jaren dertig dienen de zalen vaak niet alleen voor filmvoorstellingen: er worden bijvoorbeeld benefietavonden en Vlaamsgezinde propaganda-avonden georganiseerd.²⁷ Het grote aantal vaste vertoningszalen in Gent zorgt voor stevige concurrentie en de zalen steken elkaar de loef af met het promoten van verwarming, verlichting en andere nieuwe technieken. De meeste zalen bieden de een of andere vorm van muzikale ondersteuning – van een pianist tot symfonische orkesten – en draaien een programma tussen acht en elf uur 's avonds. *Carillon* en *Valentino* zijn de eerste zalen in Gent die op donderdagnamiddag speciale voorstellingen voor de jeugd organiseren. De voorstellingen worden vaak ondersteund door een verteller. De centrumzalen kunnen naast filmprojecties ook concerten organiseren, terwijl wijkzalen vaak met zangers en acrobaten verder bouwen op de variététraditie. De wijkzalen krijgen al snel het imago van een volks vermaak, waar de burgerij van Gent zich niet vertoont. Toch is het onderscheid tussen luxueuze stadszalen en volkse wijkzalen te Gent niet zo strikt. *Palais Valentino*, *Vooruit* en de *Nieuwe Cirk* staan als centrumzalen met uitgebreide reclamecampagnes, een symfonisch orkest en een grote zitcapaciteit bekend als bolwerken van volks amusement tegen lage prijzen. *Nieuwe Cirk* heeft wel een hoofdingang voor de betere plaatsen en een zijgang voor de arbeiders.

In augustus 1914 voelen de Gentse bioscopen de schok van de Eerste Wereldoorlog. De filmaanvoer kent problemen, en de zalen die ooit Duitse bieren schonken, worden geconfronteerd met patriottische vergeldingen. Het meubilair van de *Wintergarten* op de Kuiperskaai wordt volledig vernield en de zaal sluit 'gezien de oorlogstoestand'. Maar de meeste Gentse zalen blijven open. *Vooruit* drijft zelfs het aantal voorstellingen op om met het geld de Gentse voedselkas te steunen.²⁸ In september wordt de stad bezet en de Duitse censuur verbiedt Franse en Engelse films, waardoor de programmering met Duitse producties opgevuld wordt. De volgende vier jaren weet het Gentse bioscooplandschap zich opmerkelijk goed te handhaven: in 1915 sluiten slechts drie vaste vertoningszalen en tot 1918 houdt Gent gemiddeld dertig actieve zalen. *Oud*

Gend, *Modern Palace* en *Minard* draaien voor volle zalen. In de Sint-Amandstraat worden door de Soldatenkring filmvoorstellingen georganiseerd.²⁹ Na de oorlog volgen represailles: de zaal *Walhalla* aan de Sint-Joriskaai wordt tijdens de oorlog gebruikt voor activistische meetings en twee dagen na de wapenstilstand wordt de zaal volledig geplunderd en in brand gestoken.³⁰

Filmpaleizen, Lummerzheim en de gouden interbellumjaren (1919-1939)

Tijdens het interbellum worden een aantal nieuwe sociale wetten belangrijk voor de groeiende filmcultuur. In mei 1919 wordt het algemene stemrecht voor mannen van kracht, in 1921 zijn de achturige werkdag en de zesdaagse werkweek een feit, en komen er nationale maatregelen tegen werkloosheid. Dat jaar wordt de drempel om te reizen voor een arbeidersgezin verlaagd door de invoering van het wettelijk betaald verlof. Deze democratisering van de vrije tijd zorgt in heel Vlaanderen voor een opmars van de vrijetijdsbesteding van het gewone volk. Voor Gent zijn dit bloeiende jaren, ook voor de bouwsector. Onder het waakzame oog van de *Stedelijke Commissie voor Monumenten en Stadszichten* breekt na de Eerste Wereldoorlog een ware bouwraje uit. Sociale woningen en de eerste hoogbouw worden opgetrokken, en de bioscoopcultuur profiteert van deze Gentse bouwwoede. Decoratie, akoestiek, verlichting en klimaatregeling van de nieuwe autonome bioscopen worden het onderwerp van verhitte discussies in architectuurtijdschriften.³¹ Het vooroorlogse bioscooplandschap in Gent wordt stevig aangevuld met nieuwe filmpaleizen, een actualiteitsbioscoop, *second-run*zalen en *third-run*wijkzalen. Met een gemiddeld aantal van 33 vertoningsplaatsen heeft Gent tussen 1919 en 1939 haar grootste zalenpark ooit.³² In vergelijking met de rest van Vlaanderen is dit een merkwaardige evolutie: Gent kent haar hoogtepunt in 1924 met niet minder dan 37 actieve bioscopen, terwijl Vlaanderen aan het einde van de jaren twintig een erg fluctuerend aantal bioscopen heeft en haar hoogste aantal actieve bioscopen pas 33 jaar later, in 1957 bereikt.³³ In absolute aantallen kent Gent tussen 1919 en 1939 zowat 55 verschillende vertoningszalen: 27 procent bestaat uit centrumzalen, bijna de helft (47 procent) ligt buiten de stadskern en de overige 26 procent is actief in de randgemeenten.

Tot 1924 blijft het aantal Gentse vertoningszalen stijgen. Het is voornamelijk buiten het stadscentrum dat het bioscooplandschap aangroeit, maar niet alle initiatieven zijn succesvol. Kort na de oorlog opent Aloïs De Wilde in de Sleepstraat de wijkzaal *Royal*, een beslissing die goed is voor 55 jaar filmplezier. Binnen afzienbare tijd, in 1923, openen de nieuwe socialistische zalen *Cameo* van Jean Jaurès en *de Verbroedering* van Albert de Wilde aan de Brugsepoort. Henri Hesselinck en Georges De Taethouwer openen *Odeon* aan de Bevrijdingslaan. De zaal wordt einde jaren twintig overgenomen door Fernand Schrans onder de naam *Ganda*. Oudburg huist kort, tot 1932, de wijk-

zaal *Apollo*. Ook de in 1926 geopende *Bruxellois* is geen lang leven beschoren. Onder de naam *Rialto* sluit de wijkzaal in de Hoogstraat vlak voor de oorlog zijn deuren.³⁴ In 1913 opent in de zaal *De Vrede* de herberg-cinema *Américain*, maar de zaal in de Vredesstraat in Gentbrugge sluit in 1926. Het aantal echte sluitingen is overigens beperkt, omdat vele zalen overgenomen worden en van naam veranderen: *Moderne Palace* krijgt in 1921 de naam *Select* onder het bestuur van de nv *Omnium Cinématographique*. In 1935 stoppen de filmvertoningen voor militairen op het moment dat de zaal opengesteld wordt voor burgers onder de naam *cinema Demayer*. De eerste definitieve sluiting tijdens de jaren twintig valt te beurt aan de zaal *Choeurs* van de s.v. *Vooruit*. *Choeurs* was op het einde van de oorlog opnieuw geopend als alternatieve zaal van de toen bezette *Vooruit*. Tot einde 1924 bestaan *Choeurs* en *Vooruit* naast elkaar met eenzelfde programma.³⁵ Begin 1920 valt ook het doek voor de eerste vertoningszaal van Gent, de *Cinéma des Familles*, oftewel het voormalige *Palais de Cinéma*. De firma *Pathé* boet na de Eerste Wereldoorlog in aan belang: de firma trekt zich terug uit de *Minard-schouwburg* en verlaat ook de *Pathé*-schouwburg in de Veldstraat. In het pand opent de beroemde *Majestic*, die staat voor zestig jaar populaire filmbeleving in het centrum. Enkele maanden later brandt de *Nieuwe Cirk* volledig uit. In 1923 ontwerpt architect J.P. Ledoux een nieuwe zaal die plaats biedt aan 2396 toeschouwers voor theater-, film- of circusvoorstellingen. Op dat moment wordt de *Cirk* de grootste zaal voor filmvertoningen in Gent. Op het Sint-Pietersplein wordt ondertussen een legende geboren: in 1919 start de café-ciné *Du Parc* onder het bestuur van Bernard Cliquet.

Tijdens het interbellum heeft de Gentenaar een uitgebreide keuze uit publieke evenementen ter ontspanning. De Gentse Feesten, de floraliën, de buurtfeesten en de foren passeren regelmatig de revue. De bioscopen primeren echter, omdat zij het hele jaar door voor een bescheiden prijs magisch entertainment bieden. De bioscopen maken deel uit van de dagelijkse gang van zaken en vaak betekenen de zalen voor een deel van de bevolking enkele uren van warmte en ontspanning. De programmering van de commerciële bioscopen bestaat in deze jaren uit frivole films die uitmunten in de creatie van een ‘*Scheinveld*’ en die als bliksemvleider dienen voor naoorlogse agressie.³⁶ Gentenaars zoeken voornamelijk ontspanning in de bioscopen en hebben een voorkeur voor romantische films, avonturenfilms en komedies. Vooral Charles Chaplin en Douglas Fairbanks zijn populair, maar ook Roscoe ‘Fatty’ Arbuckle en Rudolph Valentino.³⁷ Wanneer Gent in 1924 37 zalen telt, bestaat het bioscooplandschap uit een aanbod van twaalf omgebouwde centrumzalen, 23 kleinere wijkzalen en twee bioscopen in de randgemeenten. Dat jaar zijn naast de commerciële zalen, vier socialistische zalen actief en de liberale feestzaal *Concordia* op de hoek van de Schoolstraat.

Vanaf 1925 daalt het aantal spontane openingen van nieuwe bioscopen. De filmzalen krijgen te kampen met financiële problemen. Er wordt een nieuw taxatiesysteem inge-

voerd,³⁸ en de eerste effecten van de crisis in de Amerikaanse filmindustrie van 1926 zijn voelbaar. In Gent is het publiek pessimistischer geworden, met een voorkeur voor thema's als onrechtvaardigheid en onmacht.³⁹ De eerste fascinatie voor het medium is voorbij. De eerste zalen die sluiten, bevinden zich in de wijken: zaal *Victoria*, *Flora* en het *Salon* verdwijnen tussen 1926 en 1928. Om de tanende belangstelling op te vangen breiden de centrumzalen het programma uit met actualiteiten en een korte film, een animatiefilm of documentaire. Vaak wordt in de programmering reclame opgenomen voor de lokale kruidenier of fotograaf, evenals promotiefilms van de Vlaamse Toeristenbond voor het reizen in eigen land en voor het wielertoerisme.

In het begin van de jaren dertig verliest Gent meer dan een vijfde van het aantal vertoningszalen van vijf jaar voordien. De introductie van de geluidsfilm heeft een nefaste invloed. De filmcultuur in Gent krijgt een nieuwe invulling. Op vrijdag 7 februari 1930 vindt de eerste voorstelling plaats in de *Majestic* in de Veldstraat. Na dertien succesvolle weken in de Brusselse *Cameo* huurt *Metro-Goldwyn-Mayer* de *Majestic* af en rust ze de zaal uit met de nodige klankapparatuur om de film *Ombres Blanches (White Shadows in the South Seas, Van Dyke, 1928)* te vertonen.⁴⁰ De onzekerheid over het nieuwe fenomeen en de angst voor de financiële investering zijn groot, en het duurt een halfjaar vooraleer de volgende zalen met geluidsinstallatie zich aandienen.⁴¹ De uitbater van *Vooruit* stuurt zelfs eerst afgevaardigden naar verschillende steden om de toestellen te beluisteren en de druk bezochte bioscoop geeft pas op 13 mei 1932 zijn eerste voorstelling met geluid (zie ook hoofdstuk 9). De wijkzalen volgen later en sommige laten deze vernieuwing aan zich voorbijgaan. *Regina* sluit. Naast de grote investering die het aanschaffen van geluidsapparatuur met zich meebrengt, wordt de industrie daarenboven geplaagd door strengere reglementeringen. Steeds meer kapitaalkrachtige multinationale filmverdelers nemen vanaf 1930 de centrummarkt van Gent over.⁴² De introductie van het geluid kent minder snel effect in Vlaanderen. Tussen 1932 en 1934 openen er zelfs 95 nieuwe filmvertoningszalen. De eerste daling van het aantal Vlaamse vertoningszalen vindt plaats in 1937 wanneer er 43 vertoningszalen minder geteld worden dan van twee jaar voordien. Het succes van de geluidsfilm laat zich sneller voelen in de steden. Met de invoering van de geluidsfilm neemt de populariteit van de film in Gent sterk toe. Genres als de operette, de musical en de muzikale komedie worden vaak hernomen. Succesfilms hebben een vrijblijvend en optimistisch karakter – op de films in de *Vooruit* na – en typisch Amerikaanse horror- of gangsterfilms floppen.⁴³

Het aantal zalen in Gent groeit opnieuw aan tot 32 vertoningszalen. Film is een populair ontspanningsmiddel en het Gentse bioscooplandschap ondervindt weinig concurrentie van de opkomende radio of van de democratisering van de sportbeoefening.⁴⁴ Er verschijnen nieuwe sterren op de zilveren schermen: de populairste acteurs zijn

Fernandel, Lucien Baroux en Armand Bernard. Er is een onmiskenbare dominantie van Amerikaanse en Franse producties en opnieuw gaat een voorkeur uit naar een jeugdig optimisme. Populaire figuren zoals Tarzan, Laurel en Hardy en Zorro maken furore in de wijkzalen. Het filmaanbod is ruim genoeg, zodat bioscopen hun programmering snel kunnen veranderen. ‘Naar de bioscoop gaan’ is een onderdeel van het dagelijkse leven en een populaire ontspanningsmogelijkheid voor alle lagen van de bevolking:⁴⁵

‘Wij gingen naar de cinema uit gewoonte, en niet om een bepaalde film te zien. Mijn moeder ging toen, en ik ging mee. Alles wat we zagen was nieuw.’ ‘Toen ik klein was, was de bedoeling van de cinema in onze wijk om de kinderen van ’t straat te houden. Er werd niets anders gespeeld dan de Dikke en de Dunne, Chaplin en indianenfilms.’⁴⁶

In de Gentse bioscopen spelen films doorgaans met een Franse dubbing. Er zijn ook Franse versies van Amerikaanse films in omloop. De bloei van de Franstalige film tijdens de jaren dertig is een rechtstreeks gevolg van de invoering van de geluidsfilm: de bioscopen gaan uit van de vertrouwdheid met de Franse taal. Niettemin zijn er vaak ook Nederlandse ondertitels.⁴⁷ De bioscopen genieten ondertussen voldoende aandacht om publiekstrekkers zoals tombola’s achterwege te laten.

In 1935 zijn er 32 bioscopen te Gent. De centrumzalen, met uitzondering van *Du Parc* van de Bonnevalle-familie, zijn in handen van bedrijven met overwegend Gentse investeerders.⁴⁸ Maar slechts vier van de dertien nv's worden opgericht met als enige doel de uitbating van een bioscoop. De overige vennootschappen houden zich ook bezig met aanverwante industrieën. Naast de exploitatie van de zalen, staan de bedrijven ook in voor het verhandelen van projectoren en films, het beheer van immobiliën, en investeringen in andere maatschappijen. In 1932 richt Jean Lummerzheim het grootste concern van de Gentse bioscoopsector op: de *Société Financière pour Exploitations Immobilières* of kortweg de nv *Sofexim*. Lummerzheim start met de uitbating van de omgebouwde *Carillon* in de Kortedagsteeg, de *Savoy*, en met de opgekochte *Select* aan het Woodrow Wilsonplein. *Select* fungeert perfect om de kassuccessen van *Capitole* over te nemen, en staat bekend voor de programmering van Britse films. *Savoy* vertoont nog steeds voornamelijk Franse films; zo komen ook de eerste beelden van Brigitte Bardot naar Gent. Maar de kers op de taart is de bouw van het meest befaamde filmpaleis van Gent, *Capitole*, aan het Graaf van Vlaanderenplein.

Deze bioscoop met de bekende monumentale gevel, wordt ontworpen door architect Geo Henderick. Hij rust de zaal uit met een perfecte akoestiek en met ruimte voor 1800 toeschouwers. De bioscoop heeft een volwaardig namiddag- en avondpro-

gramma en heeft ook een tearoom, een 'limonadier' voor versnaperingen en een bar *Cabaret* in de kelderverdieping.⁴⁹ De zaal is comfortabel en ingenieus uitgerust;⁵⁰ er werken meer dan vijftig personeelsleden en de programmering bestaat uit avonturenfilms en kindvriendelijke films. Het burgerlijke publiek geniet van deze opwaardering van de filmervaring en het droombaleis *Capitole* staat voor luxe, spektakel en uitzonderlijke filmervaringen. De zaal betekent voor Gentenaars ook meer dan alleen maar film. Dankzij een grote achterscène wordt de zaal gebruikt voor optredens van onder andere The Platters, Jacques Brel en Mireille Mathieu, maar ook variété en concerten hebben er plaats.

Nv *Sofexim* houdt zich verder bezig met het bouwen, huren, inrichten en uitbaten van schouwburgen, winkels en hotels.⁵¹ Een jaar na de opening van *Capitole* plaatst Henderick zijn laatste stempel op de bioscoopwereld wanneer hij *Rex* aan het Maria Hendrikaplein ontwerpt. Henderick toont hier zijn voorliefde voor de architectuur van Frank Lloyd Wright in een gestileerde versie van een *atmospheric* in de zaal: aan de hand van wanddecoratie, lichteffecten en een uniek ventilatiesysteem wordt de indruk van een openluchttheater gewekt. De bioscoop ligt vlak bij het Sint-Pietersstation en de films worden een geliefd tijdverdrijf voor reizigers die op hun trein wachten. De geluidsfilm introduceert een nieuw zaalconcept en in 1937 wordt ook *Majestic* ver- bouwd door de Antwerpse architect Van den Broeck. De bioscoop wordt getooid met een vooruitspringende art-deco gevel die focus heeft op de foyer, en de zaal wordt aangepast om de optiek en akoestiek te verbeteren. *Majestic* staat in de schaduw van *Capitole*, maar is wel laagdrempelig. *Capitole*, *Rex* en *Majestic* zijn de drie concurrerende film- paleizen op dat moment, elk met een eigen imago.

Lummerzheim neemt met *Capitole*, *Savoy* en *Select* een groot deel van de bioscoop-sector in het centrum voor zijn rekening. In 1937 neemt zijn bedrijf ook tijdelijk de uitbating over van de *Nieuwe Cirk*. In 1938 vult Lummerzheim zijn kleine imperium aan met de oprichting van de nv *Cinex*, een afkorting van *Cinémas-Exploitations*. De nv houdt zich bezig met het beheer van *Century*, de voormalige *Oud Gend*, aan het Woodrow Wilsonplein, van de *Majestic* in de Veldstraat en van *Rex*, overgenomen van de nv *Ciné Rex*. De nv *Cinex* geeft de voorkeur aan Amerikaanse films: *Rex* programmeert vaak thrillers, *Century* wordt bekend voor zijn westerns en *Majestic* speelt historische, avonturen- en spektakelfilms. De nv *Sofexim-Cinex* kan met *first-run*- en *second-run*-allen uiterst interessante voorwaarden bekomen van de distributeurs. Met deze zeven bioscopen houdt Lummerzheim de touwtjes in handen in drie belangrijke uitgaansbuurten van Gent: de Veldstraat, het Maria Hendrikaplein waar *Rex* als enige bioscoop in een residentiële wijk standhoudt, en het Zuid dat ondanks de sluiting van het station in 1928 niets aan commerciële attractiviteit inboet. In de vierde uitgaansbuurt, het Sint-Pietersplein bekend van de foren, staat *Du Parc*. De zaal komt in 1933 in handen

van de familie Bonnevalle, die het café sluit. Zoon Octave neemt de zaak in 1939 over en verandert de naam in *Leopold*. Octave Bonnevalle wil de *second-run*zaal een uniek imago geven en *Leopold* programmeert vanaf dan de enigszins pikante film. De hoek van het Sint-Pietersplein wordt snel befaamd omwille van de gecamoufleerde affiches, geruchten van wilde scènes en de stiekeme bezoekers. Naast de centrumzalen en de filmpaleizen betekent de oprichting van de actualiteitszaal *Actual* in de Veldstraat in 1935, een primeur voor Gent. De zaal staat als enige in Gent onder een louter buitenlands bestuur. De eigenares van de nv *Actual*, de Franse Reine Pierre, staat in nauw contact met persbureaus⁵² en de zaal biedt in tegenstelling tot de andere bioscopen in Gent, een doorlopend programma van nieuwsberichten. In 1938 wordt de zaal overgenomen en de naam van de zaal verandert in *Cinéac*.

De wijkzalen van Gent zijn erg talrijk, populair en versnipperd over de verschillende wijken. De bioscopen bevinden zich in niet-residentiële buurten en in overwegend volkse werkmanswijken. Populaire zalen zoals de *Ideal*, ondertussen eigendom van Achilles De Meyere, en de *Moderne* van Octave De Geyter worden uitgerust met geluidsapparatuur. De *Vier Winden* ondergaat een volledige renovatie en heropent in 1937 als *Astrid Palace*, in herinnering aan de pas overleden koningin. De bioscopen blijken een lucratieve onderneming en kleine zelfstandigen wagen hun kans om iets bij te verdienen, zoals de heer Verrept die in 1938 de *Moderne* overneemt en het pand omdoopt tot *Luxor*. In de wijken openen nieuwe zalen, vaak nog steeds aan een café verbonden. In 1931 bouwt De Meyere een tweede zaal, *Forum* aan de Frans van Ryhovelaan. Deze zaal biedt plaats aan zeshonderd toeschouwers, zowat het grootste aantal zitplaatsen als het gaat om een wijkzaal in het Gent van de jaren dertig. Omstreeks 1930 gaan ook de eerste filmvertoningen van start in *Agora Palace* op de Hundelgemsteenweg te Ledeberg. In 1937 starten filmvoorstellingen in café-ciné *De Vier Wegen*.

De programmering van de wijkzalen is vergelijkbaar met deze van de centrumzalen met dit verschil dat films er pas later vertoond worden. De wijkzalen nemen de films van de centrumzalen een week, een maand of zelfs een jaar later over. Ook wijkzalen hebben soms een duidelijk profiel wat de programmering betreft. De in 1930 geopende wijkzaal *Lido* op de Brusselsesteenweg is bekend voor zijn musicals, *Moderne* draait veel komedies en *Du Parc II*



ILLUSTRATIE 6 · De ingang van wijkzaal *Lido* aan de Brusselsesteenweg.

BRON · ROGER DE SMUL

draait actie- en oorlogsfilms, des te meer wanneer de zaal na de oorlog bekendstaat als *Odeon*. De grote hoeveelheid bioscopen is ook merkbaar in de randgemeenten Gentbrugge, Ledeburg en Sint-Amandsberg: zeventig procent van het aantal vertoningszalen tussen 1919 en 1939 opent tijdens deze interbellumjaren. Ook Mariakerke, Oostakker, Drongen en Zomergem hebben een eigen filmzaal.

Tijdens het interbellum is er een belangrijke aanwezigheid van verzuilde filmzalen. In 1921 richten de socialisten de filmzaal *Alhambra* op, in de Peterseliestraat, de huidige Blazoenstraat. In 1939 wordt de zaal opgegeven, verbouwd en geopend als commerciële bioscoop *Novy*. Het is opvallend dat na de introductie van de geluidsfilm de uitbating van de drie overige socialistische zalen – *Vooruitzicht*, *Verbroedering* en *Vrijheid door Broederschap* – eveneens overgelaten wordt aan particulieren. *De Vriendschap* wordt reeds in 1924 overgedragen aan particulieren als *café-ciné* onder de naam *Nord II*, en in 1928 neemt *De Munter Alcazar* over en baat de zaal tot 1937 uit als *café-ciné Albertum*.⁵³ Slechts zes jaar na de opening wordt ook *Cameo* commercieel uitgebaat vanaf 1929. Maar de socialisten spelen opnieuw een pioniersrol in het voorjaar van 1931, wanneer ze de eerste Gentse filmclub oprichten. De filmclub richt zich met de programmering van meer artistieke films in *Vooruit* op een cinefiel publiek, dat bereid is een hogere inkomprijs te betalen dan de reguliere prijzen van *Vooruit*. In 1928 bouwen de liberalen een eerste liberale bioscoop. Voor de renovatie van hun feest- en vergaderzaal *Patria*, ook bekend als *Regent* (1921) en *Splendid* (1925) aan de Sint-Michiels-helling, geven de liberalen de opdracht aan Henderick. *Patria* opent in 1928 onder de naam *Palace* met 460 zitplaatsen. Twee jaar later, op 5 september 1930, opent de liberale *Palace* als tweede Gentse bioscoop met een geluidsinstallatie. Dat jaar komt de zaal in het bezit van Weitz, en wordt het verzuilde karakter minder uitgesproken. De zaal wordt dan ook zelden in verband gebracht met het liberale gedachtegoed onder de Gentenaars en zij kennen *Palace*, en later *Plaza* voornamelijk als de bioscoop van de Duitse films. Begin jaren dertig sluit de katholieke zaal *Het Goede Zaad*, maar op 14 februari 1932 opent een nieuwe katholieke zaal *G. Eylenbosch* aan de Poel, genoemd naar de senator en voorzitter van de bond. Het is geen autonome bioscoopzaal: *Eylenbosch* wordt gebruikt voor concerten, theaterstukken, vergaderingen en andere activiteiten. Tijdens de jaren dertig openen in Gent verscheidene katholieke zalen met eenzelfde profiel. In 1932 opent in Gentbrugge de *Kinema Vriendenkring* in de zaal van de *Cercle Catholique* in de Snoekstraat. Deze parochiale zaal verdwijnt kort voor de Tweede Wereldoorlog. Het aantal katholieke filmvertoningszalen kan sterk variëren omdat filmvertoningen niet beperkt blijven tot enkele zalen. Er zijn in de jaren dertig ook patronaats- en parochiezalen die filmvertoningen organiseren, zoals *Dux* in de Goudstraat en vanaf 1936 ook *Nova* in de Sint-Bernadettestraat. Vanaf 15 februari 1936 biedt pastoor Cyriel Palms in *Nova* zijn parochianen een ‘deftig’ filmaanbod. Dit is de enige zaal te Gent waar seminaristen onder begeleiding in groepsverband naar film

kijken. Er worden ook filmvertoningen georganiseerd in de katholieke scholen zoals Sint-Barbara, Sint-Lievens en Sint-Amandus. De zondagavondfilms van het Sint-Lievenscollege starten reeds in 1924. Filmvertoningen in de verzuilde huizen van Gent zijn moeilijk te achterhalen.⁵⁴ Voor de Vlaams-nationalistische beweging duiken in Gent bijvoorbeeld vijf 'Vlaamse Huizen' op tussen 1929 en 1934 en elk jaar komen er nieuwe bedrijven bij.⁵⁵ In die jaren vraagt bijvoorbeeld Van de Sompele, afgervaardigd bestuurder van de s.v. *Uilenspiegel*, een vergunning aan voor de bouw door architect Jan Dehandt van een *Vlaamsch Huis*.⁵⁶ Waarschijnlijk vinden ook hier filmvertoningen plaats.

Ondanks de duidelijke partijdigheid van de verzuilde bioscopen te Gent, schrikt een groot aantal Gentenaars er niet voor terug om dit in de wind te slaan. Politiek is op het witte doek geen prioriteit en de programmeering verschilt niet erg van de commerciële zalen. Katholieke schoolmeesters en priesters prediken wel tegen het algemene verderf van de cinema, maar adverteerden ook met 'goede' voorstellingen in *Nova* of *Capitole*.

'Wel, ik ging naar een katholieke school, en we kregen daar van die vreemde priesters. En sommigen daarvan stelden de bioscoop voor als de bron van het kwaad. Maar ja, voor anderen waren blouses zonder mouwen de bron van het kwaad, dus die bron van het kwaad was nogal variabel.'⁵⁷

Marika Rökk, de Tweede Wereldoorlog en de stabilisering van het bioscooplandschap (1940-1960)

Wanneer de Tweede Wereldoorlog uitbreekt, zijn er in Gent 33 bioscopen actief, waarvan 24 commerciële zalen. In de eerste oorlogsmaanden na 23 mei verliest Gent een derde van haar commerciële zalen, en ook *Vooruit* sluit. De bioscopen bevinden zich, met uitzondering van *Vooruit*, alle buiten het stadscentrum. Tussen 1941 en 1942 kunnen bijna de helft van deze zalen hun deuren opnieuw openen, en de daaropvolgende jaren openen ook de overige bioscopen weer. Er is slechts één zaal die voorgoed verdwijnt. Het is opmerkelijk dat het aantal zalen tijdens de Tweede Wereldoorlog in Gent zelfs stijgt. Elk jaar komen er gemiddeld twee zalen – heropend of nieuw – bij. In



ILLUSTRATIE 7 · De ingang van *Plaza* aan de Sint-Michielsheiling.

BRON · ROGER DE SMUL

1941 wordt de actualiteitsbioscoop *Cinéac* gesloten; het pand in de Veldstraat huisvest de nieuwe commerciële centrumzaal *Eldorado*. *Eldorado* wordt bekend voor het spelen van lichtvoetige genrefilms, maar schrikt er in tegenstelling tot *Capitole* niet voor terug ook de ‘Af te Raden’ films te programmeren.



ILLUSTRATIE 8 · Aanschuiven voor *Caroline Chérie* (Pottier, 1951) bij cinema *Eldorado* in de Veldstraat.

BRON · RIJKSARCHIEF VAN BEVEREN

de Tweede Wereldoorlog stoppen de socialistische filmvertoningen in *Vooruit*; de katholieken werken met pater Pierlé en de Gentse Katholieke Filmschool wel clandestien verder.

Het bioscoopbezoek blijft tijdens de oorlog een erg populair vermaak: de ontspanningsvormen worden door de Duitsers gekortwiekt en de commerciële bioscopen met Duitse films zijn vaak het enige beschikbare tijdverdrijf. Heinz Ruhman, Kristina Söderbaum en Marika Rökk nemen de sterallures van de Amerikaanse vedetten over. *Die Goldene Stadt* (Harlan, 1942) en *Das Bad auf der Tenne* (von Collande, 1943) worden de nieuwe klassiekers. De Duitse films trekken volle zalen, maar het klimaat is niet voor iedereen even vrij en sommigen zijn bang gearresteerd te worden.

In de vroegere socialistische zaal *Vooruitzicht* wordt in 1941 de wijkbioscoop *Scaldis* geopend. Twee jaar later opent in de Van den Heckestraat een nieuwe wijkbioscoop *Roxy*, die samen met *Scaldis* als enige nieuwgestichte wijkbiosopen tijdens de oorlogsjaren weten te overleven door een gunstige ligging. Tegen het einde van de oorlog is Gent terug 26 zalen sterk. De laatste oorlogsmaanden worden echter de *Nieuwe Cirk* fataal en de entertainmentgigant sluit definitief de deuren. Tijdens de oorlog is Duitsland de belangrijkste leverancier van filmproducties. Als bondsgenoot staat ook Italië op de Gentse filmprogramma’s. Daarnaast is tien procent van het aantal vertoonde films van Franse makelij en ook de Belgische film wordt vertoond. De programmering bouwt voort op de filmvoorkleur van einde jaren dertig: ongecompliceerde, gemakkelijke en luchthartige ontspanningsfilms nemen het voortouw, en het zijn voornamelijk de komedies die verlengd worden.⁵⁸ Tijdens

'Zelfs tijdens de oorlog was dat een aangenaam verzet om naar de cinema te gaan. Er werd wel in alle zalen reclame gemaakt voor het Duitse leger, dat moest je erbij nemen. Er waren ook altijd soldaten aanwezig, maar dat moest je je niet aantrekken als je zelf niets verkeerd deed. Mensen die tegen de Duitsers waren, die moesten gewoon niet naar de cinema gaan.'⁵⁹

Na de Tweede Wereldoorlog herstelt het bioscooplandschap zich: in 1945 openen vijf zalen. Kort na de oorlog zijn er voorstellingen van het *Navy Army Air Force Institute in Vooruit*. Enkele van deze bioscopen zijn oude bekenden: *Capitole* opent na maanden van renovatiewerken, *Astrid Palace* start opnieuw met filmvertoningen, *Oud Gent* wordt in 1946 omgedoopt tot *Century* en ook de katholieke *Nova* heropent dat jaar na verbouwingswerken. De voormalige *Vier Winden* opent in 1945 onder de nieuwe naam *Movy*, die de Gentenaars moet herinneren aan de vernieuwingsdrang na de Tweede Wereldoorlog. In 1949 opent in de Vredestraat een wijkzaal met de toepasselijke naam *Pax*. Het duurt meer dan tien jaar voor de nieuwe zaal *Palace* te Gentbrugge herrijst uit het puin van de in 1944 zwaar gebombardeerde *Olympia*.⁶⁰ Slechts enkele nieuw gebouwde zalen zien het licht zoals het socialistische volkshuis *Vox* aan de Zwijnaardsesteenweg in 1951, *Normandie* en *Scala* aan de Dendermondsesteenweg drie jaar later, en *Prado* in Mariakerke in 1956. Deze zalen worden opgericht door particulieren zoals Oscar Rossie die een graantje proberen mee te pikken van de winstgevende bioscoopindustrie na de Tweede Wereldoorlog. Vaak botsen ze echter met de reputaties van de wijkzalen uit het interbellum. Zo proberen drie wijkbewoners in leegstaande magazijnen van een oude schrijnwerkerij in 1960 de bioscoop *Fag* uit te baten. Het initiatief houdt twee jaar stand.⁶¹

In 1950 is Gent 28 zalen rijk. Vanaf de jaren vijftig stabiliseert het Gentse bioscooplandschap zich en de komende vijftig jaar zijn er gemiddeld 25 zalen open. Vooral de wijkzalen krijgen het moeilijk. Het medium is na de oorlog erg populair maar wordt ook steeds meer aan banden gelegd. De gemeentetaksen, rijksbelastingen en veiligheidsvoorschriften worden steeds couranter. Ook de programmering en de leeftijdscategorieën voor bepaalde films worden gecontroleerd. De wijkzalen veranderen vaak van uitbater of eigenaar, en naamsveranderingen en sluitingen volgen elkaar kort op. In 1951 sluit de oude zaal *Vriendschap* en ook dat jaar verwoest een brand de *Movy* op de hoek van de Zwijnaardsesteenweg en de Ottergemsesteenweg. Kort daarop herrijst een volks film-paleis met de naam *Metro*, opnieuw goed voor drie decennia van filmvoorstellingen.

Ook de centrumzalen die niet onder de nv *Sofexim-Cinex* vallen, veranderen soms van bestuur of naam: vanaf 1952 draagt *Palace* aan de Sint-Michielschelling de naam *Plaza*. Het Amerikaanse aandeel voor het filmaanbod te Gent stijgt na 1945 tot ongekende hoogten. De Verenigde Staten zijn verantwoordelijk voor 75 procent van het aantal

aangeboden films. Deze stijging gaat in Gent ten koste van het aanbod Franse films.⁶² Er ligt een aanzienlijke tijd tussen het productiejaar van de film en de vertoningsdata in Gent. Enkel *Eldorado* in de Veldstraat profileert zich met een programmering die hoofdzakelijk uit niet-Amerikaanse films bestaat. In 1947 worden er opnieuw Duitse films geprogrammeerd in Gent; het zijn meestal de films die tijdens de oorlogsjaren

succes kenden in de Gentse zalen. Nog steeds primeren de ontspanningsfilms, maar de inhoud wordt gecompliceerder en zwaarmoediger. Drama en oorlogsfilms zijn de belangrijkste genres, en ook de *film noir* doet zijn intrede. Toch worden deze films niet verlengd of hernomen: lucht-hartige ontspanning geniet nog steeds de voorkeur bij de filmkeuze.⁶³ Westerns, avonturenfilms, komische films en muzikale films van Amerikaanse makelij lokken volle zalen. Er is dus wel een verandering van aanbod, maar niet noodzakelijk een verandering van smaak.



ILLUSTRATIE 9 · Een promowagen van *Capitole* voor de film *Romance on the High Seas* (Curtiz, 1948), 17 maart 1949.

BRON · RIJKSARCHIEF VAN BEVEREN

bioscoop gaan is na de oorlogsjaren voor iedereen opnieuw een dagelijkse bezigheid geworden. De verschillende succesvolle zalen afficherent overal in de stad en over de programmering wordt – met uitzondering van de programmering van de socialistische *Vooruit* – bericht in de krant *De Gentenaar*, en in de krant *De Vooruit* – die op haar beurt niet bericht over de programmering van de katholieke zaal *Nova*.⁶⁴ De bioscopen worden vaak gekozen vanwege hun nabijheid en toegankelijkheid: vele zalen kennen een eigen publiek en creëren zo een eigen imago en status binnen het bioscooplandschap. De bioscopen kennen hoogtijdagen: tijdens het weekend zijn de kindervoorstellingen – vol herkenbare personages – zeer succesvol en tijdens de week nemen grote Amerikaanse spektakelfilms de Gentenaars op sleeptouw in het avontuur. Sterren zijn geliefde uithangborden, grootse *calicots* versieren het stadsbeeld en binnensluipen in de vertoning van ‘verboden’ films wordt een populair tijdverdrijf voor jongeren. De Gentse bioscopen zijn evenementen op zichzelf: een avondje bioscoop betekende de magie van het grote scherm gekoppeld aan de familiariteit van de buurt, omkaderd door het behulpzame personeel, *Vandam K.H.*-reclame en *Artic*-versnaperingen tijdens de pauze. Beproefde successen zoals *Gone with the Wind* (Fleming, 1939) en *Snow White and the Seven Dwarfs* (Hand, 1937) worden hernomen en

nieuwe films zoals *The Ten Commandments* (DeMille, 1956) en *Ben-Hur* (Wyler, 1959) worden enthousiast onthaald. Vanaf de jaren vijftig volgt Gent een ander patroon dan de rest van Vlaanderen. Na 1950 daalt het aantal bioscopen, tot 1954, wanneer een lichte stijging plaatsvindt. Twee jaar later heeft Gent dertig bioscopen. Vraag en aanbod binnen het Gentse bioscooplandschap zijn stabiel. In Vlaanderen breekt in 1957 een enorme crisis uit wanneer het aantal bioscooptoeschouwers blijft dalen terwijl er erg veel nieuwe bioscopen openen en de markt daardoor oververhit raakt.

Terwijl de commerciële Gentse bioscopen in de jaren vijftig volle zalen trekken, krijgen de verzuilde zalen te kampen met de ontzuiling na de Tweede Wereldoorlog. Toch hernemen de socialisten vanaf 1946 hun filmprogrammering in de *Vooruit*. De invloed van de katholieken strekt zich uit tot in de commerciële zalen: pater Pierlé krijgt van de commerciële bioscopen *Century* en *Capitole* zalen ter beschikking voor zondagvoormiddagvoorstellingen. Als tegenprestatie rekent *Capitole* op een goede beoordeling in de *Filmleiding*. In Gent is de aanwezigheid van de katholieken prominenter in de wijken en randgemeenten dan in het centrum. In 1946 gaat de *Vriendenkring* te Gentbrugge opnieuw van start met katholiek geïnspireerde filmvoorstellingen, maar zeven jaar later houdt de uitbater het voor bekeken. In 1949 gaat in Gentbrugge nog een katholieke filmzaal van start: de *Muide* opent in de Sint-Theresiastraat. Tien jaar lang worden er voorstellingen georganiseerd, tot het bestuur de deuren sluit wegens te weinig interesse. Hetzelfde lot is het *Parochiehuis* in de Krelkelaan van Heusden beschoren: geopend in 1948, tien jaar later alweer dicht. Tijdens de jaren zestig worden de verzuilde filmvoorstellingen schaars.

Majestic, Daskalidès en de overlevingsslag (1960-1980)

In de jaren zestig breken moeilijke tijden aan voor de bioscoopindustrie. Nieuwe vormen van vrijetijdsbesteding en een verhoogde mobiliteit hebben een zware impact op de filmcultuur. Het ontspanningsleven wijzigt grondig en verplaatst zich door een snelle materiële welvaartsstijging naar de private sfeer. Het witte doek krijgt concurrentie van de televisie, de auto of bromfiets en de radio. De filmindustrie verandert haar productie- en distributiepatronen. Het filmaanbod en de kijkervaringen diversifiëren en het publiek segmenteert. In tien jaar tijd verliest het Gentse bioscooplandschap een derde van het aantal zalen en worden alarmerende bezoekersaantallen genoteerd: in 1970 wordt slechts 43 procent van het aantal bezoekers uit 1960 geteld. Toch bedraagt het gemiddelde aantal zitplaatsen nog 580 plaatsen per zaal: een daling van slechts 8,5 procent ten opzichte van het interbellum. Dit betekent dat het niet meteen de grootste zalen zijn die de deuren sluiten. Het zijn de kleinere wijkbioscopen die als eerste onder de crisis lijden.

Om de crisis in de bioscoopwereld op te vangen worden in de jaren zestig allerlei nieuwe beeldtechnieken uitgeprobeerd. Vaak eisen deze technologieën betere projectoren, bredere zalen en hiermee samenhangend, een serieuze investering. Kleinere wijkzalen kunnen zich deze investeringen niet veroorloven en de infrastructuur laat dat vaak ook niet toe. *Agora Palace* moderniseert wel in 1955 door een Cinemascope-systeem te installeren. De kosten lopen hoog op en in 1968 sluit de zaal. Wijkzalen als *Luxor*, *Lido*, *Américain* en de bekende *Forum* sluiten tussen 1960 en 1970. Veel van deze wijkzalen nemen een brok Gentse volksgeschiedenis met zich mee: onder de naam *City* verdwijnt in 1961 de in 1910 opgerichte *Nord* ondanks moderniseringswerken, en ook *Metropole* sluit na 57 jaar. Onder hen ook voormalige verzuilde zalen: de *Verbroedering* is na de oorlog overgenomen door particulieren, maar ook deze *Rio* in de Meibloemstraat gaat 45 jaar na haar oprichting dicht. De verzuilde filmvertoningen verdwijnen tijdens deze jaren definitief uit het stadsbeeld. De katholieke *Nova* wordt afgebroken om plaats te maken voor een nieuwe parochiekerk. Vele wijkzalen worden uit handen gegeven. Zo draagt de Bonnevalle-familie de eigendom van *Odeon* over aan Armand Lievens, wat niet belet dat de bioscoop in 1961 toch sluit. De kapitaalkrachtige bedrijven overleven de crisis omdat zij voldoende financiële ruimte hebben om de bioscoopzalen voor de Gentenaars attractief te houden. Met verschillende breedbeeldtechnieken en een verbetering van de geluidskwaliteit probeert de sector het kleine televisiescherm de loef af te steken. Sommige bioscopen die buiten de nv *Sofexim-Cinex* vallen, komen in financiële problemen. Op 8 april 1966 sluit *Eldorado* in de Veldstraat wegens slecht management.

Het dalende aantal bezoekers, hogere uitbatings- en personeelskosten, infrastructuuraanpassingen in de zalen en zware taksen verplichten de centrumzalen om de prijzen regelmatig te verhogen. Dit wordt niet in dank afgenoemt en het aantal bijgewoonde vertoningen per jaar per inwoner van Gent, daalt snel: in 1960 gaat men gemiddeld 22 keer per jaar naar de bioscoop, acht jaar later is dit aantal drastisch verlaagd naar tien keer per jaar.⁶⁵ De bioscopen kunnen niet meer rekenen op een massa van filmgegadigden zoals tijdens het interbellum. Het Gentse bioscooppubliek segmenteert. Men kiest niet meer uit gewoonte voor een bioscoop uit de buurt, maar men gaat naar een bepaalde bioscoop omdat men een specifieke film wil zien. De vrijetijdsbesteding is uitgebreid en televisie haalt een groot deel kijklustigen weg uit de bioscoopzalen. Grootse historische films zoals *The Bridge on the River Kwai* (Lean, 1957) en *Spartacus* (Kubrick, 1960) en acteurs zoals John Wayne en Louis De Funès sieren de *calicots* van de centrumzalen en voorzien de zalen van het nodige publiek. Overige films zoals *Et Dieu...créa la femme* (Vadim, 1956) zorgen voor de nodige controverse en doen nieuwsgierigen toestromen. De beleving van de bioscopen is sterk verbonden met de culturele beleving van de stad, de bewoners en de reputatie van een wijk.

'Maar in ons ogen, als we ouder waren, zijn die wijkzalen minderwaardige cinema's en daar gingen we dan niet meer naartoe. Want daar zaten ze te boeren, daar zaten ze geluiden te maken, daar zaten ze te eten, daar zaten ze te roken, dus dat was niets voor ons hé, dat was te gemeen geworden, dan maakten ze daar een feest van die eigenlijk niet meer paste bij het naar de bioscoop gaan, want je gaat eigenlijk om naar de film te kijken, niet om te eten en te drinken en lawaai te maken hé.' En 'We gingen bijna nooit naar de grote bioscopen aan het Zuid, omdat dat te kostelijk was. Dat was meer voor de dikke nekken, want je moest zien hoe je gekleed was als je daar naartoe ging. 't Was al niet gelijk wie daar binnenging.'⁶⁶

Tussen 1970 en 1980 verliezen de bioscopen 24 procent van het aantal bezoekers uit de jaren zestig. Gent kent een opmerkelijke val tussen 1972 en 1974: van 1,46 naar 1,18 miljoen toeschouwers, waardoor het aantal bijgewoonde vertoningen per inwoner plots 1,6 keer per jaar minder is geworden. Ook het aantal zitplaatsen vertoont een sterke daling: in twee jaar tijd zijn er 1893 zitplaatsen minder in Gent, waardoor het gemiddelde aantal zitplaatsen per zaal daalt van 644 naar 606.⁶⁷ In 1977 worden de gemeentegrenzen in Vlaanderen grondig herdacht en Gent krijgt er 106.359 inwoners bij. Er zijn nu veel meer potentiële bioscoopbezoekers voor de Gentse bioscopen, maar het gemiddelde aantal bijgewoonde vertoningen per inwoner gaat van acht naar slechts vier keer per jaar. De nieuwe aanwinsten voor de Gentse bevolking hebben geen positieve invloed op het bioscoopbezoek.

De internationale filmindustrie transformeert tijdens de jaren zeventig. Door de populariteit van privéconsumptie van audiovisuele media is film niet langer het exclusieve domein van de bioscopen. Om de crisis het hoofd te bieden worden de productie- en distributiepatronen aangepast. De jaarlijkse winst van de bioscoopzalen ligt vaker in handen van enkele filmtoppers en vaste vertoningsuren worden gangbaar. De wijkzalen, die de gegeerde films veel later in hun zalen krijgen, lijden onder de tanende bioscoopbelangstelling, onder de verplaatsing van filmbeleving naar de private sfeer, en onder het opbreken van de wijkmentaliteit en het verenigingsleven. De drempelvrees



ILLUSTRATIE 10 · Enkele populaire films in de jaren zeventig doen Gentenaars aanschuiven tot voorbij *Bloch voor een zitje* in *Cinema Majestic*. *Keetje Tippel* (Verhoeven, 1975) heeft een reputatie van 'verboden' film en doet Gentenaars wekenlang aanschuiven.

BRON · CÉCILE HAUKART

voor de grootse centrumzalen is overwonnen, het publieke transport is goed uitgebouwd en het ontspanningsleven van de stad lonkt. Zonder financiële middelen om de bioscoopbeleving te moderniseren, zijn vele oudere wijkzalen genoodzaakt de deuren te sluiten. Gent verliest de 55 jaar oude *Ganda* in 1974, de 60 jaar oude *Novy* in 1981 en de 65 jaar oude *Royal* in de Sleepstraat in 1970. De overige wijkzaaluitbaters veranderen de weekprogrammering in de hoop met erotische films, die niet vertoond worden op de televisie, een nieuw bioscooppubliek te creëren. Deze heroriëntering van wijkzalen berooft de bioscoopbeleving van haar functie als gezinsontspanning, bovendien baat de aanpassing niet. Daarboven wordt deze weg een doodlopend pad wanneer de video-industrie openbloeit halverwege de jaren zeventig.



ILLUSTRATIE 11 · Eén van de nieuwe initiatieven tijdens de jaren zeventig is het 'Festival der Sovjet-film' in Select.

BRON · RIJKSARCHIEF VAN BEVEREN

weinig tot geen ingang vinden, komen in Gent ook terecht door de festivals. In 1974 is *Studio Skoop* samen met de *Universitaire Filmclub* de initiatiefnemer voor het *Filmgebeuren van Gent*. Deze kleinschalige filmmanifestatie groeit uit tot het gerenommeerde *Internationaal Filmfestival van Vlaanderen – Gent*.

De bioscoopindustrie neemt niet alleen een nieuwe wending op het gebied van de programmering. De filmbeleving in Gent ondergaat ook een grondige wijziging door de verbouwingswerken aan de *Majestic* in 1976. Om het rendement per bioscoop te verhogen worden de zalen opgesplitst. De nieuwe structuur van de *multiscreen* wordt in 1976 in Gent geïntroduceerd met de opening van een *duplexzaal* in de Veldstraat: *Majestic Club* en *Majestic 2000*. Drie jaar later volgt *Plaza* op de Sint-Michielsheiling.

De crisis laat zich ook voelen in het centrum en nieuwe initiatiefnemers zoeken naar andere mogelijkheden om de bioscoopbeleving te profileren. Terwijl de centrumzalen focussen op de programmering van *blockbusters*, opent Ben Ter Elst op 16 september 1969 *Studio Skoop* aan het Sint-Annaplein. Met drie zalen en een filmcafé profileert *Studio Skoop* zich als een *art-housebioscoop* en het biedt Gentenaars een ongekend filmpakket aan dat voornamelijk bestaat uit auteurscinema. Films die in het commerciële circuit

De Antwerpse cinemabarон Georges Heylen koopt *Plaza* op, verdeelt het pand in drie zalen en opent de bioscoop als *Calypso I, II* en *III*. Tussen 1976 en 1980 verliest het bioscooplandschap vijf zalen, maar wint er een scherm bij. De structurele aanpassingen zorgen ervoor dat Gent in 1980 hetzelfde aantal schermen heeft als het aantal bioscopen in 1970, namelijk 22. Met de uitbreiding van de schermcapaciteit hopen de bioscopen een bredere filmkeuze aan te bieden en zo het publiek terug naar de zalen te lokken. Maar een generatie Gentenaars uit de jaren veertig en vijftig hebben aan het nieuwe bioscoopconcept een broertje dood. Het personeel wordt stevig gekortwiekt⁶⁸ en de zalen zijn te snel verbouwd waardoor ze aan comfort moeten inboeten. Voor deze generatie bereiken de geprogrammeerde films boven dien zelden het niveau van de films uit hun nostalgische jeugdjaren. De programmering van de centrumzalen wordt vanaf 1975 opgeluisterd door de *Gentse Filmactualiteiten*, een reeks filmjournaals gerealiseerd door duizendpoot Jean Daskalidès. Daskalidès raakt met zijn materiaal vaak een gevoelige snaar, en de actualiteiten zijn voor vele zalen een welkome publiekstrekker.

Het opsplitsen van de zalen is geen oplossing voor de malaise in de bioscoopindustrie en weinig Gentse zalen kunnen zich de financiële investering veroorloven. Het commerciële filmcircuit is in moeilijkheden en het verzulde filmleven beleeft zijn laatste jaren. Begin jaren tachtig sluit de filmzaal van de *Vooruit* voorgoed. Onder leiding van Didier Coppens beperken ook de katholieken in deze jaren hun Gentse filmvertoningen tot occasionele aangelegenheden voornamelijk gericht op de schoolgaande jeugd.

De strijd der titanen (1980-)

Begin jaren tachtig blaast er een nieuwe wind in het Gentse bioscooplandschap en de beleving ervan. De vier gebruiksklare zalen van *Decascoop*, gelegen aan Ter Platen aan de rand van de binnenstad, worden op 18 december 1981 ingehuldigd door Albert Bert. Het wordt het eerste nieuwgebouwde multiplex van Vlaanderen. Een jaar later kan het met twaalf schermen meer dan drieduizend kijklustigen verwelkomen. *Decascoop* is deel van de *Kinepolis*-groep in handen van de West-Vlaamse families Bert en Claeys en biedt commerciële films aan voor een breed publiek. In 1983 is *Decascoop* verantwoordelijk voor 73 procent van het aantal verkochte bioscooptickets in Gent. Drie jaar later overschrijdt de bioscoop het aantal van 1,2 miljoen bezoekers, of honderdduizend bezoekers per maand. Een avondje bioscoop is nu meer gericht op de consument. In navolging breidt *Studio Skoop* uit en in een jaar tijd heeft Gent er acht schermen bij. De introductie gaat gepaard met een aardverschuiving in het Gentse bioscooplandschap. Na het overlijden van Octaaf Bonnevalle, komen zijn bioscopen *Leopold*, *Ideal*, *Metro*, *Scala* en *Cameo* in moeilijkheden. In 1977 sluit *Scala* aan de Dendermondsteenweg als eerste.⁶⁹ In 1981 brandt *Leopold* op het Sint-Pietersplein volledig uit en

Gent neemt afscheid van twee reuzen onder de wijkzalen: de liefde, 71 jaar oude *Ideal* sluit in de Wondelgemstraat en dat jaar stopt ook de *Metro* aan de Ottergemsteenweg. In Gent woedt plots een ware cinemaoorlog tussen drie exploitatiegroepen: *Kinepolis* versus de nv *Sofexim-Cinex* versus de Antwerpse Georges Heylen. Midden 1982 moeten de Gentse centrumzalen met verouderde infrastructuren opgeven en op 15 juni wordt het faillissement bekendgemaakt van de nv *Sofexim* en de nv *Cinex*. De volgende dag gaan zes van de grootste bioscopen van Gent over kop: *Capitole*, *Savoy*, *Select*, *Modern Palace*, *Rex* en de beide zalen van *Majestic*. Dat jaar nog krijgt *Savoy* met een nieuwe uitbater, François Van Crielinge, een tweede kans, en ook *Capitole*, *Rex*, *Century* en *Majestic* zijn einde 1982 opnieuw geopend met de Antwerpse filmbaron Georges Heylen als uitbater. Maar *Savoy* gaat amper een jaar later opnieuw failliet, en drie jaar later sluiten ook *Majestic* en *Rex* voorgoed. Met het faillissement van Heylens bioscoopimperium volgen ook *Capitole* en *Century* dat jaar. Na de introductie van het nieuwe *multiplex*concept verliest Gent in korte tijd zijn centrumbioscopen: 73 procent van het aantal bioscopen en dertig procent van het aantal schermen verdwijnen. De centraal gelegen panden worden snel opgekocht en verbouwd of afgebroken. Ironisch genoeg verkrijgt *Decascoop* een halvering van de stedelijke taksen op het bioscoopticket, een toegift die de exclusiviteitszalen van Gent nooit verkregen. Er is een drastische verandering op het gebied van het aantal zitplaatsen: de sluitingen doen grote zalen verdwijnen en kleinere zalen nemen hun plaats in. In de jaren negentig is het gemiddelde aantal zitplaatsen per scherm slechts 294, ruim de helft van het aantal zitplaatsen tijdens de jaren tachtig. Met de definitieve sluiting van de grote centrumzalen die weigeren op te splitsen in kleinere zalen, is er een daling van 46 procent wat het aantal zitplaatsen per scherm betreft. De twee seksbioscopen *ABC* en *Paris*, de herdoopte *Normandie* en twee centrumzalen overleven de klap. In 1986 wordt *Calypso* overgedragen en op 19 december gaat de zaal opnieuw van start onder de naam *Sphinx*. In 1981 geeft Ter Elst zijn droom aan het Sint-Annaplein op, maar twee jaar later neemt Walter Vander Crusse de schermen van *Studio Skoop* over en investeert deze nieuwe bezieler in renovaties en uitbreidingen.

De veranderingen in het bioscooplandschap hebben een positieve invloed op het aantal Gentse bioscoopbezoekers. Het enthousiasme blijkt uit een eerste stijging aan het einde van 1982 en ook het volgende jaar gaan de Gentenaars meer naar de bioscoop. In de jaren negentig blijft deze stijgende trend in het bezoekersaantal aanhouden: in 1990 zijn er 1,47 miljoen bioscoopbezoekers, tegen 1998 stijgt dit met 13,5 procent. De bioscoopbeleving en de betekenis van de bioscoop als sociale ruimte, zijn opnieuw hertekend. *Decascoop* legt zich toe op een jonger consumentenpubliek dat de architecturale pracht en omkadering van de interbellumzalen niet beleefd. De populaire filmbeleving vindt plaats in het *multiplex*, met een dozijn schermen, onderhouden door een handjevol personeelsleden die voornamelijk de consumptiemogelijkheden aanprijsen.

Conclusie

Gent heeft in de bioscoopgeschiedenis steeds een sterke en aparte plek ingenomen. De socialisten spelen een grote rol bij de introductie, de katholieken houden zich in de marge en de liberalen richten een zaal op die uiteindelijk de hele geschiedenis zal overleven. De Gentse bioscoopgeschiedenis zorgt voor verschillende vormen van bioscoopbeleving. Gentenaars leren films kennen op foren en in de variétéshows. Films verkrijgen een eigen plek in de eerste vaste vertoningszalen, en na de Eerste Wereldoorlog profiteert het bioscooplandschap van de Gentse bouwwoede om film te huizen in grootse filmpaleizen. De verschillende wijken van Gent kennen hun eigen unieke zalen, befaamd omwille van de seriefilms, de bekende gezichten en de losbandige sfeer. Na de Tweede Wereldoorlog stabiliseert het aantal schermen in Gent. Vanaf 1950 tot vandaag zijn er gemiddeld 22 schermen waaruit de Gentenaar zijn keuze kan maken. Het gemiddelde aantal zitplaatsen per scherm vertoont echter wel een sterke daling. Film wordt door de opkomst van de televisie losgeweekt van het grote scherm en de bioscopen proberen de filmervaring op te waarderen met technische innovaties en programmeringswijzigingen. Het stabiele bioscooplandschap in het centrum overleeft de crisis van de jaren zestig en krijgt pas begin jaren tachtig met de komst van een nieuwe speler en een nieuw concept van bioscoopbeleving, zware klappen. De filmdoos aan de rand van de stad, gebaseerd op de succesformule van de Amerikaanse *multiplexen*, zorgt voor een hernieuwde aandacht voor de filmbeleving in de bioscoop. Ondertussen diversifieert het landschap: privé-initiatieven worden opgericht zoals *Art Cinema Off Off* en in 1997 richt de Gentse Universitaire Filmclub in de zaal Paddenhoek *Film-Plateau* op. Drie bioscopen bieden film aan in Gent. *Sphinx* vertoont vandaag met 608 zitplaatsen voornamelijk Europese films. Het aanbod bestaat voor de helft uit premières die voor zeventig procent van de inkomsten instaan. De andere helft bestaat uit overnames van films uit andere bioscopen en hernemingen van oude-re films. De art-house *Studio Skoop* biedt met moderne apparatuur, vijf comfortabele zalen, digitale klankinstallaties en airconditioning aan bijna vierhonderd bezoekers de betere bioscoopervaring aan. De in 2003 herdoopte *Kinepolis* aan Ter Platen speelt de hoofdrol wat de Gentse bioscoopbezoeker betreft.

EINDNOTEN

- 1 Zie bijlagen. Een vergelijking tussen het aantal bioscopen en het aantal schermen te Gent.
- 2 Convents, G. (2000), *Van kinetoscoop tot café-ciné. De eerste jaren van de film in België, 1984-1908*, p. 47, Leuven: Universitaire pers Leuven.
- 3 NIS-gegevens.
- 4 De informatie over deze foren, de vaste zalen en eerste bioscopen is voornamelijk gebaseerd op de collectie van de Vliegende Bladen, aanwezig in de hoofdbibliotheek van de UGent.

- 5 Convents, (2000), p. 48-101.
- 6 De Wit, G. (1989), *Opkomst en verdere evolutie van film te Gent 1895-1914*, 23-25, niet gepubliceerde scriptie, Gent: UGent.
- 7 Stallaerts, R. (1989), *Rode Glamour. Bioscoop, film en socialistische beweging*, p. 12, Gent: Uitgave Provinciebestuur Oost-Vlaanderen.
- 8 De Wit, G. (1989), p. 37-99.
- 9 Convents, G. (2000), p. 235-248.
- 10 Deseyn, G. (1983), *De geschiedenis van het amusementsleven te Gent*, Gent: VIAT.
- 11 De Fraeye, E. (1998), *Wijzigend bioscooplandschap in het naoorlogse België. Casestudy: bioscopen in Gent*, p. 111, niet gepubliceerde scriptie, Gent: UGent.
- 12 De Wit, (1989), p. 42-105.
- 13 De Wit, (1989), p. 23-30.
- 14 Apers, (1994). *Johan Daisne: 10 films – 10 bioscopen*, 75, Gent: UGent.
- 15 De Wit, (1989), p. 76.
- 16 Apers, (1994), p. 77.
- 17 De Wit, (1989), p. 115.
- 18 Deseyn, (1983).
- 19 De Wit, (1989), p. 82.
- 20 Deseyn, (1983).
- 21 De Wit, (1989), p. 94-95.
- 22 Het stadsbestuur mag voor 75 procent aan opcentiemen vragen aan de bioscoopuitbaters.
- 23 De Fraeye, (1998), p. 129.
- 24 De Cock, A. M. (1995), 'In een fauteuil de wereld rond. De opgang van de Gentse bioscoopzalen', in: *Interbellum in Gent*, p. 202, Gent: Stadsarchief.
- 25 De Smul, R. (1999), 'Bioscopen te Gent en omliggende gemeenten', in: *Tijdschrift Heemkundige Werkgroep Destelbergen-Heusden*, 17, 1, p. 15.
- 26 De Smul, R. (2002), 'Bioscopen te Gent en omliggende gemeenten', in: *Tijdschrift Heemkundige Werkgroep Destelbergen-Heusden*, 19, 1, p. 7.
- 27 In 1918 zijn er elf wijkzalen die Vlaamsgezinde propaganda-avonden organiseren. De Fraeye, E. (1998), 112.
- 28 De Wit, G. (1989), p. 119.
- 29 De Smul, R. (2000), 'Bioscopen te Gent en omliggende gemeenten', in: *Tijdschrift Heemkundige Werkgroep Destelbergen-Heusden*, 17, 4, p. 11.
- 30 Poelman, R. (1992), 'Gisteren ging ik naar de cinema...', in: *Jaarboek van de Heemkundige Kring Oost-Oudburg xxix*, p. 48, Sint Amandsberg.
- 31 De Cock, (1995), p. 196.
- 32 Het gemiddelde aantal inwoners per zaal is slechts 5494 en het gemiddelde aantal zitplaatsen per zaal is 634.
- 33 Zie bijlagen. Een vergelijking tussen het aantal schermen van Gent en het aantal schermen van Vlaanderen.
- 34 De Smul, R. (1999), 'Bioscopen te Gent en omliggende gemeenten', in: *Tijdschrift Heemkundige Werkgroep Destelbergen-Heusden*, 16, 3, p. 11.
- 35 De Brouwer, N. (1980), *Onderzoek naar de infrastructuur van de cinema te Gent, 1919-1939*, niet gepubliceerde scriptie, Gent, vakgroep Nieuwste Geschiedenis.
- 36 Dhoore, B. (1984), *De film te Gent in de periode 1919-1930: onderzoek naar de invloed van de filmindustrie op het bewustzijn van de bioscoopbezoeker*, p. 207, niet gepubliceerde scriptie, Gent: UGent.
- 37 Tussen 1919 en 1930 worden 54 langspeelfilms en korte films met Chaplin vertoond. Meer dan een derde hiervan worden in *Vooruit* vertoond. De vertoonde films leggen de nadruk op het sociale milieu van de lagere klasse. Wanneer dit succesverhaal overgenomen wordt door de *Majestic* (die 29 procent van de Chaplin-voorstellingen voor zijn rekening neemt), valt deze opvallende eigenschap weg: *Majestic* selecteert de films met Chaplin voor het entertainmentgehalte. Er worden 22 romantische films met Douglas Fairbanks geprogrammeerd waarbij opnieuw *Vooruit* als koploper veertien premières en vijf hernemingen organiseert. Dhoore, (1984), p. 95-126.
- 38 Van Heghe, J. (1977), *Film als bron voor geschiedschrijving, in België tussen 1920 en 1940*, 52-53, niet gepubliceerde scriptie, Gent: UGent.
- 39 Dhoore, (1984), p. 184.
- 40 Deseyn, G. (1995), 'Over Cinéma Pathé en Congé Payé... De democratisering van de vrije tijd', in: *Interbellum in Gent*,

- p. 216, Gent: Stadsarchief.
- 41 *Palace* installeert geluidsapparatuur op 5 september 1930, *Carillon* op 17 oktober 1930, *Du Parc* op 30 januari 1931, *Coliseum* op 3 april 1931 en *Select* op 4 september 1931.
- 42 Deseyn (1983).
- 43 Van Dessel, R. (1977), *Preferenties van het Gentse filmpubliek als historische bron voor het mentaliteitsonderzoek, 1930-1934*, 228, niet-gepubliceerde scriptie, Gent: UGent.
- 44 Deseyn, (1995), p. 218-223.
- 45 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 Gent werden 62 interviews afgenoemt. Opmerkingen in dit hoofdstuk in verband met de beleving van film en de bioscoopervaring, zijn gebaseerd op de gecodeerde verwerking van deze interviews. In de verwerking van deze interviews werd onder andere gefocust op de plaatsgebonden herinneringen aan bepaalde bioscopen, de gewoonte van het naar de bioscoop gaan, herinneringen aan bepaalde films, het belang van de bioscoop in het dagelijkse leven en de betekenis van het bioscoopbezoek vandaag de dag. In het kader van het onderzoeksproject werd voor Gent ook een programmeringsonderzoek opgestart in de kranten *De Vooruit* en *De Gentenaar* door studenten van het Werkcollege Culturele Mediastudies (academiejaar 2005-2006).
- 46 Van Mulder, A. (°1919) en Laute, M. (°1921), interviews op 10 april 2006 door Fien Kesteleyn.
- 47 Wanneer de Nederlandse ondertitels precies in de Gentse zalen opduiken, is niet geweten. Het taalbeleid van de bioscopen is nog te weinig onderzocht.
- 48 De Brouwer, (1980), p. 74.
- 49 De Cock, (1995), p. 200.
- 50 *Capitole* heeft een 25 meter brede, stalen balkonconstructie zonder ondersteunende punten en in de zaal is een lichtinstallatie uitgewerkt met 600 projectoren, bediend door een lichtorgel.
- 51 Beyens, G. (1986), *De filmpreferenties van het Gentse bioscooppubliek tijdens de periode 1930-1939*, p. 67, niet-gepubliceerde scriptie, Gent: UGent.
- 52 De Cock (1995), p. 201.
- 53 De Smul, R. (1998), 'Bioscopen te Gent en omliggende gemeenten', in: *Tijdschrift Heemkundige Werkgroep Destelbergen-Heusden*, 15, 4, p. 22.
- 54 Schokkaert, L. & Stallartaerts, R. (1987), *Onder dak. Een eeuw volks- en gildehuizen*, Gent: uitgave Provinciebestuur Oost-Vlaanderen.
- 55 Himpe, A. (1992), *De Beweging in Huis. Vlaamse Huizen tijdens het interbellum*, Gent: Uitgave Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, p. 203.
- 56 Gent, Provinciaal archief, Gevaarlijke, Ongezonde Of Hinderlijke Inrichtingen, reeks 8/35 – 102/38.
- 57 Vissers, S. (°1946), interview op 4 april 2006 door Alex Stiévenart.
- 58 De Martelaer, H. (1982), *Analyse van de filmconsumptie te Gent 1940-1949*, p. 43-259, niet-gepubliceerde scriptie, Gent: UGent.
- 59 De Vleesschouwer, A. (°1928), interview op 4 april 2006 door Pieter Thielemans.
- 60 De Fraeye, (1998), p. 12.
- 61 De Smul, (2002), p. 10.
- 62 Beyens, (1986), p. 119.
- 63 De Martelaer, (1982), p. 66-261.
- 64 Conclusie naar aanleiding van een programmeringsonderzoek in de kranten *De Vooruit* en *De Gentenaar* door studenten van het Werkcollege Culturele Mediastudies (academiejaar 2005-2006).
- 65 Zie bijlagen. Een overzicht van het aantal bijgewoonde vertoningen per jaar, per inwoner van Gent tussen 1960 en 2000.
- 66 Lefevre, A. (°1942), interview op 24 maart 2006 door Nathalie Neirynck en Dobbelare, R. (°1946), interview op 5 april 2006 door Kevin De Ridder.
- 67 Zie bijlagen. Een overzicht van het gemiddelde aantal zitplaatsen per bioscoop en per scherm te Gent van de jaren twintig tot de jaren negentig. In 1973 is er inmiddels een verdubbeling van het aantal inwoners per zaal ten opzichte van 1960, maar het gemiddelde aantal zitplaatsen per zaal is gedaald naar 550. In 1977 stijgt het aantal inwoners per bioscoop van 8224 naar 14.481 door de nieuwe gemeentegrenzen.
- 68 Voor *Select* en *Century* wordt er zelfs een muur tussen de twee kassa's afgebroken zodat de nv Sofexim-Cinex slechts één kassierster voor twee zalen moet voorzien.
- 69 Van Keymeulen (1986), 'Hoe Gent opnieuw een filmstad werd', *Knack*, 12 februari.



ILLUSTRATIE 1 · In 1992 loopt het legendarische *Rex*-concern van baron Georges Heylen al op zijn laatste benen, maar de film *Cape Fear* (Scorsese, 1991), in Belgische première, kan nog wel op voldoende belangstelling van het publiek rekenen. In de kleine *Rex Studio* speelt ondertussen *Kafka* (Soderbergh, 1991). Heylens bioscoopimperium zou Antwerpen de bijnaam 'Antwerpen Kinemastad' bezorgen. Heylens boutade 'Als ik mijn lichten uitdraai op de De Keyzerlei, is Antwerpen dood' is intussen legendarisch. In 1992 kregen de traditionele bioscopen al zware concurrentie van multiplexen als *Kinepolis*. Heylen reageerde daarop laconiek in verscheidene interviews door te stellen dat hij alleen maar een dak moest bouwen boven de De Keyzerlei, om zijn eigen multiplex te maken.

BRON · PRIVÉARCHIEF PAUL CORLUY

Hoofdstuk 12 · Antwerpen ‘Kinemastad’ Een kroniek van honderd jaar bioscoopcultuur

Gert Willems

Inleiding: de krijtlijnen van een populaire filmcultuur (1896-1918)

Antwerpen 1885. De wereldtentoonstelling deed de sinjoren kennismaken met nieuwe technologieën en mogelijkheden, waaronder elektriciteit. Daardoor kreeg de economie een nieuwe impuls en kwam Antwerpen opnieuw in een periode van economische hoogconjunctuur terecht. Als gevolg van die bedrijvigheid groeide niet alleen de stad maar ook de stadsbevolking snel aan.¹ In 1830 telde Antwerpen 73.000 inwoners, ten tijde van de eeuwwisseling had de stad zich als metropool gemanifesteerd met bijna 300.000 inwoners.² Midden in deze woelige periode – waarin de positivistische vooruitgangsidee overheerste, de stad steeds meer haar moderne uitzicht kreeg en een exponentieel groeiende bevolking op zoek ging naar nieuwe manieren om het leven in te richten en zich te ontspannen – maakte film zijn intrede in Antwerpen.

De eerste publieke filmvertoningen vonden plaats op 25 april 1896 in een oude paardenstal in de Grammaystraat. Het programma was samengesteld uit verschillende *Lumière*-filmpjes en vertoonde gelijkenissen met de vertoning die de Parijzenaars een jaar eerder in première hadden kunnen aanschouwen. De eerste weken bedroeg de toegang de (toen nog niet geringe) som van één frank per vertoning, maar halverwege mei halveerde dat bedrag zodat iedereen de kans kreeg kennis te maken met het nieuwe medium.³

De overgang van elitair, nieuw curiosum voor een kleine groep mensen naar populair vermaak voor alle klassen, kwam er pas met de filmbarakken op de rondreizende foren. Vooral op de Sinksenfoor waren de voorstellingen vanaf 1898 een groot succes. Van daaruit begon film zijn veroveringstocht van de Antwerpse binnenstad.⁴ Tijdens de eerste vijftien jaar van zijn geschiedenis was de permanente bioscoop als instituut nog niet ingeburgerd. Films werden vertoond in een grote variëteit op publieke en private plaatsen en binnen een waaier van verschillende contexten.⁵ Film zocht aanvankelijk geen nieuwe vertoningscontext op, maar entte zich stevig op de al bestaande vrijetijds cultuur. In Antwerpen werd die cultuur in de eerste plaats vertegenwoordigd door de verschillende kermissen, maar al snel breidde de vertoningscontext zich uit naar de cultuur van de grote theaterzalen en indrukwekkende cafés op de Meir en de

De Keyzerlei, en naar de kleinere toneelzalen en volkse drankhuizen in de wijken. In de Vlaamse traditie van de *café-cinés* (zie hoofdstuk 2), hadden ook in Antwerpen de eerste zalen waarin films speelden een sterke link met het brouwerijwezen, zoals het *Café Arabe* op het huidige Koningin Astridplein, waar Jacques Souan al in 1902 films draaide.⁶ In 1906 volgden onder andere het volkse *Cinéma Stadium* van Frans Van de Velde in een café aan de Antwerpse dokken (in de Napelsstraat), *Café Tivoli* in de Pelikaanstraat, en de chiquer etablissementen *Grand Café Olympia* van André Peeters (op de Meir) en *Grand Café Universel* (op de De Keyzerlei). Tegelijkertijd begonnen zalen en schouwburgen die in de variététraditie geworteld waren hun programma's aan te vullen met filmbeelden. Tot 1908 waren er nauwelijks veiligheidsregels in voege waaraan de zalen moesten voldoen, waardoor de investering beperkt bleef tot louter het aankopen van een projectietoestel. In zalen zoals *Folies Bergère* in de Wapperstraat (filmvertoningen sinds 1904), *Revue theater Scala* in de Anneessensstraat (filmvertoningen sinds 1904), het *Hippodroompaleis* aan de Leopold De Waelplaats (filmvertoningen sinds 1907), en *El Bardo* op de Sint-Jacobsmarkt (filmvertoningen sinds 1907) vormde film slechts een klein onderdeel van een veel groter aanbod aan toneel, dans- en muziekspetakels. Maar ook kleinere theaterzalen van allerhande verenigingen en danszalen plaatsten een cinematograaf in hun zaal en gebruikten films om hun publiek te vermaken. Zo werden er in de toneelzaal annex turnzaal *Burgersbond* in de Wetstraat sinds 1904 films vertoond. Musichall *El Dorado* in de Van Wezenbekstraat (in 1907) en danszalen *Flora* (1906) en *Variétés* (1908) in de Diepestraat volgden.⁷ Het bewijs van de populariteit van deze prille filmvertoningen vinden we terug in *De Nieuwe GAZET* van 17 november 1906, in een verslag over de filmvertoningen in danszaal *Scala*:

'Zondagavond heeft men 2000 personen moeten weigeren. Reeds tijdens de middagvertoningen waren er geen voldoende plaatsen meer. Zes politieagenten waren nodig om het toestromende volk in toom te houden.'⁸

De filmvertoningen in *Scala* waarover sprake, werden verzorgd door Willem Frederik Krüger, een reizende exploitant die als een van de eerste filmpioniers in België al jaren met zijn filmbarak de kermissen van het land afreisde. Hieraan kwam plots een einde toen een brand in 1904 zijn cinemabarak verwoestte. Krüger bleef echter niet bij de pakken zitten en verplaatste zijn activiteiten naar bestaande Antwerpse zalen. In 1907 opende hij de eerste permanente bioscoop in Antwerpen: *Cinéma Théâtre Krüger* aan de De Keyzerlei. Krüger zag het groots en startte vervolgens *Cinema Alhambra* op in de Hoogstraat (1907). Naast zijn werkzaamheden in *Scala*, verzorgde hij de filmvoorstellingen in *Café Tivoli*. Ook in Gent en Luik opende hij bioscopen en verder was hij eigenaar van een tiental reizende exploitaties. Dit alles vergde echter te veel investeringen in te korte tijd, waardoor hij de controle over zijn imperium verloor en gedwongen werd zijn zalen te verkopen. Zijn *Théâtre Krüger* werd overgenomen door de Franse

firma *Pathé*, die op dat moment in heel Europa werk maakte van de verticale integratie van eigen producties en vertoningen.

Inmiddels zaten ook andere entrepreneurs niet stil en stilaan begon het bioscooplandschap in Antwerpen vaste vorm te krijgen. Zo ging *Alhambra* als schuldvereffening over naar drukker Henri Dirks, die de eerste kleine bioscooptycoon van Antwerpen zou worden. Daarnaast bezat hij *Prins Albert* (de vroegere danszaal *Variétés*), het *Odeon*-theater op de Frankrijklei en *Palatinat* (de vroegere danszaal *Rubens* in de Carnotstraat waar filmvoorstellingen en acrobatie afwisselden). In 1912 volgde *Gaumont* het voorbeeld van zijn grote concurrent *Pathé* door het vroegere *Café Universel* om te vormen tot een bioscoopfiliaal met de bedoeling er eigen producties te vertonen. Buiten de aanwezigheid van deze twee grote ketens, bleef bioscoopexploitatie in Antwerpen een zaak van individuen.⁹ De uitbreiding van het zalenaanbod ging aan een snel tempo verder en in 1913 werd het eerste gebouw dat specifiek als bioscoopzaal was ontworpen, opgetrokken: de wijkbioscoop *Lux* in de Provinciestraat. Waar in 1907 'slechts' zestien zalen op min of meer regelmatige basis films vertoonden, steeg tegen het einde van de Eerste Wereldoorlog dat aanbod tot 39 zalen.¹⁰ In 1916 werd (onder impuls van de Duitse bezetter) de eerste beroepsvereniging opgericht in Antwerpen: de *Syndicale Kamer van Antwerpen der Kinema's*. Voor het eerst werden de bioscoopexploitanten als een aparte, professionele beroeps categorie samengebracht.

De snelle uitbreiding van het bioscooplandschap en de inplanting van de bioscopen volgden daarbij perfect de veranderende dynamiek van het stedelijke weefsel. Tot de helft van de negentiende eeuw bleef de ontwikkeling van Antwerpen beperkt tot het gebied tussen de Schelde en de Spaanse Vesten (de huidige Leien).¹¹ Met de komst van de eerste trein in 1836 in het nieuw opgetrokken station, kwam er een einde aan de historische verbondenheid tussen de stadsontwikkeling en de haven. De haven breidde uit naar het noorden, terwijl het centrum van de stad verschoof naar de nieuwe, opkomende stationsbuurt.¹² Door de stadsuitbreiding kwam de Ooststation steeds meer centraal te liggen, zodat ze in 1902 al de naam 'Middenstation' meekreeg. Steeds meer mondaine etablissementen, hotels, feestzalen en winkels werden rond het station en de De Keyzerlei gebouwd, waardoor het historische stadsgedeelte rond de kathedraal en de Meir zijn centrumfunctie moest delen. Nog voor de eerste theaters of cafés filmvertoningen begonnen te organiseren, overtrof de De Keyzerlei de Meir al als dé wandelboulevard.¹³ De locatie van de bioscopen aan het einde van de Eerste Wereldoorlog toonde niet alleen aan dat de exploitanten dit veranderende stedelijke landschap goed aanvoelden, maar zette meteen de kijrlijnen van een bioscoopcultuur die tot in de tweede helft van de twintigste eeuw nog en onveranderd zou blijven. Van de 39 stadsbioscopen waren er twaalf in de onmiddellijke omgeving van het station en de De Keyzerlei gelegen, waaronder de bijzonder luxueuze filmpaleizen *Anvers Palace* (Appelmansstraat),

Pathé (De Keyzerlei) en *Zoölogie* (verbonden aan de dierentuin van Antwerpen). Alle drie boden plaats aan ongeveer 1500 toeschouwers. De aanwezigheid van deze film-paleizen, tezamen met de nieuwe hotels en winkels, bevestigden en versteegden het imago van de De Keyzerlei als centrum van het sociale leven. Bovendien was deze locatie ook praktisch handig: filmbobijnen kwamen per trein aan in het station, en andere vervoersmogelijkheden waren nog beperkt.¹⁴ Ook in het oude stadscentrum en in de buurt rond de Meir en de Bourla waren enkele filmpaleizen gesitueerd. Het merendeel van de bioscopen was echter terug te vinden in de volkse wijken van de stad en was van een totaal ander kaliber dan de centrumzalen, zowel wat grootte, architectuur, uitstraling en luxe als wat het beoogde publiek betrof. Vanaf het prille begin waren er met andere woorden, verschillende types van bioscopen voor een verschillend publiek terug te vinden in de stad, en hun onderverdeling was sterk geografisch bepaald.

Ondanks hun grote structurele verschillen, hadden vertoningen in zowel volkscafés als chique schouwburgen in de periode van de stille film een ding gemeen: film werd nog niet beschouwd als een op zichzelf staand avondvullend programma. In de plaats daarvan werden filmvertoningen gebruikt als bindmiddel tussen en onderdeel van een breder gamma van livevertoningen, toneelstukken, muziek- en vaudevillenummers. Lokale entrepreneurs hadden snel door dat ze de populariteit van filmvertoningen konden verhogen door deze nieuwe ervaring te verbinden met het lokale en het bekende. Antwerpse filmpioniers zoals Krüger deden dit door zelf met de camera op stap te gaan, om via eigen producties de vertrouwde omgeving en het lokale nieuws in de bioscopen te brengen en op die manier een evenwicht te creëren tussen de ‘vreemde’ Amerikaanse en Europese cultuur en de eigen maatschappelijke gebruiken.¹⁵ Op dezelfde manier versterkten de eigen Antwerpse optredens, die werden geprogrammeerd tussen de films, het gevoel tot een gemeenschap te behoren met gedeelde culturele waarden en gebruiken. Filmhistorica Myriam Hansen merkte al op dat tijdens de periode van de stomme film de aanwezigheid van aan theater verbonden elementen zoals lezingen, geluidseffecten en vooral livemuziekbegeleiding tijdens de voorstellingen en variéténummers, essentieel was om de ervaringen van de toenmalige toeschouwers juist in te schatten. Ze gaven aan de voorstellingen de indruk van een *one-time performance*, in plaats van een activiteit die schijnbaar steeds opnieuw op dezelfde manier werd uitgevoerd.¹⁶

De wijkbioscoop: thuishaven van de arbeiders (1918-1929)

Het grote aantal volkse wijkbioscopen was niet verwonderlijk. De haven en de daarmee gepaard gaande industrie zorgden voor een grote aanwezigheid van laaggeschoolde arbeiders in de stad die een dankbaar publiek vormden voor de goedkope filmver-

toningen in de volkswijken. De economische groei van de stad genereerde rijkdom, maar niet de gehele bevolking kon daarin delen. In de negentiende eeuw verschoof de focus door de aanwezigheid van de grote haven, van industriële activiteiten naar handel, waardoor onder andere de textielnijverheid bijna volledig verdween. Hierdoor kwamen duizenden arbeiders zonder werk te zitten. Halverwege de negentiende eeuw leefde veertig procent van de Antwerpse bevolking onder de armoedegrens. Pas in de eerste helft van de twintigste eeuw trad er verbetering op in hun woon- en werkomsstandigheden.¹⁷ Gegevens over de sociale samenstelling van het eerste publiek of over de frequentie waarmee de verschillende klassen al dan niet filmvoorstellingen bezochten in Antwerpen, zijn echter even schaars als gegevens over de manier waarop film in zijn beginperiode ontvangen en beleefd werd door de aanwezige toeschouwers. Het eerste systematische onderzoek in die richting dateert uit de jaren twintig. Aloïs Sledsens deed een onderzoek naar het vrijetijdsgebruik van de Antwerpse werklieden en hij kon niet anders dan tot de vaststelling komen dat de bioscoop een prominente plaats innam in het aanbod van mogelijkheden op het vlak van vrijetijdsbesteding. Hij schreef dat ‘een bezoek aan de plaatselijke *volkskinema* voor vele werkmensen een ware manie is geworden’, in het bijzonder voor vele arbeidersvrouwen in de Antwerpse volkswijken.¹⁸ De taksen op openbare vermakelijkheden tijdens de periode van zijn onderzoek, bewezen de groeiende dominantie van de bioscoop. Van de veertig miljoen Belgische frank (990.000 euro) aan belastingen, die over de periode 1922 tot 1926 in Antwerpen werden opgehaald, werd bijna de helft – negentien miljoen Belgische frank (471.000 euro) – uit de inkomsten van bioscopen gegenereerd. Ondanks hun veel lagere toegangsprijzen, namen de volkse wijkbioscopen bijna zes miljoen Belgische frank (149.000 euro) voor hun rekening.¹⁹

Qua aanwezigheid en populariteit moest de bioscoop het in de jaren twintig weliswaar nog afleggen tegen de herberg en het café. Voor de 302.186 Antwerpenaren in 1924 waren er niet minder dan 3716 herbergen, waarvan bijna driekwart in de typische volkswijken. Vele herbergen hadden echter hoofdzakelijk – zij het niet uitsluitend – een mannelijk publiek. Sledsens telt in de jaren twintig tevens 26 danszalen in Antwerpen, eveneens bijna exclusief volkse angelegenheden. In tegenstelling tot de herbergen en de cafés was het voor zowel mannen als vrouwen breed maatschappelijk aanvaard om danszalen te bezoeken, maar hun publiek bestond bijna uitsluitend uit jonge mensen.²⁰ De beperkingen die andere plaatsen van vrijetijdsbesteding oplegden qua leeftijd of geslacht, verklaren mede de populariteit van de bioscoop, die voor alle lagen van de bevolking toegankelijk oogde. Dit sluit perfect aan bij de bevindingen van Hansen, die bioscoop als een alternatief publiek terrein ziet. Voor deze auteur is de bioscoop een intrinsiek inclusieve angelegenheid die door haar brede en toegankelijke karakter aan bepaalde – voordien onderdrukte – groepen de mogelijkheid verschafte deel uit te maken van eenzelfde publiek – en dus van eenzelfde

denkbeeldige gemeenschap. Niet alleen voor lagergeschoold arbeiders maar vooral ook voor vrouwen, was de bioscoop tevens een plaats van ontvoogding; een plaats waar ze in een min of meer evenwaardige positie konden genieten van dezelfde ervaring als mensen uit andere sociale klassen, waarmee ze anders nooit in contact zouden komen. Het publieke leven in de negentiende-eeuwse bourgeoisiecultuur was immers typisch mannelijk georiënteerd geweest, zodat enkel de huiselijke context een vrouwelijke stempel droeg. De bioscoop was daardoor een van de eerste publieke plaatsen die vrouwen – buiten de huiselijke context – zich eigen konden maken.²¹

De ‘inclusiviteit’ die de bioscoop uitstraalde, was in Antwerpen vaak echter maar schijn, want in de praktijk was maar weinig sprake van een gelijkaardige filmervaring voor alle toeschouwers. Zo merkten Mark Jancovich en Lucy Faire in hun studie in het Britse Nottingham al op dat toeschouwers van verschillende afkomst vaak naar verschillende bioscopen gingen, of van elkaar werden gescheiden door verschillende ticketprijzen en de architecturale opbouw van de bioscoop.²² Ook Antwerpenaren wierpen hun sociale identiteit niet af op het moment dat ze een bioscoop binnenstapten. Hoewel het publiek van eenzelfde bioscoop uit verschillende sociale klassen kon bestaan, zorgden ook hier de verschillende ticketprijzen ervoor dat men op andere plaatsen in de bioscoop terechtkwam. Volksbioscopen en centrumzalen hadden daarboven zeer verschillende wortels: de wijkzalen in Antwerpen steunden op de traditie van de vaudeville en het volkstheater, die interactief opgebouwd waren en een grote sociale dimensie in zich droegen. Centrumbioscopen, gelegen in vroegere theaterzalen voor de gegoede klasse, bouwden verder op de theatertraditie – ofwel de ‘cultuur van de stilte’ – en waren veel restrictiever in de mogelijkheden tot interactie dan hun volkse tegenhangers.²³ Toch leefde het cliëntele van volksbioscopen en centrumzalen niet volledig in twee gescheiden werelden. Sledsens gaf in 1926 zelf aan dat de centrumbioscopen:

‘... de kinema’s [zijn] waar de high-life zich vooral beweegt, alhoewel het niet zelden gebeurt, dat er ook wel eens werklieden gevonden worden die ‘zich den luxe willen permitteeren zoo goed als de rijken op de kussens en fauteuils te zitten’. Wij kennen, persoonlijk, vele werkmansgezinnen, waar de moeder af en toe naar de kinema’s gaat waar de prijzen feitelijk buiten het bereik eener gewone beurs zijn, en men daarbij nog verplicht drankgebruik oplegt.’²⁴

Het materiële genot van de luxueuze centrumzalen bleek dus genoeg aantrekkingskracht te hebben om een deel van de arbeiders te overhalen voor een korte tijd deel uit te maken van een andere sociale wereld en de eigen realiteit achter zich te laten.²⁵ Zo omschreef Sledsens een ontmoeting met een werkman die ‘ons verklaarde elken avond naar een kinema te gaan, zelfs soms tot tweemaal naar een zelfde film te gaan zien...

omdat het hem zijn bitter leven een oogenblik deed vergeten, want thuis was het een en al miserie [...] en hij kwam naar den kinema om ‘toch iets van het leven te hebben’.²⁶

Dit escapisme werd in de hand gewerkt door de sociale context van verschillende Antwerpse buurten waar de woon- en levensomstandigheden weinig benijdenswaardig waren. Officieel woonden er in 1913 in Antwerpen gemiddeld 8,1 mensen in één huis. Dit cijfer hield echter geen rekening met alle kantoorgebouwen, zodat dat aantal, zeker in de vele volkswijken, in realiteit nog veel hoger lag. In de jaren dertig was er in vele buurten nog weinig verbetering merkbaar. De Kloosterstraat, een der dichtst bevolkte straten van de stad en voornamelijk thuishaven van arbeidersgezinnen, telde 175 huisnummers en bijna drieduizend inwoners. Het Sint-Andrieskwartier, in de volksmond bekend als ‘de parochie van de miserie’ bood plaats aan twintigduizend inwoners, maar in realiteit woonden er bijna dertigduizend Antwerpenaren.²⁷ Hetzelfde fenomeen vinden we terug in het Schipperskwartier. Het was precies in deze buurten dat de beruchtste wijkbioscopen zich bevonden. In de Kloosterstraat bijvoorbeeld opende in 1910 de *Zuidpool*, een grote bioscoop die gekend was voor zijn cowboyfilms en zijn exotisch ogende films voor de gewone man. De Nationalestraat in het hart van het Sint-Andrieskwartier herbergde vanaf 1917 onder andere de beruchte zaal *Peter-Benoît*, een kleine, volkse bioscoop die meer bekendstond voor zijn vechtpartijen en de meisjesonderbroeken die af en toe van het balkon naar beneden vielen, dan voor de films die er gedraaid werden. Toch was er ook binnen deze wijken nog variatie in de beschikbare zalen. In dezelfde Nationalestraat opende in 1931 de *Kinox*, een grote bioscoop met bijna duizend plaatsen, die binnen de wijk een veel betere status bezat dan de andere bioscopen. Voordien vertoonde de katholieke wijkvereniging sinds 1913 op dezelfde locatie opvoedende films voor de arbeiders in het katholieke *Volkshuis Sint-Andries*. Elke wijk was in dat opzicht een microversie van de stad, en iedere inwoner van de wijk kreeg de kans zich te vereenzelvigen met de bioscoop die het beste zijn gewenste identiteit weergaf. Elk van deze bioscopen had echter dezelfde aantrekkingskracht: zij boden de toeschouwer een publieke plaats die niet alleen veel luxueuzer was dan de situatie in hun private, huiselijke sfeer, maar die hen tevens toeliet te ontsnappen aan de dagelijkse routine.

Consolidatie en de overschakeling op geluid (1929-1939)

Terwijl de bioscoopsector in de jaren dertig bijna overal in Vlaanderen een sterke uitbreiding kende, kwam de expansie van het Antwerpse bioscooplandschap tot stilstand. De uitbreiding van de Antwerpse bioscoopsector was immers reeds vlak na de Eerste Wereldoorlog in een hogere versnelling gekomen, waardoor de markt in de Antwerpse binnenstad begin jaren dertig een eerste verzadigingspunt bereikte. In vele

kleinere steden – en zeker in de meeste Vlaamse dorpen – stond de bioscoopcultuur op dat moment nog in haar kinderschoenen. Halverwege de jaren twintig hadden de Antwerpenaren in hun binnenstad de keuze uit 47 zalen. In 1932 overschreed het bioscoopaanbod voor het eerst de kaap van vijftig filmvertoningszalen. Tot het begin van de Tweede Wereldoorlog zou dat aanbod min of meer constant blijven. Deze betrekkelijke rust was echter slechts schijn, want hoewel het algemene peil van het zalenpark min of meer op dezelfde hoogte bleef, waren er intern talrijke verschuivingen. Vooral de overgang van de stille film naar de geluidsfilm werd een van de structurerende factoren die veranderingen in het bioscooplandschap teweegbrachten.

De stille film was nooit echt geluidloos geweest. Muziek had altijd al een belangrijke rol gespeeld, zeker in de grote luxueuze centrumbioscopen die een groot orkest ter beschikking hadden. Maar zelfs de allerkleinste wijkbioscopen zorgden ervoor dat hun filmvoorstellingen ten minste gedeeltelijk muzikaal werden begeleid, vaak slechts door een pianist maar af en toe ook door een klein orkest. Een grote centrumbioscoop zoals *Gaumont* op de De Keyzerlei experimenteerde bovendien al sinds 1910 met het synchroniseren van beeld op film en geluid via een *chronofoon*.²⁸ Aangezien een groot deel van de werkende klasse zich geen grammofoonplaten of radio kon veroorloven²⁹, waren bioscopen en danszalen tot de jaren dertig vaak de enige publieke plaatsen waar men professionele muziekuitvoeringen kon horen.

De komst van de geluidsfilms zorgde echter voor drastische wijzigingen in de bestaande bioscoopcultuur. Aangezien de beurscrash van 1929 nog voelbaar was in de economische sector, waren het de grote centrumzalen die als eerste meer kapitaal achter de hand hadden en de overstap naar geluid maakten. De kleinere wijkzalen keken nog even de kat uit de boom.³⁰ Toch gebeurde de overschakeling vrij snel. Tegen 1932 waren al 23 Antwerpse zalen uitgerust met een geluidsinstallatie, twee jaar later waren er dat al 31.³¹ Hiermee werd redelijk abrupt een einde gemaakt aan de voordien evidence link tussen filmprojecties en een livemuziekcultuur. Bovendien maakte de grote financiële inspanning van de zaaleigenaars het plots veel minder evident om film vrijblijvend en occasioneel binnen het volledige avondprogramma op te nemen. Het was niet toevallig dat variétézalen met occasionele filmvertoningen – zoals *Folies Bergère* (Wapperstraat), *Palatinat* (Carnotstraat) en de toneelzaal van de *Werkmanskring Sint-Augustinus* (Jodenstraat) – rond deze periode hun filmvertoningen staakten en dat andere zalen, die de overstap naar geluid wél maakten, meteen werden omgevormd tot permanente bioscoop, zoals de *Scala* op de De Keyzerlei en de *Kinox* in de Nationalestraat (het vroegere *Volkshuis*). De komst van het geluid versnelde met andere woorden het proces waarin film een zelfstandig ontspanningsmedium werd, dat minder dan in zijn vroege periode afhankelijk was van liveacts of theater.³²

De verstevigde onafhankelijkheid van film als ontspanningsmedium zorgde er ook voor dat in de jaren dertig de eerste echte bioscooparchitectuur, die in de jaren twintig voorzichtig tevoorschijn was gekomen, volledig doorbrak. Twee Antwerpse architecten, Léon Stynen en Leopold Van den Broeck, namen het voortouw.³³ Beiden werden beïnvloed door de modernistische stijl. In 1935 creëerde Stynen met cinema *Rex* niet alleen een vroegmodernistisch meesterwerk in zijn lange carrière, maar tevens de bioscoop die jarenlang centraal zou staan in het Antwerpse bioscooplandschap.³⁴ De grote bioscoop stond symbool voor een nieuw type van filmpaleizen waar de moderne buitenarchitectuur even belangrijk was als de luxueuze binneninrichting. *Rex* zou in zijn oorspronkelijke vorm de Tweede Wereldoorlog niet overleven. Na een hevig bombardement, waarin de bioscoop met de grond werd gelijkgemaakt, bouwde de beroemde architect Rie Haan *Rex* opnieuw op. Hij gaf de bioscoop het uitzicht dat het gebouw beroemd zou maken. Haan zou in de daaropvolgende jaren als vaste architect van de naoorlogse bioscoptycoon Georges Heylen, als geen ander het uitzicht van de Antwerpse bioscopen bepalen.



ILLUSTRATIE 2 · Na de verbouwing door Rie Haan zou bioscoop *Rex* jarenlang de premièrebioscoop zijn voor alle grote Amerikaanse producties. De benedenverdieping kon 680 bezoekers ontvangen, het grote balkon bood toegang aan nog eens 420 toeschouwers. Hier zit de zaal afgeladen vol voor een voorstelling van de film *Venere imperiale* (Delannoy, 1963).

BRON · PRIVÉARCHIEF PAUL CORLUY

De steeds grotere en spectaculairdere filmpaleizen werden net zozeer consumptieproducten als de film die in de bioscoop speelde. Bioscoopuitbaters begonnen hun zaal evenzeer te promoten als hun filmprogramma en de uitbaters van nieuwe filmpaleizen zoals *Rex* of van opnieuw gerenoveerde bioscopen zoals *Anvers Palace*, voerden in advertenties een strijd om het publiek te overtuigen dat hun bioscoop de mooiste en modernste zaal van de stad was. De bioscoop en de daarmee verbonden bioscoopcultuur waren volwassen geworden en konden zich opmaken voor enkele decennia van dominantie binnen de vrijetijdscultuur.

Georges Heylen beheert de markt (1945-1993)

Na de Tweede Wereldoorlog kwam de entertainmentcultuur pas goed op gang. Veel goederen waren ook in de jaren na de oorlog nog steeds gerantsoeneerd, waardoor de vrijetijds cultuur een van de belangrijke sectoren werd om in te investeren. De lonen

en werkcomstandigheden van de arbeiders werden in korte tijd drastisch verbeterd en de arbeidsduur werd ingekort, waardoor er een grote vraag was naar een populaire amusementsvorm voor de grote massa. De bioscoop, die in Antwerpen al in de jaren dertig een bijzonder ruime verspreiding kende, had alle kaarten in handen om ook na de oorlog die status verder uit te bouwen.³⁵ Zeker in Antwerpen – waar het stadsbestuur alle bioscopen voor een halfjaar sloot nadat een V2-bom op 16 december 1944 in *Rex* en *Scala* 576 slachtoffers maakte – liep het na de heropening van de Antwerpse bioscopen storm voor de overvloed aan Amerikaanse producties die plots beschikbaar waren.³⁶ Getroffen bioscopen herstelden de schade en heropenden als moderne filmpaleizen; bioscoopex-



ILLUSTRATIE 3 · Bioscopen *Astrid* en *Savoy* (hier tijdens feestelijkheden) lagen broederlijk naast elkaar op het huidige Koningin Astridplein. De eerste zou zich vooral richten op Duitse film, de tweede op de Franse film. Beide bioscopen sloten in 1992 de deuren, een jaar voor het faillissement van Georges Heylen.

BRON · PRIVÉARCHIEF PAUL CORLUY (FOTO HUGO GORIS)

ploitanten die tijdens de oorlog hun zaal op een andere manier hadden ingevuld, kozen vlak na de oorlog opnieuw voor film. Tegen 1950 waren er weer 48 bioscopen actief in de Antwerpse binnenstad. Hierdoor kon het bioscoopbezoek de wekelijkse, vanzelfsprekende en routineuze activiteit worden die ze voor velen zou blijven in de jaren na de Tweede Wereldoorlog. Het aantal verkochte bioscooptickets uit deze periode spreekt boekdelen en zet de populariteit van de bioscoop duidelijk in de verf. Antwerpen en haar voorsteden telden begin jaren vijftig net iets meer dan een half miljoen inwoners. Toch werden er elke week gemiddeld bijna 300.000 bioscoopbezoekers geteld. Het centrum en de volkswijken van de binnenstad namen het leeuwendeel voor hun rekening. De 260.000 Antwerpenaren uit deze buurten waren wekelijks goed voor 200.000 tot 250.000 verkochte bioscooptickets.³⁷

In Antwerpen was deze bloeiperiode van de bioscoop onlosmakelijk verbonden met de naam van Georges Heylen. Heylen was voor de oorlog al aandeelhouder in de pas

geopende *Rex* op de De Keyzerlei, en hij wist zich tijdens de oorlog op te werken tot voorzitter van de Raad van Beheer. Concurrerende bioscopen zoals *Pathé*, *Scala*, *Roxy* en *Astrid* werden ingepalmd door de Duitse bezetter maar *Rex* bleef onafhankelijk en in een door de Duitsers bezet distributielandschap wist Heylen toch aan films te geraken.³⁸ Ternauwernood overleefde Heylen de V2-bom op zijn bioscoop. Op 12 maart 1947 heropende de bioscoop als de modernste, meest comfortabele en technisch best uitgeruste zaal van de stad met *Lost Weekend* van Billy Wilder. Met dit wapenfeit begon Heylen een carrière die van hem de belangrijkste bioscoopexploitant in de geschiedenis van de Antwerpse cinema zou maken.

Heylen financierde zijn veroveringstochten door middel van een complex netwerk van verschillende kleine, onderling met elkaar verweven, firma's. De centrumzalen *Astrid* en *Odeon* waren de eerste bioscopen die in zijn handen kwamen. Dan volgden *Kursaal* en *ABC* (die hij herdoopte tot *Savoy* en *Vendôme*) en de bioscopen in de Carnotstraat en in Borgerhout (*Astra*, *Rubens*, *Festa*, *Century*, *Victory* en *Roma*). Van *Colbelciné* nam hij *Capitole* en *Ambassade* over. *Pathé*, *Anvers Palace* en *Eden* kocht hij over van de bioscoopgroep Tyck-Gommers-Mermans (als *Sinjoor*, *Palace* en *Quellin*). Na zich eerst op de centrumbioscopen te hebben geconcentreerd, richtte hij vervolgens zijn pijlen op de kleinere wijkzalen. Naast de bioscopen in Borgerhout en Deurne – die hij bijna alle in handen kreeg – kocht hij ook in Merksem en in Berchem bioscopen. Met *Dixi* in de Handelstraat en *Forum* in de Brederodestraat, breidde hij zijn imperium uit naar de Antwerpse volkswijken in de binnenstad. De grote *Metro* in het centrum van de stad vervolledigde in 1962 het imperium van Georges Heylen.³⁹ Op korte termijn slaagde hij er op die manier in om een quasimonopoliepositie in Antwerpen te verwerven.

Om die machtspositie te verwerven ontwikkelde Heylen een aantal strategieën om zijn concurrenten buiten spel te zetten. 'Exclusiviteit' was een eerste beleid van Heylen en daarmee verzette hij zich hevig tegen de *parallel booking* die door de Amerikaanse verdelers als tactiek werd gehanteerd en waarbij dezelfde film op verschillende kopieën in een aantal bioscopen werd verdeeld. Hij besefte goed dat als hij zich van zijn concurrenten wou onderscheiden, hij de toeschouwers een unieke ervaring moest kunnen bieden. Daardoor speelde hij in de beginperiode van zijn heerschappij in *Rex* liever een onbekende film waarop hij het label 'exclusief' kon plakken, dan een Amerikaanse *blockbuster* die ook in andere bioscopen draaide. Heylens tactiek leverde hem effectief een groter marktaandeel op. En omdat hij meer bezoekers wist te trekken dan andere bioscoopexploitanten, kon hij al gauw op een voorkeursbehandeling van de Amerikaanse verdelers rekenen. Ook begreep Heylen dat als hij erin slaagde om elke bioscoop binnen zijn imperium een andere identiteit te geven – niet alleen qua uitsraling maar ook qua genre films – hij een veel groter klantenbestand kon uitbouwen. Zijn doorgedreven programmastrategie, op maat gesneden voor de bioscoop en het

overeenkomstige publiek, was wat Heylen echt succesvol maakte. Zijn grote centrumzalen, zoals *Rex* en later *Metro*, leenden zich voor de Hollywoodblockbusters en de filmpremières. *Astrid* speelde hoofdzakelijk Duitse films, terwijl buurman *Savoy* zich op de Franse film concentreerde. *Odeon* werd aanvankelijk ingericht voor de 'betere' film, maar werd ook een tweede, grote commerciële succeszaal. Nadien kregen diezelfde

films een nieuw leven in kleinere centrumzalen en wijkzalen. Door in verschillende types bioscopen te investeren, slaagde Heylen erin om een gehuurde film van een *first-run*- naar een *second-* en *third-run*zaal te versassen en zo de levensduur van ettelijke films tot langer dan een jaar te rekken zonder ooit voor een dubbel publiek te moeten spelen. Bovendien waren de wijkzalen en de zalen in de stadsrand gedroomde afzetmarkten voor minder succesvolle films of pakketfilms die mee met een *blockbuster* moesten worden gehuurd om het risico, inherent aan bioscoopexploitatie, te verkleinen. Heylen besefte eveneens dat wilde hij succesvol blijven, hij erin moest slagen om Hollywood naar de Schelde te brengen. Met andere woorden, hij moest erin slagen om de Amerikaanse en Europese films en filmsterren te



ILLUSTRATIE 4 · Georges Heylen zorgde ervoor dat steeds opnieuw grote filmsterren uit Hollywood en Europa de Scheldestad bezochten. Vaak zag het op de De Keyzerlei zwart van het volk om toch maar een glimp te kunnen opvangen van hun favoriete filmster. Hier loopt het storm voor de komst van Jayne Mansfield tijdens de première van *The Girl can't Help it* (Tashlin, 1957).

BRON · PRIVÉARCHIEF PAUL CORLUY (FOTO HUGO GORIS)

'lokalisieren', zodat de Antwerpenaren in hen geïnteresseerd zouden blijven. Dit 'Hollywood naar de Schelde brengen' nam Heylen zeer letterlijk. Telkens opnieuw wist hij de grote vedetten van het witte doek, zoals Jayne Mansfield, Gregory Peck, Sophia Loren, Fernandel, Gina Lollobrigida en Glenn Ford naar Antwerpen te brengen om de première van hun nieuwste film bij te wonen. Ten slotte realiseerde Heylen zich maar al te goed dat filmconsumptie even goed rond de bioscopen zelf als rond de film draaide. Dit uitte zich in een grote aandacht voor de architectuur en de uitstraling van de centrumzalen, en in een uitgebreide personeelsbezetting per bioscoop, om de toeschouwers te bedienen en naar hun plaatsen te begeleiden.⁴⁰

Aangezien Heylen als geen ander aandacht had voor het hele bioscoopgebeuren in plaats van alleen voor zijn programmering, kwamen mensen naar zijn zalen uit routine en omwille van de bioscoopervaring, ongeacht welke film hij op dat moment

draaide. Dit stelde hem in staat om een gevecht aan te gaan dat voor andere bioscoop-exploitanten waarschijnlijk fataal zou zijn geworden. Zo kwam het in 1970 tot een conflict tussen Heylen en de Amerikaanse filmverdelers, die volgens Heylen ongehoord hoge huurprijzen voor hun films vroegen. Heylen weigerde deze nog langer te betalen, waarna de Amerikaanse filmverdelers een complete boycot uitspraken tegen het *Rex*-concern. De Antwerpse bioscoopwereld kwam daardoor in een unieke situatie terecht, waarbij men het voor het eerst in de naoorlogse periode hoofdzakelijk zonder Amerikaanse *blockbusters* moest stellen. Heylen bleef echter niet bij de pakken zitten, hij startte zijn eigen distributiefirma *Excelsior* en ging op zoek naar onbekende Duitse, Franse en Italiaanse films om ze in zijn grote centrumzalen te programmeren. De Amerikaanse verdelers gingen in de tegenactie en riepen enkele wijkbiosopen op (in Antwerpen binnenstad, *Kinox* in de Nationalestraat, *Monty* op het Zuid en *Centra* op het Kiel) om zich te groeperen tot de *Verenigde Onafhankelijke Kinema's*, die wél toegang kregen tot de Amerikaanse films. Het traditionele roulatiepatroon van films in Antwerpen werd daarmee volledig omgedraaid. Nieuwe Amerikaanse premières en grote *blockbusters* werden alleen in de wijk- en randzalen gedraaid, terwijl de grote luxueuze centrumbiosopen niet verder kwamen dan obscure B-films. Het volk bleef echter massaal hun bioscoop en bioscooproutine trouw en de centrumzalen zaten afgeladen vol voor duistere films als *Der Arzt von Sankt-Pauli* (Olsen, 1968) en de muzikale films van Heintje. Het sociale weefsel van de stad werd met andere woorden niet aangetast door de verschuiving van het filmaanbod. De Amerikaanse verdeelhuizen pareerden deze situatie door in 1973 in samenwerking met de Nederlander Piet Van Meerburg, het gloednieuwe *Calypso*-complex op de hoek van de Quellinstraat te openen en op die manier de Amerikaanse film opnieuw naar het centrum van Antwerpen te brengen. Met onder andere de erotiek van *Emmanuelle* (Jaeckin, 1974) en met Italiaanse spaghettiwesterns bewees Heylen de concurrentie met de Amerikaanse films in het centrum aan te kunnen. Het proces tussen Heylen en de Amerikaanse verdelers werd daarop in der minne geregeld en de grote Amerikaanse films werden verdeeld tussen Heylen en Van Meerburg. Heylen had echter een nieuwe afzetmarkt gevonden, en bleef ook in de daaropvolgende jaren volop Duitse gruwelfilms en Amerikaanse B-films zoals *Ilsa, She Wolf of the SS* (Edmonds, 1975) met groot succes programmeren, naast het aanbod van de grote Amerikaanse verdeelhuizen.⁴¹

Het succes van de Duitse, Franse en Italiaanse films in Heylens centrumzalen kon niet verdoezelen dat het bioscoopbezoek ook in Antwerpen aan een vrije val bezig was, net als in de rest van Vlaanderen. De *stadsvlucht*, een internationaal typisch fenomeen tijdens de tweede helft van de twintigste eeuw, had tot gevolg dat hooggeschoolde inwoners wegtrokken uit het centrum en minder rijke of laaggeschoolden migranten de stad introkken. Dit droeg alleen maar bij tot het verval van de bioscooproutine. Georges Heylen hield nochtans hardnekig vast aan zijn – ondertussen gedateerde

– manier van zaken doen en weigerde pertinent om de pracht en praal van zijn filmzalen teniet te doen door hen op te splitsen in kleinere zalen, of om te bezuinigen op de ontvangst en de ervaring van zijn bezoekers door te snijden in zijn personeelsbestand. Zijn ooit zo moderne en luxueuze centrumzalen waren slecht onderhouden en allang niet meer volgens de standaarden die een steeds jonger en rijker publiek verwachtte. vergeleken met het groeiende comfort in het eigen huis, waren bioscopen niet langer een aantrekkingsfactor.

De strijd tussen de bioscopen om bezoekers te blijven trekken werd op het scherpst van de snee gestreden. Heylen deinsde er niet voor terug om met zijn eigen distributiefirma *Excelsior* tot tachtig procent van de recettes te eisen van de wijkzalen die hij bevoorraadde, waardoor hij velen tot het faillissement veroordeelde. Anderzijds was Heylen zelf ook gedwongen om steeds meer wijkzalen en bioscopen in de randsteden te sluiten wilde hij zijn grote centrumzalen economisch leefbaar houden. Einde



ILLUSTRATIE 5 · Hoewel het in 1990 nog stormlied voor *Pretty Woman* (Marshall, 1990), liep het bioscoopimperium van Heylen op zijn laatste benen. De lange wachtrijen voor bioscopen waren decennialang een typisch fenomeen in het Antwerpse straatbeeld. Niet zelden kwam dit door de doorlopende vertoningen in de centrumzalen. Mensen waren niet verplicht om de bioscoopzaal te verlaten na het einde van de film.

BRON · PRIVÉARCHIEF PAUL CORLUY (FOTO HUGO GORIS)

jaren tachtig was hij gedwongen om ook steeds meer centrumzalen te sluiten. Tegelijkertijd was Heylens quasi-monopolie voorgoed verdwenen en moest hij de concurrentie aangaan met andere bioscopen en andere types van filmconsumptie. Niet alleen was met *Calypso* de eerste multiplex avant la lettre ontstaan, tevens werd door de overname van *Monty* (1976) door Michel Apers en Jan Jespers en door de komst van *Cartoon's* (1978) de *art-housebioscoop* in Antwerpen definitief op de kaart gezet. Ook de filmclubs, zoals de *Centrale Filmclub IEV* in *Century* in Borgerhout, het *Filmhuis* aan de lange Brilstraat en *De Andere Film* in zaal *King Kong* (Keizerstraat), die overal in Antwerpen als paddenstoelen uit de grond rezen, boden weerwerk aan de commerciële bioscopen.

Op 3 september 1993 moest Heylen de handdoek in de ring gooien. Met zijn strijd had Heylen ervoor gezorgd dat in Antwerpen de traditionele bioscoopcultuur langer bleef voortbestaan dan in andere Vlaamse steden, maar einde 1993 kon ook hier de komst van een nieuwe bioscoopcultuur niet langer worden tegenhouden.

De opkomst van een andere filmcultuur (1993-2007)

Het jaar 1993 staat geboekstaafd als het grote kanteljaar voor de Antwerpse bioscoop-exploitatie. Alle Vlaamse steden maakten op dat moment geleidelijk de overgang van een bioscoopcultuur van vele kleine zalen naar een cultuur waar een grote multiplex het hele bioscooplandschap domineerde. In Antwerpen verliep die overgang bijzonder abrupt. Met de val van het *Rex*-concern op 3 september verdween een groot deel van de plaatselijke bioscooptraditie en van de culturele gebruiken die daarmee gepaard gingen. Bijna tegelijkertijd luidde de opening van het grote *Metropolis*-complex op 17 oktober aan de noordelijke stadsrand, de nieuwe bioscoopcultuur in. Beide gebeurtenissen waren onlosmakelijk met elkaar verbonden. De geleidelijke neergang van het *Rex*-concern, waarbij Georges Heylen steeds meer centrumzalen moest afstoten, en de inferiore kwaliteit van de zalen, die al jaren niet meer gerenoveerd waren, duidden niet enkel op de dreigende sluiting van het *Rex*-concern maar maakten ook duidelijk dat er ruimte was voor nieuwe initiatieven. Terwijl in vele Vlaamse steden de bezoekerscijfers bij het begin van de jaren negentig voor het eerst opnieuw een kleine stijging kenden – dankzij de aantrekkingskracht die de nieuwe *Kinropolis*-complexen met hun superieure beeld- en klankkwaliteit en met hun parkeerfaciliteiten konden uitoefenen op adolescenten en jonge gezinnen – bleef in Antwerpen de ticketverkoop non-stop dalen. Zelfs menig Antwerpener verkoos een autoritje van een halfuur naar het nieuwe Heizelcomplex in Brussel boven een bezoek aan de bioscopen op de De Keyzerlei, die hun eens zo modernistische en bruisende uitstraling hadden verloren en slechts nostalgische herinneringen bleken aan een ooit levendige bioscoopcultuur.⁴² De concentratie van de bioscopen in en rond de stationsbuurt was daarenboven niet meer in overeenstemming met het opnieuw gekantelde sociale weefsel van de stad. De De Keyzerlei was zijn positieve imago van uitgaansbuurt kwijtgespeeld aan het nieuwe, jonge en hippe Zuid dat vijftig jaar eerder vooral de woonplaats van de arme arbeiders was.

Het plotse faillissement van het *Rex*-concern liet Antwerpen nagenoeg zonder bioscopen achter. Buiten de tot sekszaaltjes hervormde *Paris* (De Keyzerlei), *Scala* (Carnotstraat) en *Plaza* (Breydelstraat), het *Filmhuis* (Klappeistraat) en de zaal van het *Film-museum* (dat toen nog in het Koninklijk Paleis aan de Meir gelegen was), waren Erik Cloeck en Michel Apers de enige exploitanten die nog op regelmatige basis film aanboden. Ze hadden het *Calypso*-gebouw aan de De Keyzerlei overgekocht van het ter ziele gegane *Superclub*. Via *Cartoon's* boden ze de Antwerpener nog steeds de mogelijkheid om de ‘betere’ film te bekijken. In de zomer van 1993-1994 deden ze zelfs een poging om de drie kleine BTW-filmzaaltjes (*Brabo*, *Tijl* en *Wapper*) in het *Century*-complex nieuw leven in te blazen. Hun poging strandde nog geen jaar later. Geen van deze initiatieven kon de concurrentie aan met Albert Bert, die met de 22 zalen en 7400

zetels van zijn nieuwe *Metropolis*-complex (Groenendaallaan) de strijd om Antwerpen praktisch zonder slag of stoot had gewonnen.

Voor het eerst werd er bij de inplanting van een nieuwe bioscoop enkel rekening gehouden met economische motieven (lage grond- en bouwprijs en makkelijk met de auto te bereiken) en niet met de logische inplanting in het reeds bestaande sociale netwerk binnen het stedelijk weefsel. De wijk Luchtbal – waar *Metropolis* gebouwd werd – had nooit een bioscoopcultuur gekend. Enkel in de jaren vijftig werden er door de plaatselijke pastoor in het parochiehuis films gedraaid.⁴³ Hoewel *Metropolis* gelegen was in een complex met enkele cafés en winkels, leidde de komst van de bioscoop er niet toe dat ook andere horeca- of vrijetijdsbestedingen zich in de buurt van de bioscoop vestigden. Bioscoopbezoek kwam los te staan van andere vrijetijdsbestedingen die vroeger samengingen met de routine van dit bezoek. De cultuur om te flaneren van bioscoop naar bioscoop en plaats te nemen in een lange wachtrij om de bioscoop binnen te geraken, werd vervangen door een cultuur van snelheid en door wat door Phil Hubbard beschreven werd als een cultuur van ‘parkaholics’.⁴⁴

Het effect op het bioscoopbezoek was onmiddellijk voelbaar. In een jaar tijd verdubbelde het bioscoopbezoek nagenoeg (van 27.000 bioscoopbezoekers per week in 1993 tot 50.000 in 1994).⁴⁵ In geen tijd leken de jonge Antwerpenaren zich de nieuwe bioscoopcultuur eigen te hebben gemaakt. Met deze nieuwe cultuur werden de grenzen van de ‘imaginaire gemeenschap’ waarvan bioscoopbezoekers deel uitmaakten, grondig opengegooid. Door de hedendaagse techniek van *saturation release*⁴⁶ werd de levensduur van de bioscooppfilm niet alleen herleid tot een fractie van zijn levensduur ten tijde van Heylen – ruim een jaar – maar ontstond er ook een denkbeeldige link met bioscoopbezoekers over heel de wereld die tegelijkertijd de mogelijkheid hadden om dezelfde film te zien. Op die manier maakten bioscoopbezoekers wereldwijd deel uit van een *global community* en was er een imaginaire, transnationale populaire consumptiegemeenschap ontstaan.⁴⁷

Op 1 november 1995 overleed (inmiddels baron) Georges Heylen. Uitgerekend diezelfde week werden *Rex*, *Metro*, *Odeon* en *Ambassades* gesloopt om plaats te maken voor een nieuw *Gaumont*-bioscoopcomplex met zeventien zalen en vierduizend zitplaatsen. Op 15 december 1997 opende het nieuwe complex de deuren, op exact dezelfde locatie waar in 1912 ook al eens een *Gaumont*-bioscoop werd geopend. De Franse firma speelde deze historische link met de uitgekozen locatie sterk uit in haar marketingstrategie voor het nieuwe complex, maar toch kwam de gloednieuwe centrumbioscoop slechts aarzelend van start. De aanwezigheid van *Gaumont* in het Antwerpse bioscooplandschap duurde dan ook niet lang. In 2001 sloten de *Calypso*-zalen (ondertussen overgenomen door *Gaumont*) hun deuren; in 2004 verkocht de firma de zeventien zalen van

hun complex aan de De Keyzerlei aan UGC. Volgens Frank Heirman trok *Gaumont* zich terug uit België in ruil voor een groter marktaandeel in Frankrijk, waar het de tweede plaats bekleedde na *Pathé*. Voor UGC betekende Antwerpen een doorbraak in België. In combinatie met twee vestigingen in Brussel, kon het betere condities krijgen bij de distributeurs en scherpere publiciteit voeren.⁴⁸ Hun concurrentie was klein. Alleen filmhuis *Klappei* en art-housebioscoop *Cartoon's* (na talrijke overnames) hadden de tand des tijds overleefd. 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.

UGC profileerde zich zowel in Antwerpen als in Brussel als een stadsketen en koos daarbij voor een tegenovergesteld concept dan de *Kinepolis*-vestigingen. De ontvolking van de binnenstad tijdens de tweede helft van de twintigste eeuw nam geleidelijk af waardoor het klantenbestand in het hart van de stad groeide, terwijl de rand van de stad, die in de jaren tachtig nog zo eenvoudig met de auto te bereiken was, steeds vaker te maken kreeg met het groeiende fileprobleem. Daardoor won het openbare tramnet in de binnenstad weer aan aantrekkelijkheid. De terugkeer van de bioscoop naar de binnenstad als reactie op de grote randstadcomplexen is een internationaal terugkerend fenomeen. Jancovich sprak in dit opzicht van 'Urban Entertainment Centres' om de nieuwe vormen van multiplexen in het centrum van de stad aan te duiden.⁴⁹ In enkele Europese landen werd dit zelfs door de overheid gestimuleerd, in een poging om de stadscentra op te waarderen en nieuw leven in te blazen. In Antwerpen was het een privé-initiatief dat het multiplex naar de binnenstad bracht en daarmee voorlopig de ontwikkeling van het bioscooplandschap in Antwerpen voltooide.

Conclusie

Dit hoofdstuk maakte duidelijk dat de bioscoopcultuur in Antwerpen in een eeuw tijd grondige wijzigingen onderging. In vergelijking met kleinere steden en dorpen kende Antwerpen al bij het begin van de twintigste eeuw een uitgebreide vrijetijds-cultuur, waardoor de bioscoopexploitatie snel van start kon gaan. De noodzaak aan goedkoop entertainment voor de havenarbeiders en de toegankelijkheid die bioscopen uitstraalde voor alle lagen van de bevolking, zorgden ervoor dat de bioscoopsector al snel een leidinggevende positie kon innemen binnen de ontspanningscultuur. Georges Heylen maakte na de Tweede Wereldoorlog dankbaar gebruik van de populaire status van de bioscoop en wist bijna de hele Antwerpse bioscoopsector in handen te krijgen. Dankzij zijn sterk zakelijk instinct en de eenvormigheid van zijn beleid, kon de Antwerpse exploitatiesector uitgroeien tot een van de sterkste bioscoopsteden in België. Met zijn *Rex*-concern slaagde hij erin om tot aan het begin van de jaren negen-

tig de nieuwe filmcultuur van multiplexen en megaplexen uit Antwerpen te weren. In 1993 was echter ook zijn rijk uit, waardoor *Kinepolis* en later *UGC* vrij spel kregen in de Antwerpse binnenstad.

De vijf bioscopen die Antwerpen momenteel telt, lijken in aantal verwaarloosbaar in vergelijking met het grote aantal bioscopen vijftig jaar geleden. Als casestudy binnen het hedendaagse bioscooplandschap bewijst Antwerpen echter door haar variëteit aan nog bestaande zalen nog steeds een prominente rol te spelen. Ook seksbioscoop *Royal* (vroegere *Studio Movy*) op het Koningin Astridplein is ondertussen weer in werking. In vergelijking met het aantal bioscopen in andere Vlaamse steden neemt Antwerpen dus zeker geen achtergestelde positie in. Vraag echter een oude Antwerpener naar de bioscopen in de stad en hij zal zeggen dat er ‘nu niets meer is’. Voor de generatie die is opgegroeid in de traditionele bioscoopcultuur, zijn de recente omschakelingen duidelijk een brug te ver en zijn bioscopen niet meer dan een nostalgische herinnering.

EINDNOTEN

- 1 Heirman, F. (2006), *Het Paleis om de hoek. Een eeuw cinema in Antwerpen*, Antwerpen: BMB, p. 5.
- 2 Van Nieuwenhuyze, I. & Vrancken, J. (2001), *Spatial Dimensions of Urban Social Exclusion and Integration. The case of Antwerp, Belgium*, URBEX Series no.10, Amsterdam: Amsterdam Study Centre for the Metropolitan Environment, p. 14.
- 3 Heirman, (2006), p. 16.
- 4 Stallaerts, R. (1998), ‘Antwerpen in de 20^{ste} eeuw: de cinema’, in: *Waar is die tijd?*, Zwolle: Waanders b.v., 22, p. 523-524.
- 5 Jancovich, M., Faire, L., Stublings, S. (2003), *The Place of the Audience: Cultural Geographies of Film Consumption*, Londen: British Film Institute. p.37. Er is ook een link te trekken met de hedendaagse filmbeleving, die net zoals in zijn beginperiode vandaag de dag gekenmerkt wordt door een grote variëteit aan publieke en private vertoningsplaatsen.
- 6 Een officiële vergunning om films te draaien kwam er echter pas tegen 1905.
- 7 Van Handenhove, C. (2001-2002). *Antwerpen Kinemastad*, Deel 2, Gent: Universiteit Gent, Faculteit Kunst-, Muziek- Theaterwetenschappen, p.9-12.
- 8 Stallaerts, (1998), p.525.
- 9 Van Handenhove, C. (2001-2002), Deel 2, p. 10-12; Heirman (2006), p. 27.
- 10 Wanneer wij over Antwerpen spreken, bedoelen we de historische stad Antwerpen (huidige postnummers 2000 tot 2060), zonder rekening te houden met randgemeenten (postnummers 2100 tot 2600) die momenteel eveneens deel uitmaken van Antwerpen.
- 11 Lauwers, F. & Schetsken, F. (1997), *De Keyserlei 125 jaar*, Antwerpen: New Work Cy.
- 12 Van Nieuwenhuyze & Vrancken (2001), p. 12.
- 13 Lauwers, F. (1992), *De Antwerpener en zijn Statiekwartier*, Gent: Stichting Mens en Cultuur, p. 10-11.
- 14 Heirman, (2006), p. 21.
- 15 Dit is geen typisch Antwerps fenomeen. Internationaal onderzoek toont aan dat dit een gewoonte was die in vele gemeenschappen voorkwam. Voor een uitgebreid voorbeeld van hoe bijvoorbeeld joodse bioscoopuitbaters in New York films aanvaardbaar maakten voor hun volk, verwijzen we naar: Thissen, J. (2007), ‘Next Year at the Moving Pictures: Cinema and Social Change in the Jewish Immigrant Community’, in: Allen, R. C., Maltby, R. & Stokes, M. (Eds.), *Hollywood and the Social Experience of Movie-Going*, Exeter: University of Exeter Press.
- 16 Hansen, M. (1991), *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge (MA): Harvard University Press, p. 93.

- 17 Van Nieuwenhuyze & Vrancken (2001), p. 12-14.
- 18 Sledsens, A. (1929), *Het gebruik van den vrijen tijd door de Antwerpse Werklieden. Beknopt Onderzoek over de jaren 1922-26*, Antwerpen: Drukkerij 'De Vlijt', p. 55.
- 19 De taksen voor dezelfde periode voor andere vrijetijdsbestedingen bedroegen : schouwburgen : 1,9 miljoen BEF (47.000 Euro); Musichalls & concerten: 2,7 miljoen BEF (67.000 Euro); danszalen: 2 miljoen BEF (50.000 Euro); dancings: 6 miljoen BEF (149.000 Euro).
- 20 Sledsens, (1929), p. 44-52.
- 21 Hansen, (1991), p. 90-144.
- 22 Jancovich, Faire, L., e.a. (2003), p. 47.
- 23 Hansen, (1991), p. 95.
- 24 Sledsens, (1929), p. 52.
- 25 Dit terwijl hij schat dat in de 29 volksbiosopen van Antwerpen, wel meer dan negentig procent van het dagelijkse publiek uit arbeiders bestond.
- 26 Sledsens, (1929), p.53.
- 27 Sledsens, (1929), p. 65-68.
- 28 In 1912 vermeldt de catalogus van Gaumont al meer dan honderd chronofilmen; zie: Heirman, F. (2007), 22.
- 29 Sledsens, (1929), p. 48.
- 30 Heirman (2006), p. 22.
- 31 (1932), *Annuaire Belge du Cinéma 1932*, Brussel: Editorial Office; (1934), *Annuaire Belge du Cinéma 1934*, Brussel: Editorial Office.
- 32 Jancovich, Faire e.a. (2003), p. 96.
- 33 De twee architecten waren onder andere in Antwerpen verantwoordelijk voor de vormgeving van *Anvers Palace, Kromo, Festa, Centra, Scala en Astra*.
- 34 Heirman, (2006), p. 65.
- 35 Zie bijvoorbeeld: Vandepitte, R. (1985), *Economische geschiedenis van België*. Tielt: Lannoo en Vandepitte, R. (1987), *Sociale geschiedenis van België 1944-1985*, Tielt: Lannoo.
- 36 Zie : Cels, J. (1984), *V-bommen op Antwerpen*, Antwerpen/Weesp: Standaard Uitgeverij.
- 37 Zie de verschillende tabellen en statistieken van de Vereniging der Kinemabestuurders van België,, *Inlichtingenbulletijns*, 1949-1953.
- 38 Nochtans zou Heylen nooit van collaboratie verdacht worden.
- 39 Heirman, (2006), p. 79-97.
- 40 Magiels, W. (2004), 'De andere kant van Georges D. Heylen : 'The Smiling Cobra'', in: Magiels, W. en De Hert, R. (Eds.), *Magie van de Cinema. Hollywood aan de Schelde* , p. 74-75, Antwerpen: Facet; Heirman, (2006), p. 79-97.
- 41 Magiels, W. (2004), 'Een kijkje achter de schermen. Een gesprek met Jean Zeguers, rechterhand van bioscooptycoon Georges Heylen', in: Magiels, W. en De Hert, R. (Eds.), *Magie van de Cinema. Hollywood aan de Schelde*, p.65-73, Antwerpen: Facet; Heirman (2006), p. 79-97.
- 42 Heirman, (2007), p. 145-150.
- 43 (1956-1959), *Annuaire Général du Spectacle en Belgique*, Brussel: Editions l'Epoque.
- 44 Hubbard, Ph. (2003), 'A good night out? Multiplex cinemas as sites of embodies leisure', in: *Leisure Studies*, 22 (July 2003), p. 255-272.
- 45 Heirman, (2006), p. 145-150.
- 46 Een techniek waarbij eenzelfde film op hetzelfde tijdstip in zoveel mogelijk landen en bioscopen in première gaat, zodat elke toeschouwer op hetzelfde moment de kans krijgt om deze film te zien.
- 47 Acland, (2007), 'Opening Everywhere: American Exhibitors Abroad and Everyday Life', in: Allen, R.C. , Maltby, R. & Stokes, M. (Eds.), *Hollywood and the Social Experience of Movie-Going*, Exeter: University of Exeter Press.; Sifaki, E. (2003), 'Projections of Popular Culture Through the Study of the Cinema Market in Contemporary Greece', *1st LSE PhD symposium on Modern Greece 'Current Social Sciences Research on Greece'*, Hellenic Observatory, London School of Economics and Political Science.
- 48 Heirman, (2006), p. 145-150.
- 49 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.



ILLUSTRATIE 1 · Amerikaanse filmtitels kregen vaak verleidelijk klinkende Nederlandse of Franse vertalingen wanneer ze op de thuismarkt werden uitgebracht. Zo kreeg de film *The Jungle Princess* (Thiele, 1936) de titel *Hula, fille de la brousse*, met een voor die tijd gewaagde affiche om de aandacht van de bioscoopbezoekers te trekken.

BRON · PRIVÉARCHIEF MARC RUBEN

Hoofdstuk 13 · Stiefkinderen van de seksuele revolutie *Seksbioscopen in de Antwerpse Stationsbuurt, 1950-1975*

Oliver Van Steen en Marnix Breyen¹

‘De danseressen hebben de borsten naakt; doch maken geen bewegingen met het bovenlichaam.’² Het oordeel dat een anonieme politie-inspecteur in oktober 1957 uit-sprak over de Franse film *Femmes de Paris* was al bij al erg mild. Het openlijk vertonen van vrouwelijke borsten kon weliswaar niet onverdeeld op zijn goedkeuring rekenen, maar dankzij hun statische karakter leek hij tot vergevingsgezindheid bereid.

Daarmee onderscheidde de politie-inspecteur in kwestie zich in elk geval van een groepje studenten dat acht jaar later in dezelfde stad de reclameborden van een aantal bioscoopzalen ging overplakken met leuzen als ‘solidair tegen pornografia’ en ‘geen vuile films in onze stad’.³

Samen lijken deze politie-inspecteur en deze studenten een perfecte illustratie te zijn van wat historici ‘de stille revolutie van de lange jaren vijftig’ zijn gaan noemen – jaren waarvan zij het einde halverwege de jaren zestig situeren.⁴ Het feit alleen al dat een politie-inspecteur werd opgedragen de vertoonde films op hun zedelijkheid te controleren, maakte duidelijk dat voorlopig geen einde kwam aan het burgerlijke beschavingsoffensief en aan de preutse normen die daarmee gepaard gingen. De katholieke studenten in kwestie beschouwden zichzelf als de radicale voorhoede van dat offensief. Maar uitgerekend hun radicalisme was misschien wel een symptoom van het feit dat zij alleen stonden in hun strijd. In elk geval vertoonde de politie-inspecteur uit dit verhaal geen al te grote wil om zich tegen een veranderend waardepatroon te verzetten. Het onderscheid dat hij en zijn collega’s maakten tussen bewegende en niet-bewegende borsten – met als suggestie dat deze laatste minder ‘schuldig’ waren – leek een krampachtige poging om zich vast te klampen aan eenvoudiger tijden, toen de cinematografie met haar verlokkingen nog niet bestond. Toen vrouwelijke naaktheid nog uitsluitend via de fotografie de maatschappij kon destabiliseren.

Een groep katholieke studenten die zich tegen seksuele losbandigheid verzette en een politie-inspecteur die min of meer oogluikend toekijkt; hoe sterk verschilt deze constellatie niet van het beeld dat wij koesteren van ‘de jaren zestig’ – een term waarmee men in feite vooral de periode 1966-1973 aanduidt? In het collectieve geheugen worden deze ‘stoute jaren’ vaak geassocieerd met beelden van gewapende politiemannen, die groepen studenten op een weinig zachtaardige manier uiteendrijven. Die studenten

ijverden niet tegen onzedelijkheid in de films, maar integendeel vóór de vrije liefde, en meer in het algemeen voor een minder door burgerlijke conventies gedomineerde moraal. Opmerkelijk genoeg manifesteerde deze contestatiebeweging zich in België op de meest radicale wijze onder de studenten van de Katholieke Universiteit van Leuven. In de loop van één decennium had het traditionele idealisme van deze katholieke studentenpopulatie een bocht van zowat honderdtachtig graden gemaakt. Zij die het heftigst tekeer waren gegaan tegen de stille revolutie van de jaren vijftig, waren nu de voorhoede geworden van de luidruchtige revolutie van de jaren zestig.⁵ In die nieuwe strijd was de erotische film veeleer een bondgenoot dan een vijand geworden, ook al was de inhoud van deze films intussen veel explicieter geworden. De borsten die vanaf de tweede helft van de jaren zestig op het witte scherm te zien waren, hingen niet langer stil, maar speelden vaak een dynamische en actieve rol in het verhaal. Zij bewogen niet alleen maar werden ook gekust, of werden op andere manieren betrokken in het liefdesspel.

Uit de gekozen voorbeelden zou men kunnen afleiden dat ruimere culturele ontwikkelingen zich perfect laten aflezen uit de geschiedenis van het bioscoopbezoek en van de maatschappelijke betekenissen die daaraan werden gegeven. Het nut van de studie van de filmcultuur lijkt, vanuit dat perspectief, vooral gelegen in haar illustratieve waarde: door het bestuderen van de filmcultuur kunnen algemene processen aanschouwlijker en inzichtelijker worden voorgesteld. Toch mogen we ons niet te gemakkelijk laten verleiden door een dergelijke veralgemenende – en derhalve min of meer voorspelbare – benadering. De voorbeelden in kwestie hebben zich immers niet alleen in een welbepaalde tijd, maar ook op een welbepaalde plaats voorgedaan en betreffen specifieke (categorieën van) mensen. Zij kunnen dus niet zonder meer als representatief worden beschouwd voor ruimere evoluties op nationale, Europese of mondiale schaal. Wanneer een studie van de filmcultuur deze lokale inbedding in rekening brengt, dan openbaart zij niet alleen algemene patronen – die ook op andere manieren kunnen worden achterhaald – maar toont zij integendeel vooral plaats- en contextgebonden evoluties. Deze kunnen de algemene patronen nu eens bevestigen, dan weer tegenspreken. De bijdrage van de studie van filmculturen tot de algemene cultuurgeschiedenis is dan ook dat zij heel concreet in beeld kan brengen hoe diverse groepen van actoren, in onderlinge interactie, omgaan met meer algemene evoluties. Die houding kan bestaan in aanvaarding of in verwerving, of in een combinatie van beide. En uiteraard is de houding van de diverse groepen actoren niet per se dezelfde. Het feit dat op het niveau van de filmproductie het aantal seksfilms tijdens de tweede helft van de jaren zestig spectaculair steeg, zegt niets over waar ze werden bekeken en door wie, over welke positie ze innamen in het gehele filmaanbod en welke weerstanden ze teweegbrachten. Dat zijn de vragen die in deze bijdrage centraal staan.

Bloei in de marge

Bij het beantwoorden van die vragen richten we ons op de stad, en nog specifieker, op de buurt waar de eerder vermelde politie-inspecteur op pad werd gestuurd om het film-aanbod te controleren. Op diezelfde Antwerpse stationsbuurt dus waar de katholieke studenten hun zedelijkheidsoffensief voerden. Het hele bioscoopgebeuren in de stad Antwerpen was geconcentreerd rond die buurt, waarbij de De Keyserlei als centrale as fungeerde. Dankzij het feit dat bioscoopbezoek door de politieke en juridische overheden nog tot diep in de jaren zeventig als een verdachte bezigheid werd beschouwd, zijn we naar verhouding goed ingelicht over de controversiële aspecten van de filmcultuur tijdens de jaren vijftig, zestig en zeventig in die buurt. Gezien de Belgische wetgeving, die geen censuur toeliet, konden de politieke diensten – daartoe gemanageerd door de parketten – niet optreden tegen de intrinsieke inhoud van films, wel tegen de bedreiging die zij vormden voor de openbare zeden. Zij dienden meer bepaald na te gaan of de vertoonde films al dan niet in strijd waren met de artikelen 383 tot en met 386ter van het Strafwetboek. Als ‘aanstotelijk’ werden films (net zoals boeken overigens) omschreven wanneer ‘het geheel ertoe strekt uitsluitend en buitensporig de seksuele hartstochten op te hitsen, perversies af te schilderen of tot onsociale seksuele gedragingen aan te zetten’.⁶ Niet alleen de intrinsieke zedenbedervende kwaliteiten van een film moesten echter worden onderzocht, ook diende te worden nagegaan of de vertoning van de films in kwestie ‘het eerbaarheidsgevoel van de bevolking’ reëel kwetste. Uitgerekend daarom was het noodzakelijk dat vertegenwoordigers van het parket de films in hun eigenlijke vertoningscontext gadesloegen. Zo konden zij behalve de inhoud van de films, ook de reacties van het publiek achterhalen.

Het spreekt voor zich dat de politie-inspecteurs niet alle zalen in de Antwerpse stationsbuurt even grondig in het oog hielden. Zoals in andere Europese steden, was een aantal bioscoopzalen zich al tijdens het interbellum, maar vooral na de Tweede Wereldoorlog, gaan specialiseren in min of meer ‘pikante’ films. Van deze zalen hield het Antwerpse parket nauwgezet de programmering bij en met de quoteringen van de Katholieke Filmliga in de hand, werd aangeduid welke films van naderbij dienden te worden gecontroleerd. Niet toevallig zag ‘onze’ politie-inspecteur *Femmes de Paris* (Boyer, 1953) in de aan de Breydelstraat gelegen *Cinema Plaza*. Het was een van de eerste Antwerpse zalen die als sekszaal geboekstaafd stonden. Nochtans zou de zaal pas halfweg de jaren zestig ook nadrukkelijk dit profiel gaan aannemen. Voor zover er tevoren al irreguliere producties werden gedraaid, betrof het vooral films uit lichtere erotische genres, zoals de stripteasefilms, de nudistenfilms, of de zogenoamde seksuele opvoedingsfilms. Daarnaast kregen ook de reguliere, min of meer artistieke films met een uitgesproken seksuele lading, een belangrijke plaats in de programmering van de zaal. Het al genoemde *Femmes de Paris* behoorde tot die categorie, maar ook Ingmar

Bergmans *Zomer met Monica* (1953) kan ertoe worden gerekend. Desondanks konden in de *Plaza* tot halfweg de jaren zestig volstrekt onschuldige films worden bekeken.

Dat veranderde bruusk vanaf 1966. Niet alleen beheersten seksueel geladen films nu veel meer dan voorheen de programmering, de seksualiteit in deze films was ook veel explicieter. De film *Sensuele vrouwen* (Bénazéraf, 1963) bijvoorbeeld die in januari 1966 werd vertoond, bestond uit een lange reeks van verleidingsscènes. Wanneer de bioscoopdirectie het seksuele gehalte van bepaalde films te laag vond, aarzelde ze zelfs niet een aantal scènes van andere films in te voegen. Dat gebeurde onder meer in april 1966, toen de film *Beauty Jungle* (Guest, 1964) werd gekruid met een aantal passages uit een stripteasefilmpje. Seks werd de *unique selling proposition* van de zaal.

Met zijn transformatie tot sekszaal pur sang stond *Cinema Plaza* niet alleen. Twee andere zalen sloegen in dezelfde periode een soortgelijke richting in. Het ging om de *Paris* op de De Keyserlei en de *Royal* op het Astridplein. Bovendien werd omstreeks 1970 zaal *Scala* als exclusieve sekszaal opgericht. Deze plotse evolutie had uiteraard veel te maken met de internationaal enorm gegroeide markt van seksfilms. Toch werkte daarnaast ook een typisch Antwerps fenomeen deze evolutie in de hand. Halfweg de jaren zestig verwierf immers Georges Heylen met zijn *Rex*-concern een monopoliepositie in de Antwerpse bioscoopsector. De distributie van reguliere Amerikaanse films werd volledig door hem beheerst. Onafhankelijke bioscoopuitbaters die in deze omstandigheden wilden standhouden, dienden zich nu te specialiseren in genres die niet door Rex werden bestreken. Het genre van de seksfilm was in die categorie ongetwijfeld het meest winstgevende.

Een implicatie van deze koerswijziging was dat ook het publiek van deze filmzaaltjes duidelijker dan voorheen werd gemarginaliseerd. Distantieerde de doorsnee bioscoopbezoeker zich al tijdens de jaren vijftig uitdrukkelijk van de bezoekers van de sekszaaltjes, dan werden deze laatsten vanaf de tweede helft van de jaren zestig nog veel duidelijker met afschuw bekeken. ‘Ik ben zo gene vetzak’, antwoordde Robbe de Hert op de vraag of hij ooit naar een van deze sekszaaltjes was geweest.⁷ Hoe typisch dit antwoord voor deze Antwerpse filmcoryfee ook moge zijn, het is daarom waarschijnlijk niet minder representatief voor de stigmatiserende houding van de gemiddelde Antwerpse bioscoopganger tegenover het ‘foute’ publiek van de sekszalen.

Maar wie ging er dan wel naar die zaaltjes? Uitgerekend omdat respondenten in interviews steeds beweren er nooit een voet binnen te hebben gezet, valt deze vraag erg moeilijk te beantwoorden. Ook de parketarchieven bevatten weinig gegevens in dat verband. Wat ze wel duidelijk maken, is dat het publiek van de sekszaaltjes vrijwel exclusief mannelijk was en dat deze mannelijke bezoekers ‘van alle ouderdommen’

waren.⁸ Over hun sociale en professionele of sociale achtergronden komen we niets te weten. Een klachtenbrief uit 1967 van een anonieme briefschrijver aan de Antwerpse provinciegouverneur werpt evenwel een verrassend licht op het publiek dat *Cinema Plaza* in die periode bezocht en op de praktijken die zich er voordeden:

‘Dat in die cinema prikkelende films worden vertoond is U zeker bekend, dat ze met de dag gewaagder worden dat is vast te stellen. Met een speciaal gebrek van nieuwsgierigheid ben ik door horen vertellen van de ene en de andere daar eens 4 maal naar toe geweest.

Dan komt men tot de brutale, walgelijke vaststellingen van 2 personen van het mannelijke geslacht die met elkaar bezig zijn, daar 2 meter verder een andere man die zich alleen bevredigt, terwijl rondzittenden dit kunnen vaststellen. Dat daar geregeld zitplaatsen bevochtigd zijn door mannelijke uitstotingen is een feit.’⁹

Cinema Plaza leek dus aan het einde van de jaren zestig te fungeren als een homoseksueel trefpunt en als decor van zeer expliciete seksuele handelingen. Of ook de andere Antwerpse sekszaaltjes aan dit profiel beantwoordden, valt moeilijk te achterhalen. Onwaarschijnlijk is dat in elk geval niet, aangezien het fenomeen paste in een veel ruimere internationale evolutie. Voor wie Allan Hollinghursts *The Swimming Pool Library* gelezen heeft, zal bovenstaande beschrijving alvast niet onbekend overkomen. De beslotenheid van deze sekszaaltjes en de automatische ‘medeplichtigheid’ van alle bezoekers aan een ‘irreguliere’ seksualiteitsbeleving, zorgden ervoor dat de mannelijke homoseksuele subcultuur er een uitgelezen plaats vond om zich te manifesteren. Zij boden inderdaad een aantal onmiskenbare voordeelen in dat verband ten opzichte van de parkjes, plantsoenen en openbare sanitaire voorzieningen die deze rol al sinds de negentiende eeuw vervulden.



ILLUSTRATIE 2 · Op calicots en reclamepanelen werd de vrouw geregeld als lustobject voorgesteld. Deze realisatie is van de hand van Eddy De Boeck (rechts op de foto) en Victor van Giersbergen. Hun firma, Studio Victor, schilderde de reclamepanelen voor bioscopen in Mechelen.

BRON · PRIVÉARCHIEF EDDY DE BOECK

Toch is er ook iets bijzonder paradoxaals aan het feit dat uitgerekend sekszaaltjes dienstdeden als mannelijke homoseksuele ontmoetingsplaatsen. Het filmaanbod dat werd getoond bracht immers vrijwel uitsluitend heteroseksuele handelingen in beeld, en binnen die heteroseksuele handelingen werd bovendien bijna alleen het vrouwelijke lichaam getoond. Mannelijke geslachtsdelen waren tot het einde van de jaren zestig niet te zien op de schermen van de Antwerpse sekszaaltjes. Voor zover homoseksualiteit al een plaats kreeg in de Antwerpse filmcultuur, dan betrof het uitsluitend de vrouwelijke homoseksualiteit. De mannelijke homoseksuele filmproductie, die internationaal nochtans wel bestond, lijkt in de Antwerpse stationsbuurt geen plaats te hebben gevonden.

Het hele aanbod van de sekszalen draaide dus rond de vrouw als lustobject. Dat werd heel sterk benadrukt in de reclame waarmee de bioscoopuitbaters het publiek trachten te werven. Op de *calicots* waren vrijwel uitsluitend vrouwelijk lichaam – weliswaar meestal met bedekte borsten en geslachtsdelen – te zien, en slagzinnen als ‘Een bloemtuin van mooie en pittige meisjes’ of ‘Alle mannen begeerden deze sensuele en verleidelijke vrouwen’ dienden de aantrekkracht van de films op een mannelijk heteroseksueel publiek nog te vergroten.¹⁰ Het is dan ook duidelijk dat het door de anonieme schrijver van de eerder geciteerde klachtenbrief beschreven publiek, niet homogeen homoseksueel was. Wie effectief voor de film kwam – zo kan met een boute worden gezegd – was hoogstwaarschijnlijk heteroseksueel; de homoseksuele toeschouwers daarentegen kwamen in de eerste plaats voor het publiek.

Uit deze summiere beschrijving van het filmaanbod en het publiek van de sekszaaltjes, kan worden afgeleid dat deze laatste hoegenaamd geen speerpunten waren van de seksuele revolutie, ook al voltrok deze zich in diezelfde periode. Op een aantal punten lijkt zich zelfs een tegengestelde beweging te hebben voorgedaan. De groeiende segregatie tussen het publiek van de sekszaaltjes en de ‘gewone’ zalen lijkt haaks te staan op de groeiende maatschappelijke openheid tegenover seksualiteit. Het feit dat de homoseksuele subcultuur in deze zaaltjes meer dan ooit tevoren de duisternis opzocht in plaats van zich in de openbaarheid te werken, wijst in dezelfde richting. Maar vooral nog lijken de sekszaaltjes plaatsen te zijn geweest waar de vrouw veel meer dan in de omringende buitenwereld, tot een lustobject werd gereduceerd. Terwijl de seksuele revolutie toch juist alles te maken had met de erkenning en bevrijding van een autonome vrouwelijke seksualiteit? Overigens kon de ‘objectificatie’ van het vrouwelijk lichaam in de seksfilms extreme vormen aannemen. In veel van de filmproducties die in de late jaren zestig werden vertoond, waren vrouwen immers het voorwerp van gewelddadige seksuele praktijken zoals sadistische folteringen en verkrachtingen. Anderzijds werden zelfs bij de vertoning van dergelijke films de bestaande taboes niet zonder meer overboord geworpen. Hoe centraal seks in deze films ook stond, de (mannelijke of vrouwelijke) schaamstreek werd nooit openlijk getoond. Om problemen met het

gerecht te vermijden sneden de bioscoopuitbaters te expliciete scènes weg, of maakten zij de schaamstreek zwart. Ook die toegevingen aan de traditionele moraal kunnen bezwaarlijk revolutionair worden genoemd.

Maar indien het weinig zin heeft de Antwerpse seksfilmcultuur van de late jaren zestig zonder meer als een lokale reflectie van de internationale seksuele revolutie te beschouwen, dan is het evenmin verhelderend haar simpelweg als een negatie van die revolutie voor te stellen. Veeleer lijkt er een dynamische, maar deels ook problematische, interactie tussen beiden te hebben bestaan. Dat seksualiteit zich steeds nadrukkelijker manifesteerde in maatschappij en cultuur, bleek niet zozeer uit de evoluties in de besloten Antwerpse sekszaaltjes, maar veel meer uit het filmaanbod dat ook in de reguliere filmzalen werd vertoond. Films als *The Graduate* (Nichols, 1967), *Edipo Re* (Pasolini, 1967), *Satyricon* (Fellini, 1969) en *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1969) confronteerden ook de mainstream of cinefiele bioscoogganger met expliciete, soms gewelddadige seks. Uitgerekend in deze context echter bleek de behoefte om een onderscheid te maken tussen goede en foute voorstellingen van seks, groter dan ooit tevoren. Daarbij leek steeds minder de aard van de getoonde seksualiteit als criterium te gelden en steeds meer de functie van de seksualiteit binnen het geheel van de film. Zolang de seksualiteit ondergeschikt bleef aan de esthetische of maatschappelijke boodschap van de film, was zij aanvaardbaar – zelfs indien zij relatief expliciet werd getoond. Van zodra zijzelf de raison d'être van de film werd, kon zij niet door de beugel.

Die tendens kan worden beschouwd als een beschavingsoffensief *binnen* de seksuele revolutie zelf. De grenzen die werden opgelegd aan de om zich heen grijpende mentaliteitswijziging, bevorderden ook de aanvaardbaarheid ervan. De noodzakelijke keerzijde daarvan was de stigmatisering en marginalisering van wie zich niet aan die grenzen hield. Wie geïnteresseerd was in seks om de seks, werd verdreven naar het verdachte domein van de sekszaaltjes. Die konden zich nu, mits zij zich aan bepaalde conventies hielden, ontwikkelen tot vrijplaatsen van ongecontroleerde seksualiteit. Het toezicht dat de gerechtelijke diensten uitoefenden, kon relatief laks zijn – het aantal effectieve veroordelingen was bijzonder gering – omdat dit besloten milieu van de seksfilmzalen de maatschappelijke normen nauwelijks bedreigde.

Vanuit dit perspectief gezien is de bloei van de seksfilmcultuur in Antwerpen aan het einde van de jaren zestig veeleer een ongewild bijproduct dan een rechtstreekse manifestatie van de seksuele revolutie. Hoe misleidend de schijnbare verbanden tussen beide konden zijn, bleek onder meer uit de eerder aangehaalde reclameslogan ‘Een bloemtuil van mooie en pittige meisjes’. Met die slogan werd niet alleen de film *Vrouwen Maken Jacht op Mannen*, maar ook de bijfilm *Èves éternelles* gepromooot. Deze laatste was in wezen een documentaire, waarin de makers zich verzetten tegen de preutsheid van de samenle-

ving. Om hun visie te onderbouwen toonden zij onder andere een aantal naaktschilderijen. Het betrof dus een voorzichtige kritiek op de heersende seksuele normen – geruime tijd voor de seksuele revolutie zich werkelijk in gang trok – die door de uitbaters van *Cinema Royal* eenvoudig werd ingekapseld in een machistische wervingscampagne.

Vreemd genoeg zorgde het toenemende belang van seksualiteit in de films er dus voor dat de grens tussen de echte seksfilm en de ‘reguliere’ film groter werd dan voorheen. Toch waren de sporen uit een verder afgelegen verleden – toen die grens minder duidelijk was – nog niet helemaal verdwenen. Ten eerste was er de loutere geografische situering van de seksfilmzalen. De mentale segregatie die bestond tussen het publiek van de seksbioscopen en dat van de gewone bioscopen vertaalde zich immers niet in geografische termen. In de stationsbuurt bevonden gewone en ‘beruchte’ zalen zich vaak zij aan zij, of toch minstens in dezelfde straten. In de Anneessensstraat huisde bijvoorbeeld niet alleen de seksbioscoop *Studio de Paris*, maar ook de gewone bioscopen *Ambassade*, *Metro* en *Vendôme*. Op het Astridplein kon men zowel naar de beruchte *Cine Royal* gaan als naar dé familiezaal bij uitstek, *Cine Astrid*. De Carnotstraat ten slotte, vormde het decor voor zowel de *Scala* als voor de meer statige bioscopen *Astra*, *Majestic* en *Rubens*.¹¹ De seksfilmzalen bleven met andere woorden deel uitmaken van het Antwerpse bioscoopgebeuren en verhuisden dus niet naar bijvoorbeeld een prostitutiebuurt, die geheel in het teken stond van expliciete seksualiteit.

Overigens hadden in de lange jaren vijftig enkele bioscopen heel expliciet een brugfunctie vervuld tussen de ‘gewone’ bioscopen en de seksfilmzalen. Het waren bioscopen die in het gewone circuit meedraaiden, maar niettemin zeer vaak films met een erotische lading programmeerden. Een van die zalen was *Ciné Coliseum*. In 1934 had zij als locatie gediend voor de première van de eerste Vlaamse langspeelfilm, Jan Vanderheydens *De Witte*, en sindsdien had zij zich verder gespecialiseerd in het vertonen van Vlaamse films. Na de Tweede Wereldoorlog behield de bioscoop deze voorbeeldige reputatie, tot de gerechtelijke politie in februari 1953 plots moest vaststellen dat de Franse nudistenfilm *L'Île aux Femmes Nues* (Lepage, 1953) er op het programma stond. In de verklaring die hij gaf nadat de film in beslag was genomen, legde de uitbater van de bioscoop uit dat de harde concurrentiestrijd hem eenvoudigweg had verplicht films van een ‘minder’ verdeelhuis te huren. Om diezelfde pragmatische reden bleef hij waarschijnlijk ook gedurende de daaropvolgende jaren reguliere films afwisselen met erotische prenten van het lichtere genre. Hierdoor was dit een filmzaal waar de bezoekers van de ‘gewone films’ en die van erotische films elkaar konden ontmoeten.

Studio De Movy op het Astridplein vervulde om een heel andere reden een brugfunctie. In deze zaal werden van oudsher overwegend Franse films gedraaid, en die waren – net zoals vele andere Franse cultuuruitingen – in het Vlaanderen van de eerste helft

van de twintigste eeuw al bij voorbaat verdacht.¹² Dat de zaal in de jaren vijftig onder meer de eerste films met Brigitte Bardot programmeerde, werd natuurlijk al snel als een bevestiging van deze kwalijke reputatie beschouwd. Op het publiek dat naar deze zaal ging, rustte daarom hetzelfde stigma als op het publiek dat de seksfilmzaaltjes bezocht. Uit een getuigenis van Frans Lauwers, die een boek schreef over de Antwerpse stationsbuurt, zou kunnen worden afgeleid dat zich in de *Movy* soortgelijke homoseksuele praktijken afspeelden als in bijvoorbeeld de *Plaza*.¹³ Tegelijk duidt diezelfde getuigenis op een opmerkelijk verschil: iemand als Lauwers erkende immers openlijk als zestienjarige *Studio de Movy* te hebben bezocht. Een dergelijke erkentenis zou voor een seksfilmzaal veel minder evident zijn geweest. Inderdaad lijkt de *Movy* aan het einde van de jaren vijftig en het begin van de jaren zestig een grote aantrekkingskracht te hebben uitgeoefend op een jong publiek, dat zeker niet integraal behoorde tot het milieu van de bezoekers van de seksfilmzalen.¹⁴ De pikante Franse film speelde in de seksuele ontdekkingstocht van deze jongeren ongetwijfeld een veel belangrijker rol dan de seksfilms uit het clandestiene circuit.

Verstoten uit de filmcultuur

‘Vlottende’ zalen zoals *Cine Coliseum* en *Studio de Movy* hadden het tijdens de jaren zestig echter steeds moeilijker om te overleven. *Cine Coliseum* leek al in 1959 ter ziele te gaan, de *Movy* hield in 1964 op te bestaan. De groeiende stigmatisering van de bezoekers van seksbioscopen speelde daarin ongetwijfeld een rol. Daarnaast echter ging hun marktaandeel geleidelijk verloren vanwege het toenemende aanbod van seksueel getinte films in het gewone circuit. Die tendens zette zich versneld door vanaf de eerste helft van de jaren zeventig. Waar de seksuele revolutie wereldwijd omstreeks 1966 een aanvang nam, zette diezelfde tendens zich in Vlaanderen pas goed en wel door vanaf 1970. De roep om seksuele bevrijding die tijdens de jaren zestig beperkt was gebleven tot een relatief kleine groep contesteerende jongeren, verspreidde zich vanaf 1970 onder grote groepen van de samenleving. Dat precies vanaf de vroege jaren zeventig ook de ontkerkelijkheid in een stroomversnelling terechtkwam, vergemakkelijkte uiteraard de verspreiding van een lossere seksuele moraal. In die context kon het feminisme van de tweede golf – dat eveneens in 1970 een aanvang nam – met haar ludieke acties een ruime weerklank vinden en werd een aantal van haar eisen relatief snel vertaald in een nieuwe wetgeving.

In de beeld- en filmcultuur vertaalde deze evolutie zich enerzijds in een veel explicietere uitbeelding van seksualiteit in de seksfilms en anderzijds in de ‘banalisering’ van seksuele thema’s in films binnen het gewone circuit. In de seksfilms werd niet langer gesuggereerd maar heel concreet getoond. De ruggelingse naaktheid werd

steeds meer vervangen door frontale naaktheid en de bezoeker van het Antwerpse seksfilmcircuit kreeg ten laatste vanaf 1971 ook schaamhaar te zien op het witte doek. Vanaf 1973 leek zelfs het verbod op het vertonen van het mannelijke geslachtsdeel te worden opgeheven – althans als het niet in erectie was. De tolerantiedempels werden dus aanzienlijk verhoogd, al werd zeker niet alles toegestaan. Penissen in erectie, vrouwelijke geslachtsorganen en directe geslachtelijke aanrakingen dienden immers ook dan nog met zwart te worden bedekt. Over het algemeen leek er tussen de gerechtelijke diensten en de bioscoopuitbaters een vrij grote eensgezindheid te bestaan om deze normen in stand te houden. Opnieuw kan dus moeilijk van een echte revolutie worden gesproken.

Veel ingrijpender was de verruiming van het aanbod aan seksueel geladen films in de gewone filmzalen. In aantal bleef het weliswaar om een relatief klein gedeelte van het totale filmaanbod gaan – zelfs in het ‘topjaar’ 1973 duidde het Antwerpse parket slechts ongeveer vijftien procent van het aanbod aan als ‘negatieve’ films. Bovendien werden uitsluitend films uit het lichtere erotische genre vertoond. Toch was de verschuiving opvallend. Het erotische aanbod bleef niet langer beperkt tot enkele films met expliciete artistieke ambities, maar vond nu ook zijn plaats in de mainstream van het Antwerpse bioscoopgebeuren. Opnieuw speelde de economische logica van de filmindustrie hierin een cruciale rol. Aangezien Georges Heylen weigerde een groter deel van de opbrengsten af te staan aan de Amerikaanse verdeelhuizen, voerden deze laatste een boycot tegen hem. Om zijn bioscoopimperium niettemin te kunnen bevoorraden van films, begon hij derderangsseksfilms te vertonen in de Antwerpse centrumzalen die hij uitbaatte. De Amerikaanse distributeurs noodzaakten hem met andere woorden dezelfde strategie te volgen als diegene waartoe hijzelf bijna twintig jaar eerder *Cine Coliseum* had verplicht.

Toch was de verruiming van het erotische filmaanbod niet louter toe te schrijven aan Heylens bedrijfspotlood. Op een ruimere schaal nam de vraag naar erotische films in Vlaanderen aan het begin van de jaren zeventig immers onmiskenbaar toe. De Vlaamse filmproductie speelde daarop in door aan het erotische een veel prominenter plaats te geven dan tevoren. Symptomatisch voor deze evolutie is het immense kassucces van *Mira*, Fons Rademakers’ verfilming uit 1971 van Stijn Streuvels’ *De teleurgang van den Waterhoek*. Veel meer dan in het boek stond in de film het streven naar seksuele bevrijding van het hoofdpersonage centraal, wat zich tot in de aanpassing van de titel toe manifesteerde. Ongetwijfeld waren het in de eerste plaats deze thematiek en de sensuele wijze waarop die door Willeke van Amelrooy tot uitdrukking werd gebracht, die het Vlaamse publiek deden stormlopen voor de film. Wie weet dat het grootste Vlaamse mediaevent twee jaar eerder het BRT-feuilleton *De Heren van Zichem* was geweest, voelt aan hoe ingrijpend de mentaliteitswijziging is geweest op

het breukvlak van de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw. In de eerste maanden van 1969 zaten ongeveer drie miljoen Vlamingen, tot groot ongenoegen van de horecasector, aan hun beeldbuis gekluisterd voor een romantische terugblik op het landelijke Vlaanderen van het begin van de twintigste eeuw.¹⁵ Twee jaar later gingen vermoedelijk bijna evenveel Vlamingen naar de bioscoop voor een verhaal over een vrouw die zich aan de knellende banden van diezelfde landelijke atmosfeer trachtte te onttrekken.

Indien het succes van *Mira* de toegenomen vraag naar seksualiteit bij het grote Vlaamse filmpubliek toont, dan wijst het evenzeer op de grenzen die datzelfde publiek aan seksualiteit bleef stellen. Niet alleen werden de vrijscènes in *Mira* eerder gesuggereerd dan getoond, ze waren ook fundamenteel voor de opbouw van het verhaal en voor de boodschap die de filmmaker wilde verkondigen. Dat het verhaal zelf behoorde tot de klassieke canon van de Vlaamse literatuur verhoogde uiteraard nog de respectabiliteit van de film. Dezelfde criteria die al in de jaren zestig waren aangelegd om ‘goede’ en ‘foute’ seksualiteit in de films van elkaar te onderscheiden, lijken dus in nog verhoogde mate te gelden tijdens de eerste helft van de jaren zeventig. Daardoor kwamen de seksbiosopen nog meer dan tevoren in de marginaliteit terecht. Door het feit dat in het *Rex*-concern nu ook seksfilms werden vertoond die (net) binnen de grenzen van het aanvaardbare vielen, verloren de seksbiosopen bovenbenedien een groot deel van hun aantrekkingskracht. Hoewel een aantal van hen nog tot in de jaren tachtig bleef bestaan – *Cinema Plaza* sloot zelfs pas in 1995 zijn deuren – leken de seksbiosopen halfweg de jaren zeventig over hun hoogtepunt heen.

Toch zouden deze sekszaaltjes de centrumzalen van het *Rex*-concern ruimschoots overleven. Juist vanwege hun marginale positie lijkt het ontstaan van de grote multiplexen buiten het stadscentrum weinig impact op hen te hebben gehad. Het publiek



ILLUSTRATIE 3 · De Deense erotische film *Mazurka der Liefde* (*Mazurka på sengekanten*, Hilbard, 1970), was begin jaren zeventig een gigantisch succes in bioscoop Savoy te Antwerpen. De film stond van eind oktober 1971 tot eind februari 1972 ruim achttien weken aan een stuk geprogrammeerd. In augustus 1972 speelde Savoy de Deense opvolger, *Tandarts der Liefde* (*Tandläge på sengekanten*, Hilbard, 1971). Deze film hield het elf weken ononderbroken vol in de bioscoop.

BRON · PRIVÉARCHIEF PAUL CORLUY

van deze sekszaaltjes was immers – om opnieuw een boutade te gebruiken – minder in film geïnteresseerd dan in seks. De seksbioscopen verloren dan ook geleidelijk aan hun band met de filmcultuur en gingen duidelijker deel uitmaken van de seksindustrie. De verlaten filmzalen van het *Rex*-concern en sommige van de seksbioscopen, transformeerden zich in seksshops, stripteasebars, casino's of erotische videozaken. De komst van de video zorgde voor een nog verdergaande segregatie van het seksfilmpubliek. Dit had nu niet langer nood aan de semiopenbare ruimte van de seksfilmzalen, maar kon in de beslotenheid van de privéwoonst van zijn favoriete genre genieten. Daarmee werden expliciete seksuele praktijken weer iets verder uit de openbaarheid gedreven.

Conclusie

Wie het aanbod van de Antwerpse seksfilmzalen van de jaren vijftig vergelijkt met dat van de jaren zeventig, moet vaststellen dat de tolerantiegrens in de tussenliggende periode aanzienlijk was verlegd. Nudistenfilms of voorlichtingsfilms waren vervangen door pornografische prenten, al werden deze laatste nog steeds, vaak eigenhandig door de bioscoopuitbaters, gecensureerd. Vanuit dit perspectief lijkt zich met andere woorden, in de onderzochte periode wel degelijk een seksuele revolutie te hebben voorgedaan. Dit verleggen van de tolerantiegrens was echter niet eigen aan de seksfilmzalen maar deed zich voor in zowat de westerse cultuur.

Wanneer niet het vertoonde in de filmzalen, maar het filmpublieken de praktijk van het bioscoopbezoek in rekening worden gebracht, bleek er van een verlegging van de tolerantiegrens nauwelijks sprake – eerder integendeel. Hoewel er ook in de jaren vijftig al een duidelijk onderscheid bestond tussen de bezoekers van de ‘gewone filmzalen’ en die van de seksbioscopen, liepen deze groepen elkaar wel automatisch tegen het lijf omdat beide soorten bioscopen heel dicht bij elkaar gelegen waren. Ook de opvallende reclameborden waarmee de seksfilms werden aangeprezen, kon de ‘gewone’ filmbezoeker niet zijn ontgaan. Een aantal filmzalen bleek zelfs bezoekers uit beide groepen te rekruteren. Vanaf de tweede helft van de jaren zestig – uitgerekend dus vanaf het begin van de seksuele revolutie – verdwenen die ‘vlotende’ zalen. In de loop van de jaren tachtig zou de volledige, ook geografische, scheiding tussen het circuit van de seksfilms en dat van de reguliere films zich voltrekken.

De marginalisering van de seksbioscopen en van hun publiek bleek minder het gevolg te zijn van een doelbewuste repressie – de gerechtelijke instanties traden over het algemeen erg mild op – dan wel van de logica van de seksuele revolutie zelf. De emancipatie van de seksualiteit leek enkel een succes te kunnen worden indien een duidelijk

onderscheid werd gemaakt tussen ‘goede’ en ‘foute’ seksualiteit. In dat opzicht was het logisch dat dominante cultuurdragers afstand namen van een seksuele moraal die juist de onderdrukking of reïficatie van de vrouw bevorderde. Toch was dit niet het enige criterium dat gehanteerd werd om een duidelijke scheidingslijn aan te brengen. Ook praktijken die seksualiteitsbeleving als enige of hoogste doel vooropstelden werden als bedreigend ervaren en daarom naar de zijlijn verwezen. Daarom werd een steeds duidelijker onderscheid gemaakt tussen erotisch geladen en pornografische films. Daarom ook werd een bezoek aan het seksfilmcircuit als deviant gedrag beschouwd dat geen plaats kreeg binnen de filmcultuur. Ironisch genoeg leek dus ook de seksuele revolutie zelf onderhevig aan een logica die door een van haar voornaamste ideologen, Herbert Marcuse, ‘repressieve tolerantie’ werd genoemd. In de relatie tussen de seksfilmcultuur en de seksuele revolutie stonden beide aspecten – tolerantie en repressie – even centraal. De wereld van de seksfilms werd gevoed door de seksuele revolutie én erdoor verstoten.

EINDNOTEN

- 1 Deze tekst werd geschreven door Marnix Beyen, maar is bijna volledig gebaseerd op de onder zijn begeleiding geschreven verhandeling van Oliver Van Steen, *Gerechtelijk optreden tegen de controversiële film in Antwerpen (1950 – midden jaren 1970). Een maatschappij in volle transformatie*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Antwerpen: Universiteit Antwerpen, 2007.
- 2 Nota in verband met *Cinema Royal*, 18 oktober 1957, Rijksarchief Beveren, R444.
- 3 Administratieve akte, 13 november 1965, Rijksarchief Beveren, R639.
- 4 Luykx, P. & Slot, P. (Eds.) (1977), *Een stilke revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*, Hilversum: Verloren.
- 5 Zie onder meer Vos, L., ‘Traditie als bron van vernieuwing. De katholieke studentenactie in Vlaanderen, 1955-1975’, in: *Cahiers de l’Histoire du Temps Présent*, 8, p. 133-179.
- 6 De Zegher, J. (1973), *Openbare zedenschennis*, Gent-Leuven, p.98.
- 7 Interview met Oliver van Steen, 5 december 2006.
- 8 Nota opgesteld over de *Royal*, 21 februari 1958, nr. 644, RAB, R444.
- 9 Anonieme brief aan de gouverneur betreffende *Cinema Plaza*, 4 oktober 1967, nr. 649, RAB, R444.
- 10 Slogans voor respectievelijk *Vrouwen Maken Jacht op Mannen*, *Royal*, januari 1955, en *Sensuele Vrouwen*, januari 1966.
- 11 Voor een plannetje van alle bioscopen in de Antwerpse Stationsbuurt, zie: Magiels, W. (2004), *Magie van de cinema. Hollywood aan de Schelde*, Antwerpen: Foret, p.148.
- 12 Zie daarover onder meer: Nys, L., ‘Smeerlapperij uit la Ville-Lumière. Belgische critici over de Franse film, 1930-1944’ in: de Bont, R. en Verschaffel, T. (Eds.). (2004), *Het verderf van Parijs*, p. 243-258, Leuven.
- 13 Lauwers, F. (1992), *De Antwerpnaar en zijn statiekwartier*, Gent, p. 34-35.
- 14 Zie anonieme klacht in dat verband aan de procureur des Konings, 1 februari 1962, nr. 645, RAB, R444.
- 15 Zie daarover: Theunynck, S. (2007), *Van het witte doek naar het collectieve geheugen. Een receptiegeschiedenis van de verfilmingen van De Witte van Ernest Claes*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Antwerpen: Universiteit Antwerpen, p.62-64.

Bibliografie

LITERATUUR · HOOFDSTUK 1

- Allen, R. C. (1990), 'From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History', in: *Screen*, 31, 4, p.347-356.
- Allen, R. C. (2006), 'Relocating American film history: The 'problem' of the empirical', in: *Cultural Studies*, 20 p. 48-88.
- Bilterezst, 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.
- Waller, G. (Ed.) (2002), *Moviegoing in America*, Malden: Blackwell.
- May, L. (1980), *Screening out the past: The birth of mass culture and the motion picture industry*, New York: Oxford University Press.

LITERATUUR · HOOFDSTUK 2

- (1987) *Nachtraven. Het uitgangsleven in Brussel van 1830 tot 1940*, Brussel: Gemeentekrediet.
- Braeken, J. (1988), 'Paleizen voor de hoofdstad', in: *M&L Monumenten en Landschappen*, 7, 5, p. 48-62,
- Bottomore, S. (1992), 'An Amazing Quarter Mile of Moving Gold, Gems and Genealogy, Die Filmaufnahmen des Delhi Durbar von 1902/1903', in: *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* (4). Anfänge des dokumentarischen Films p. 78-83, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.
- Bottomore, S. (1998), 'Haben Sie den Kniefall des Gaekwar schon gesehen? Die Filmaufnahmen des Dehli Durbar von 1911', in: *Kintop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, p. 112-153, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.
- Bowser, E. (1991), 'The Transformation of Cinema 1907-1915' in: *History of the American Cinema Vol. II*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Brandt, H.-J. (1994), 'Die Anfänge des Kinos', in: Faulstich, W., Korte, H. (Ed.), *Fischer Filmgeschichte. Deel I, 1895-1924*, p. 86-98, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Cladel, G., Feigelson, K., Gévaudan, J-M., Landais, C. & Sauvaget, D. (2001), *Le cinéma dans la cité*, Parijs: Kiron, Editions du Félin.
- Convents, G. (1981), 'De komst en de vestiging van de kinematografie te Leuven, 1895-1918', in: Van Buyten, L.. (Ed.), *Fiets en Film rond 1900: moderne uitvindingen in de Leuvense samenleving. Jaarboek 1978. Arca Lovaniensis. Artes atque historiae reserans documenta*, p. 257-422, Leuven: Vrienden Stedelijk Musea.
- Convents, G. (1992), 'Les catholiques et le cinéma en Belgique (1894-1914)', in: Cosandey, R., Gaudreault, A., Gunning, T. (Eds.), *Une invention du Diable ? Cinéma des premiers temps et religion. An invention of the Devil ? Religion and Early Cinema*, 21-43, Sainte-Foy/Lausanne: Les Presses de l'Université Laval/Editions Payot Lausanne.
- Convents, G. (1995), 'Les premières années du cinéma en Belgique. Un survol général', in: Polet, J., (Ed.) *Les Premiers temps du cinéma en Belgique – Revue belge du cinéma*, 38/39, p. 11-21, Brussel: L'Association des Professeurs pour la Promotion de l'Education Cinématographique (APEC).
- Convents, G. & Dibbets, K. (2001), 'Kino-Kultur in Brüssel und Amsterdam bis 1930', in: *Die Alte Stadt. Vierteljahrsschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege*, 28, 3, p. 240-246,
- Convents, G. & Van Bouchoute, P. (1995), 'Zoodus allen naar de cinéma': Filmvoorstellingen te Sint-Niklaas (1896-1916), in: *Archivaria*, p. 81-96, Sint -Niklaas: Stadsarchief Sint-Niklaas.
- Convents, G. (2000), *Van kinetoscoop tot café-ciné. De eerste jaren van de film in België 1894-1908*, Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- Convents, G. (2002), 'De Belle Epoque in Kleur. Kinemacolor: op- en ondergang van de eerste kleurenfilms in België, 1911-1913', in: *Tijdschrift voor Industriële Cultuur – Tic. Cahier 23*, Gent: VIAT vzw.
- Convents, G. (2004), '1900-1914, Politique et stratégie d'une multinationale: force et faiblesse', in: Marie, M. & Le Fores-

- tier, L. (Eds.), *La firme Pathé Frères, 1896-1914*, p. 363-374, Parijs: L'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma.
- Crunelle, M. (2004), *Geschiedenis van de Brusselse bioscopen*, Brussel: Ministerie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, Directie Monumenten en Landschappen.
- Depauw, L. & Bilteyst, 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.
- Der Kinematograph* (1907), Berlijn.
- Deseyn, G. (1988), 'De pioniersjaren van de film te Gent (1896-1916)', in: *M&L Monumenten en Landschappen*, 7, 5, p. 40-47.
- De Ro, J. & Surdiacourt, D. (2006), *Het Schoonste Spektakel. 100 jaar filmvertoon in Geraardsbergen*, Geraardsbergen: Stad Geraardsbergen.
- Deblieck, D. (1995), 'Le Pathé Palace. Le premier temple du cinéma à Bruxelles', in: Polet, J., (Ed.) *Les Premiers temps du cinéma en Belgique – Revue belge du cinéma*, 38/39, p. 22-28.
- Fuller, H. K. (1996), *At the Picture Show. Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*, Washington: Smithsonian Institution Press.
- Greenhalgh, P. (1993), 'De traditie van de wereldtentoonstellingen', in: *De Panoramische Droom. Antwerpen en de wereldtentoonstellingen*, p. 23-34, Antwerpen: Antwerpen 1993 vzw.
- Heirman, F. (2006), *Een eeuw cinema in Antwerpen. Het Paleis om de hoek*, Antwerpen: BMP.
- Magiels, W. & De Hert, R. (2004), *Magie van de cinema. Hollywood aan de Schelde*, Antwerpen: Facet.
- Merritt, R. (1976), 'Nickelodeon Theaters 1905-1914: Building an Audience for the Movies', in: Balio, T. (Ed.), *The American Film Industry*, p. 59-79, Madison : University of Wisconsin Presse.
- Meusy, J.-J. (1995), *PARIS-PALACES ou le temps des cinémas, 1894-1918*, Parijs: CNRS Editions.
- Michelems, R. (1999), 'Hippolyte de Kempeneer', in: Thys, M. (Ed.), *Belgian Cinema – Le cinéma belge – De Belgische film*, p. 62-63, p. 89-91, Gent: Ludion.
- Phono-Ciné-Gazette* (1906), Parijs.
- Le Recueil Spécial des Actes (...). Annexes au Moniteur Belge*, Brussel, 1907-1908.
- Stallaerts, R. (1989), 'Rode Glamour, cinema, film en socialistische beweging', Gent: Uitgave Provinciebestuur Oost-Vlaanderen.
- Van Aerschot-Van Haverbeeck, S., (1988), 'Film... Filmtheaters', in: *M&L Monumenten en Landschappen*, 7, 5, p. 12-39.
- Viëgende Bladen (IC236, IC30, IC1C7), UGent Handschriftenzaal.

LITERATUUR · HOOFDSTUK 4

- An. (1942), *Cinema Jaarboek 1942 Annuaire du cinéma*, Brussel: Belgische Syndicale Kamer van Filmverhuurders en Veeniging der Cinemabestuurders van België – Association des Directeurs de Cinéma de Belgique et Chambre Syndicale des Distributeurs de Films.
- Boeckx, B. et. al (2004), *Tegendruk: Geheime pers tijdens de Tweede Wereldoorlog*, Antwerpen – Gent: AMSAB-ISG – SOMA.
- De Bens, E. (1980), 'Het ministerie van voorlichting (1939): een omstreden experiment', in: Veremans, J. (Ed.), *Liber Amicorum G. De Groot*, p. 18-28, Gent: Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal-, Letterkunde en Geschiedenis.
- Drewniak, B. (1987), *Der deutsche Film 1938-1945*, Düsseldorf: Droste Verlag.
- Fouquaert, R. (1988), *Analyse van de filmconsumptie & film als propaganda-instrument te Antwerpen 1940-1945*, Gent: Universiteit Gen, ongepubliceerde verhandeling.
- Ledoux, S. (1999), *Les projections cinématographiques à Liège pendant la Seconde guerre mondiale (actualités exclues)*, Luik: Université de Liège, ongepubliceerde verhandeling.
- Lesch, P. (2002), *Heim ins Ufa-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933-1944*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- 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*, 27, 3-4, p. 419-430.
- Poels, A.-M. (1997), *Achter het zilveren scherm. Het cinemabeleid tijdens de bezetting van 1940-1944*, Gent: Universiteit Gent, ongepubliceerde verhandeling.

- Rochet, B. (2005), 'Une résistance à l'ombre des écrans. Le gouvernement belge et les actualités filmées de la libération, septembre 1944-janvier 1945', in: *Cahiers d'Histoire du Temps présent – Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis*, p. 387-414.
- 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. (2004), 'Die Grosse Liebe – De Grote 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.
- 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.
- 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.
- Vande Winkel, R. & Welch, D. (Eds.) (2007), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, Hampshire – New York: Palgrave MacMillan.

LITERATUUR · HOOFDSTUK 5

- (1946), *Guide du Spectacle 1946-1947*, Brussel: Spécialiste du Collage.
- (1957), *Annuaire Général du Spectacle en Belgique 1957*, Brussel: Editions l'Epoque.
- (1959), *Annuaire Général du Spectacle en Belgique 1959-1960*, Brussel: Editions l'Epoque.
- 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.
- Boone, M., e.a. (1982), *Culturele geschiedenis van Vlaanderen. Deel 10: Dagelijks leven. Sociaal-culturele omstandigheden vroeger en nu*, Deurne/Ommen: Baart.
- Everaerts, J.-P. (2000), *Film in België, een permanente revolte. Inleiding tot een geschiedenis en actualiteit van de filmproductie, -distributie en -exploitatie in België*, Brussel: Mediadoc.
- Federale overheid, Departement Economie, kmo Middenstand en Energie: http://mineco.fgov.be/informations/indexes/home_nl.htm
- Geraghty, C. (2000), 'Cinema as a Social Space: Understanding Cinema-Going in Britain, 1947-63', in: *Framework*, 42 (zomer 2000).
- Heirman, F. (2006), *Het Paleis om de hoek. Een eeuw cinema in Antwerpen*, Antwerpen: BMP.
- Jaumain, M. (1986), *Exploitation cinématographique en Belgique: audience et mutation de l'offre*, Brussel: CRISP.
- Magiels, W. en De Hert, R. (Eds.) (2004), *Magie van de Cinema. Hollywood aan de Schelde*, Antwerpen: Facet.
- MediaSalles (z.d.), *100 years of cinema in Europe*: http://www.mediasalles.it/ybkcent/ybk95_hi.htm.
- Peeters, J. (1997), *Van dorpscinema tot megabioscoop; bioscoopexploitatie in Vlaanderen*, Brussel: Rits – Erasmushogeschool.
- 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.
- Van Aerschot-Van Haeverbeek, S. (1988), 'Film... Filmtheaters.', in: *Monumenten en Landschappen* 7, 5 (september-oktober).
- Vandeputte, R. (1985), *Economische geschiedenis van België*, Tielt: Lannoo.
- Vandeputte, R. (1987), *Sociale geschiedenis van België 1944-1985*, Tielt: Lannoo.
- Vandermotten, C. & Vandewatteyne, P. (1985), 'Groei en vorming van het stadsstramien in België', in: *Driemaandelijks Tijdschrift van het Gemeentekrediet van België*, 54, p. 41-61.
- Vereniging der Kinemabestuurders van België, *Inlichtingenbulletijns*, 1946-1953, Brussel.

LITERATUUR · HOOFDSTUK 6

- Allen, R.C., Maltby, R., Stokes, M. (2007), *Hollywood and the Social Experience of Movie-Going*, Exeter: University of Exeter Press.

- Arnold, M. (1990), *Petite histoire du cinéma à Namur*, Namur: Édico.
- Batz, J.C. (1963), *À propos de la crise de l'industrie de cinéma*, Brussel: Les Editions de l'Institut de Sociologie de l'ULB.
- Bedeur, M. (1993), *Cinémas 1896-1993 Verviers*, Andrimont-Dison: Editions Irezumi.
- Bilterezst, D. & Vriamont, B. (1995), 'De filmsector in Vlaanderen', in: Burgelman, J.C., Bilterezst, D. & Pauwels, C. (Eds.), *Audiovisuele Media in Vlaanderen*, p. 57-90, Brussel: VUBPress.
- Calderon, A. (1998), *Historiek der bioscopen van Vilvoorde, Nieuwkerken-Waas*: Het Streekboek.
- Crunelle, M. (1994), *Inventaire des salles de cinéma de la région de Bruxelles*, Brussel: La Rétine de Plateau, Service Monuments et Sites.
- Doucy, M.A. (Ed.), *Le Cinéma, fait social*, Brussel: ULB, Institut de sociologie Solvay.
- Forest, C. (1995), *Les dernières séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Parijs: CNRS.
- Gornery, D. (1992), *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Hark, I. R. (Ed.) (2001), *Exhibition. The Film Reader*, Londen: Routledge.
- Huyse, L. (1987), *De verzuiling voorbij*, Leuven: Kritak.
- Jaarboek van de Belgische film* (1959 tot 1980).
- Jancovich, M. (2003), *The Place of the audience. Cultural geographies of film consumption*, Londen: Bfi.
- Jaumain, M. (1986), *L'exploitation cinématographique en Belgique: audience et mutation de l'offre*, Brussel.
- Schokkaert, L. & Stallaerts, R. (1987), *Onder dak. Een eeuw volks- en gildehuizen*, Gent: Bijdragen Museum van de Vlaams Sociale Strijd.
- Sedgwick, J. & Pokorny, M. (2004), *An economic history of film*, Londen: Routledge.
- Stallaerts, R. (1989), *Rode glamour. Film, bioscoop en socialistische beweging*, Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen.
- Stempel, T. (2001), *American Audiences on Movies and Moviegoing*, Lexington: University of Kentucky Press.
- Stroobants, A. (1995), *De Dendermonde cinema's: een terugblik*, Dendermonde: Stedelijke Musea.

LITERATUUR · HOOFDSTUK 7

- Acland, C. (2003), *Screen Traffic. Movies, Multiplexes and Global Culture*, Londen: Duke University Press.
- 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. 109-134, Londen: British Film Institute.
- Bilterezst, D. & Meers, Ph. (2006), 'Blockbusters and/as events: distributing and launching The Lord of the Rings', In: Mathijs, E. (Ed) *The Lord of the Rings: popular culture in global context*, Londen: Wallflower Press.
- Bilterezst, D., Meers, Ph., Van de Vijver, L. en Willems, G. (2007), 'Bioscopen, moderniteit en filmbeleving. Deel 1', *Volkskunde: tijdschrift voor de studie van de cultuur van het dagelijks leven*, 108, 2, p. 105-124.
- Bilterezst, D. & Vriamont, B. (1994), 'De filmsector in Vlaanderen', p. 57-90 in: Burgelman, J.C., Bilterezst, D. & Pauwels, C. (Eds.), *Audiovisuele media in Vlaanderen: analyse en beleid*, Brussel: VUBPress.
- Brunella, E. (2006), 'Multiplexes', 1-3, in: *Cinema Yearbook 2006*, Mediasalles.
- Claeys, A. (2002), *Pathé Palace als case van een veranderende bioscoopsector in Brussel*, Vakgroep Communicatiewetenschappen, niet-gepubliceerde eindverhandeling, Gent: Universiteit Gent.
- Heirman, F. (2006), *Het Paleis om de hoek. Een eeuw cinema in Antwerpen*, Antwerpen: BMB.
- Hubbard, Ph. (2002), Screen-shifting: consumption, 'riskless risks' and the changing geographies of cinema', in: *Environment and Planning 2002*, 34, p.1239-1258.
- Klinger, B. (2006), *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies, and the Home*, Berkeley: University of California Press.
- McDonald, P. (2005), *Plexing the Nation Transforming the film exhibition business in Britain*, ongepubliceerd manuscript.
- MediaSalles (2006), *Cinema Yearbook*, www.mediasalles.it.
- Meers, Ph. (2004) 'It's the language of film! Young audiences in Hollywood and Europe', 158-175, in: *Hollywood abroad: audiences and cultural relations*, Stokes, M. [edit.], e.a., Londen: British Film Institute.
- Meers, Ph. (ed) (2005), *Art-house in Antwerpen: een studie naar publieken van art-housefilm en hun multimediale filmconsumptie in de grootstad*. Eindrapport leeronderzoek, Departement Communicatiewetenschappen, Antwerpen: Universiteit Antwerpen.

LITERATUUR · HOOFDSTUK 8

- Bilterezyst, D. (2007), 'The Roman Catholic Church and Film Exhibition in Belgium', 1926-1940, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 27, 2, p. 193-214.
- Bonneville, L. (1998), *Soixante-dix ans au service du cinéma et de l'audiovisuel*, Québec : Fides,
- Botermans J. (1995), *Het clandestien Katholiek Filmcomité, 1942-1946*. (uitgegeven in eigen beheer), p. 156.
- Dhaene, L., (1986), 'De Offensiebeweging in Vlaanderen 1933-1939: Katolieken tussen traditie en vooruitgang', in: *BTNC/RBHC*, 1, 2, p. 227-268.
- De Borchgrave, Ch. (1998), *God of Genot: Vlaanderen 1918-1940. Een Kerk in strijd met de moderne zinnelijkheid*, Leuven: Van Halewyck.
- Geysen, M.-L. (1983), *De Katholieke Filmactie in België (1920-1940)*, Gent: Universiteit Gent, onuitgegeven licentieverhandeling.
- Molhant, R. (2000), *Les Catholiques et le Cinéma: Une étrange histoire de craintes et de passions. Les débuts : 1895-1935*. Brussel : OCIC.
- Schokkaert, L. & Stallaerts, R. (1987), *Onder dak. Een eeuw volks- en gildehuizen*, Gent: Bijdragen Museum van de Vlaams Sociale Strijd.
- Reynebeau, M. (1994), 'Mensen zonder eigenschappen,' in: *De jaren '30 in België. De massa in verleiding*, p. 13-73, Brussel: ASLK-Ludion.
- Roekens, A. & Scaillet, Th. (2003), 'Le cinéma', in: Pirotte, J. & Zelis, G. (Eds.), *Pour une histoire du monde catholique au 20e siècle Wallonie-Bruxelles, Guide du chercheur*, p. 521-536, Louvain-la-Neuve: ARCA.

LITERATUUR · HOOFDSTUK 9

- Art, J., De Nil, B. & Jacobs, M. (Eds.) (2006), *Een mens leeft niet van brood alleen. Bouwstenen voor een culturele arbeidersgeschiedenis (1800-1940)*, Gent, AMSAB-ISG en de Provincie Oost-Vlaanderen.
- Depauw, L. & Bilterezyst, 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.
- Deseyn, G. (1990) 'Rode Cinema=Rode wijven? Creëerde het medium film in het interbellum een progressiever zelf-beeld voor de Vlaamse vrouw?' In: *Begeerte heeft ons aangerakt*, AMSAB-ISG, 1990.
- De Smedt, A. (2001), *Rode cultuurbeleving: literatuurstudie & een analyse van de culturele rol van het 'Feestlokaal van Vooruit' tijdens het interbellum (1919-1939)*, niet-gepubliceerde scriptie, Gent: valgroepe Geschiedenis.
- Eckhout, T. (2004), *Tussen vermaak en propaganda. Filmberichtgeving in de partijkrant Vooruit tijdens het interbellum*, Universiteit Gent.
- Hogenkamp, B. (1985) 'Miners' Cinemas in South Wales in the 1920's and 1930's', in: *Llafur, The Journal of the Society for the Study of Welsh Labour History*, 4, 2, p. 64-76.
- Hogenkamp, B. (1986/2000), *Deadly Parallels: Film and the Left in Britain, 1929-39*, Londen: Lawrence & Wishart.
- Nuyens, B. (1998), *Louis Paul Boon en de stille film*, Antwerpen, L.P. Boon-Dокументatiecentrum, UIA.
- Stallaerts, R. & Hogenkamp, B., (1989), *Rode glamour. Film, bioscoop en socialistische beweging*, Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen & AMSAB.

LITERATUUR · HOOFDSTUK 10

- Bolen, F. (1978), *Histoire authentique, anecdotique, folklorique et critique du Cinéma Belge depuis ses plus lointaines origines*, Brussel : Memo & Codec.
- Bolleire, A. (2005), *Eisenstein: een literatuurstudie & een historisch receptieonderzoek*, Gent: Communicatiewetenschappen, Universiteit Gent.

- Bové, B., Eisenstein (1-30), driemaandelijks filmstudietijdschrift *CineMagie*, vanaf n°225- winter 1998, (artikelenreeks over Eisenstein)
- Davay, P. (1995), *Les Mémoires d'un Glouton Optique*, Brussel: Editions Complexe.
- Destanque, R. & Ivens, J. (1983), *Joris Ivens – Aan welke kant en in welk heelal, de geschiedenis van een leven*, Meulenhoff.
- Eisenstein, S.M. (1978), *Mémoires 1*, Parijs : 10/18.
- Hogenkamp, B. (1977), 'Arbeidersfilm in België 1914-1939', in: *De Andere Film Informatie*, 5, dec. 1977, p. 2-8.
- Hogenkamp, B. & Storck, H. (1982), *De Borinage – de mijnwerkersstaking van 1932 en de film van Joris Ivens en Henri Storck*, Amsterdam/Leuven: Van Gennep/Kritak.
- Stallaerts, R. & Hogenkamp, B. (1989), *Rode Glamour*, Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, AMSAB.
- Thys, M. (Ed.) (1999), *Belgian Cinema/Le Cinéma Belge/De Belgische Film*, Brussel/Gent: Koninklijk Filmarchief/Ludion.
- Vermeylen, P. (1984), *Een Gulzig Leven*, Leuven: Kritak.
- La Tribune* (het lokale Seresiaanse weekblad *La Tribune* en de tentoonstelling 'Noss' Julien – Julien Lahaut 1884-1950' kunnen worden geraadpleegd op het IHOES)

LITERATUUR · HOOFDSTUK 11

- Apers, M. (1994), *Johan Daisne: 10 films – 10 bioscopen*, Gent: UGent.
- Capiteyn, A., De Cock, A.M. (1995), *Interbellum in Gent 1919-1939*, Gent: Stadsarchief.
- Convents, G. (2000), *Van kinetoscoop tot café-ciné: de eerste jaren van de film in België, 1894-1908*, Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- Deseyn, G. (1988), 'De pioniersjaren van de film te Gent (1896-1916)', in: *Monumenten en Landschappen*, 7, 5, p. 40-47.
- Deseyn, G. (1995), 'Net geen veertig jaar. Interview met Albert Warie, langst tewerkgesteld in de Gentse filmexploitatie: van 1939 tot 1979', in: *Tijdschrift voor Industriële Cultuur*, 13, 51, p. 3-16.
- Faucompret, E. (1982), 'De crisis in de Vlaamse bioscoopindustrie', in: *Economisch en Sociaal Tijdschrift*, 4, p. 457-468.
- Himpe, A. (1992), *De beweging in huis: Vlaamse huizen tijdens het interbellum*, Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen.
- Stallaerts, R. & Hoogenkamp, B., (1989), *Rode glamour. Film, bioscoop en socialistische beweging*, Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen & AMSAB
- Vliegende Bladen (IC236, IC11C30, IIIC7), UGent Handschriftenzaal

LITERATUUR · HOOFDSTUK 12

- (1932), *Annuaire Belge du Cinéma 1932*, Brussel: Editorial Office
- (1934), *Annuaire Belge du Cinéma 1934*, Brussel: Editorial Office.
- (1956-1959), *Annuaire Général du Spectacle en Belgique*, Brussel: Editions l'Epoque.
- Acland, (2007), 'Opening everywhere: American Exhibitors Abroad and Everyday Life', in: Allen, R.C., Maltby, R. & Stokes, M. (Eds.), *Hollywood and the Social Experience of Movie-Going*, Exeter: University of Exeter Press.
- Cels, J. (1984), *V-bommen op Antwerpen*, Antwerpen/Weesp: Standaard Uitgeverij.
- Convents, G. (2000), *Van kinetoscoop tot café-ciné: de eerste jaren van de film in België, 1894-1908*, Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- Hansen, M. (1991), *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Heirman, F. (2006), *Het Paleis om de hoek. Een eeuw cinema in Antwerpen*, Antwerpen: BMB.
- Hubbard, Ph. (2003), 'A good night out? Multiplex cinemas as sites of embodies leisure', in: *Leisure Studies*, 22 (July 2003), p. 255-272.
- Jancovich, M., Faire, L. with Stubbings, S. (2003), *The Place of the Audience: Cultural Geographies of Film Consumption*, Londen: British Film Institute.
- 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.

- Lauwers, F. (1992), *De Antwerpnaar en zijn Stadiekwartier*, Gent: Stichting Mens en Cultuur.
- Lauwers, F. & Schetsken, F. (1997), *De Keyserlei 125 jaar*, Antwerpen: New Work Cy.
- Magiels, W. & De Hert, R. (Eds.) (2004), *Magie van de Cinema. Hollywood aan de Schelde*, Antwerpen: Facet.
- Sifaki, E. (2003), 'Projections of Popular Culture Through the Study of the Cinema Market in Contemporary Greece', *1st LSE PhD symposium on Modern Greece 'Current Social Sciences Research on Greece'*, Hellenic Observatory, London School of Economics and Political Science.
- Sledsens, A. (1929), *Het gebruik van den vrijen tijd door de Antwerpse Werklieden. Beknopt Onderzoek over de jaren 1922-26*, Antwerpen: Drukkerij 'De Vlijt'.
- Stallaerts, R. (1998), 'Antwerpen in de zoste eeuw: de cinema', *Waar is die tijd?*, 22, p. 523-524, Zwolle: Waanders.
- Thissen, J. (2007), 'Next Year at the Moving Pictures: Cinema and Social Change in the Jewish Immigrant Community', in: Allen, R. C., Maltby, R. & Stokes, M. (Eds.), *Hollywood and the Social Experience of Movie-Going*, Exeter: University of Exeter Press.
- Vandeputte, R. (1985), *Economische geschiedenis van België*, Tielt: Lannoo.
- Vandeputte, R. (1987), *Sociale geschiedenis van België 1944-1985*, Tielt: Lannoo.
- Van Handenhove, C. (2001-2002), *Antwerpen Kinemastad*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Gent: Universiteit Gent, Faculteit Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen.
- Van Liempt, J. (1984), *50 jaar films zien in Antwerpen*, z.u., 1-40.
- Van Liempt, J. (1985), 'Geschiedenis van de Antwerpse bioscopen', in: *Cinema-Films & Video Magazine* (januari), 70-75.
- Van Nieuwenhuyze, I. & Vrancken, J. (2001), *Spatial Dimensions of Urban Social Exclusion and Integration. The case of Antwerp, Belgium, URBEX Series no.10*, Amsterdam: Amsterdam Study Centre for the Metropolitan Environment.

LITERATUUR · HOOFDSTUK 13

- De Zegher, J. (1971), *Openbare zederschennis*, Gent-Leuven, p. 98.
- Lauwers F. (1992), *De Antwerpnaar en zijn statiekwartier*, Gent.
- Luykx, P. & Slot, P., (Eds.) (1997), *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*, Hilversum.
- Magiels, P. (2004), *Magie van de cinema. Hollywood aan de Schelde*, Antwerpen.
- Nys, L., (2004), 'Smeerlapperij uit la Ville-Lumière. Belgische critici over de Franse film, 1930-1944' in: R. de Bont & T. Verschaffel, (Eds.), *Het verderf van Parijs*, Leuven, p. 243-258.
- Theunynck, S. (2007), *Van het witte doek naar het collectieve geheugen. Een receptiegeschiedenis van de verfilmingen van De Witte van Ernest Claes*, Antwerpen, onuitgegeven licentiaatsverhandeling.
- Van Steen, O., (2007), *Gerechtelijk optreden tegen de controversiële film in Antwerpen (1950 – midden jaren 1970). Een maatschappij in volle transformatie*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Antwerpen: Universiteit Antwerpen.
- Vos, L., 'Traditie als bron van vernieuwing. De katholieke studentenactie in Vlaanderen, 1955-1975', *Bijdragen tot de Eigen-tijdse geschiedenis*, 8, p. 133-179.

Bijlagen

Algemene toelichting

De volgende data en overzichten werden verzameld aan de hand van zeer uiteenlopende bronnen. Naast cijfers van het **NIS** (vanaf 1957), van enkele scripties, naslagwerken en jaarboeken met betrekking tot de Belgische filmsector, zijn de volgende bijlagen het resultaat van het onderzoeksproject 'De Verlichte Stad' (zie Hoofdstuk 1).

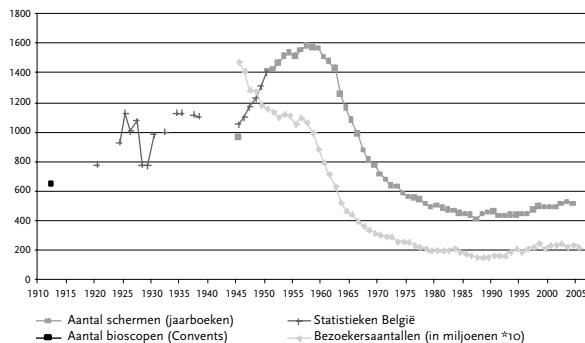
TABEL 1 · AANTAL BIOSCOPEN/SCHERMEN IN BELGIË IN VERGELIJKING MET HET BUITENLAND

België	Frankrijk	Verenigd Koninkrijk	Nederland	Duitsland	Luxemburg	Denemarken	Oostenrijk	Spanje	Noorwegen	Portugal	Zwitserland	Zweden	Finland	Italië	
1939 1100	4500	5500	400	5000		400			260	220	320	1900	400	4900	
1940															
1941															
1942															
1943									2000						
1944															
1945 967	4000	4750		6123		40		3251			350	2200			
1946				2125											
1947				2850											
1948				2975				2000							
1949				3260											
1950 1415		4583	448	3962		447			502	448		2549	491	7946	
1951 1426		4581	507	4547	40	453		3950	527	427	459	2577	507	8678	
1952 1468		5385	4568	506	4853	40	458		4419	552	425	2583	519	8953	
1953 1514		5644	4542	512	5117		459		4500	577	443	509	2504	549	9560
1954 1538		5688	4509	513	5640		458		4262	620	436	535	2494	576	9946
1955 1512		5688	4483	522	6239	41	464	1170	5245	652	435	539	2501	588	10570
1956 1554		5756	4391	528	6438	46	465	1219	5255	660	437	562	2488	613	10629
1957 1585		5732	4194	531	6577	48	468		5266	657	444	583	2477	612	10547
1958 1575		5778	3996	541	6789	50	466	1244	669	436	597	2455	618	10497	
1959 1566		5834	3643	551	7085	53	465		6978		447	620	2276	618	10508
1960 1506		5821	3024	559	6950	52	462		6922	670	437	626	2403	610	10393
1961 1479		5802	2711	565	6666	52	459		7421	646	435	637	2341	601	10441
1962 1432		5742	2421	552	6327	52	452			687	456	633	2275	580	10508
1963 1259		5683	2181	552	5964	52	445		7395	690	450	646	2189	529	10392
1964 1165		5592	2057	522	5553	52	429	1225	7395	691	441	646	2125	462	10410
1965 1081		5454	1971	537	5209	48	413	1199	7897	618	449	643	1996	384	10517
1966 986		5283	1847	522	4784		412	1218	7897	583	439	633	1855	369	10656
1967 876		5093	1736	490	4518	48	399	1152	7897	554	482	626	1733	355	10141
1968 811		4856	1631	468	4060	47	395	1069	7761	526	492	613	1602	349	9874
1969 773		4599	1581	452	3739	37	383	1031	7234	500	484	595	1527	341	9770
1970 714		4381	1529	434	3673	31	374	917	6911	463	485	586	1483	330	9439
1971 678		4237	1482	392	3412	28	359	820	6476	450	474	562	1347	331	9390
1972 639		4206	1450	377	3244	27	350	732	6066	447	461	539	1351	318	9324
1973 629		4250	1530	381	3172	25	356	702	5632	435	434	519	1315	308	9083
1974 587		4286	1635	387	3218	23	367	645	5178	448	459	513	1329	311	9089
1975 562		4328	1530	414	3163	22	375	626	5076	451	482	506	1253	317	8823
1976 553		4443	1525	422	3263	16	391	563	4874	449	475	501	1192	314	10874
1977 546		4448	1510	452	3142	16	420	536	4615	452	474	494	1183	316	10587
1978 516		4464	1519	484	3153		442	520	4430	455	448	487	1198	317	10041
1979 488		4523	1564	507	3251		466	509	4288	448	435	486	1206	336	9326
1980 500		4540	1562	523	3422	20	475	499	4096	444	483	483	1189	352	8453
1981 484		4572	1514	553	3560		471	495	3970	458	420	477	1239	362	7726
1982 475		4669	1432	557	3613	11	463	524	3939	450	423	466	1252	357	7014
1983 466		4857	1304	531	3669		453	536	3820	467	415	445	1256	368	6316
1984 449		5098	1271	486	3611		449	542	3510	461	377	441	1236	370	5628
1985 445		5153	1251	473	3418	18	428	537	3109	448	379	437	1165	378	4885
1986 438		5117	1229	457	3262		406	516	2640	449	373	428	1129	344	4431
1987 412		5026	1215	438	3252	17	397	485	2234	426	358	431	1112	328	4143
1988 442		4819	1250	438	3246	14	381	455	1882	419	378	412	1100	344	3871
1989 457		4658	1447	426	3216	14	357	415	1802	403	333	400	1138	344	3586
1990 461		4518	1563	423	3754	17	347	399	1773	399	276	402	1144	340	3293
1991 431		4441	1649	418	3686	18	334	394	1806	428	277	401	1169	333	3338
1992 431		4402	1679	416	3630	17	315	395	1807	408	232	398	1163	330	3522
1993 438		4397	1740	416	3709	17	310	388	1791	400	235	417	1169	335	3567
1994 439		4414	1790	423	3763	17	314	384	1888	394	249	483	1177	326	3617
1995 447		4377	1970	487	3901	17	309	379	2183	394	282	434	1168	330	
1996 442		4530	2095	493	4070	17	322	421	2372	395	323	441	1165	325	
1997 475		4659	2369	499	4284	26	320	424	2584	395	410	450	1164	321	
1998 497		4764	2589	516	4435	21	331	424	2997	393	449	459	1167	331	
1999 492		4971	2826	520	4651	21	331	503	3354	398	488	479	1123	362	
2000 491		5110	3039	562	4783	25	358	523	3556	391	495	486	1129	343	
2001 493		5241	3248	565	4792	25	361	579	3747	394	460	500	1174	339	
2002 514		5257	3402	593	4868	25	361	566	4001	401	400	518	1176	342	
2003 525		5289	3433	603	4868	26	379	550	4274	401	470	529	1170	339	
2004 515		5314	3342	623	4870	24	380	558	4497	428	570	539	1179	342	

TOELICHTING · De data voor de vergelijking tussen de verschillende landen is voornamelijk gebaseerd op het jaarboek van **MEDIA Salles**. Om de vergelijking overzichtelijk te houden, behouden we hier een dataset voor het aantal bioscopen (en het aantal schermen vanaf 1969) van België.

BRON · MEDIA SALLES (2006); FOD ECONOMIE (2006).

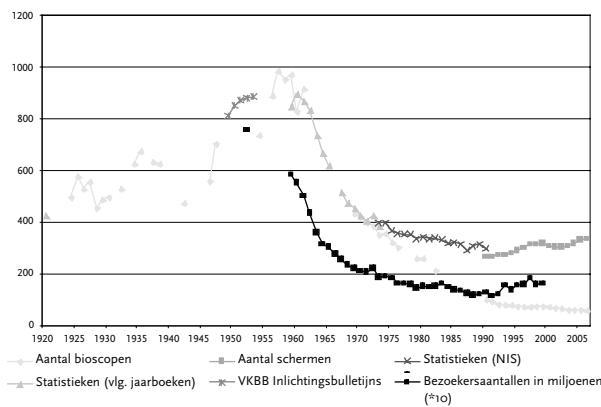
FIGUUR 1 · AANTAL BIOSCOPEN/SCHERMEN IN VERGELIJKING MET AANTAL BIOSCOOPBEZOEKERS IN BELGIË



TOELICHTING · Het aantal bioscopen en schermen voor België (gebaseerd op verschillende bronnen) wordt hier vergeleken met het aantal bioscoopbezoekers in België. De aantallen zijn hier met tien vermenigvuldigd, om alle informatie in een figuur voor te stellen. De reële bezoekersaantallen zijn dus de cijfers in de verticale as in miljoenen, gedeeld door 10. De bezoekersaantallen op zich staan in Tabel 2.

BRON · STATISTIEKEN NIS; CONVENTS, G. (2000)

FIGUUR 2 · AANTAL BIOSCOPEN/SCHERMEN IN VERGELIJKING MET AANTAL BIOSCOOPBEZOEKERS IN VLAANDEREN EN BRUSSEL



TOELICHTING · Deze figuur bevat gegevens van de verschillende Vlaamse provincies Antwerpen, Limburg, Oost-Vlaanderen, West-Vlaanderen en Brabant, en van Brussel.

Een overzicht van het aantal bioscopen en het aantal schermen wordt aan de hand van verschillende bronnen geschat. Dit wordt vergeleken met het aantal jaarlijkse bezoekers. De aantallen zijn hier met tien vermenigvuldigd, om alle informatie in een figuur voor te stellen. De reële bezoekersaantallen zijn dus de cijfers in de verticale as in miljoenen, gedeeld door 10. De bezoekersaantallen op zich staan in Tabel 2. Voor 1920 zijn er geen gegevens ingevoerd, en de gegevens voor het interbellum zijn gebaseerd op de verschillende jaarboeken.

BRON · JAARBOEKEN (ZIE LITERATUUR)

STATISTIEKEN NIS

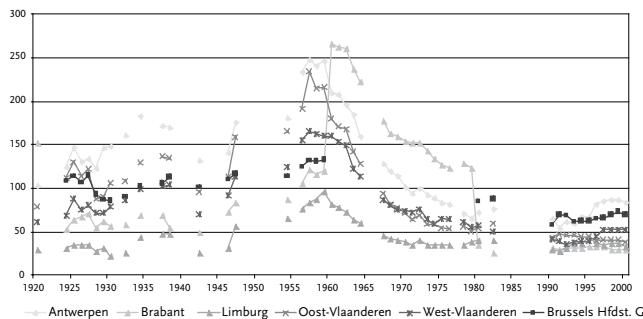
VERENIGING DER KINEMABESTUURDERS VAN BELGIË (1950), VKBB INLICHTINGSBULETIJN, 2, 5-6, 8.

VERENIGING DER KINEMABESTUURDERS VAN BELGIË (1951), VKBB INLICHTINGSBULETIJN, 7.

VERENIGING DER KINEMABESTUURDERS VAN BELGIË (1952), VKBB INLICHTINGSBULETIJN, 6, 7, 9.

VERENIGING DER KINEMABESTUURDERS VAN BELGIË (1953), VKBB INLICHTINGSBULETIJN, 1-3.

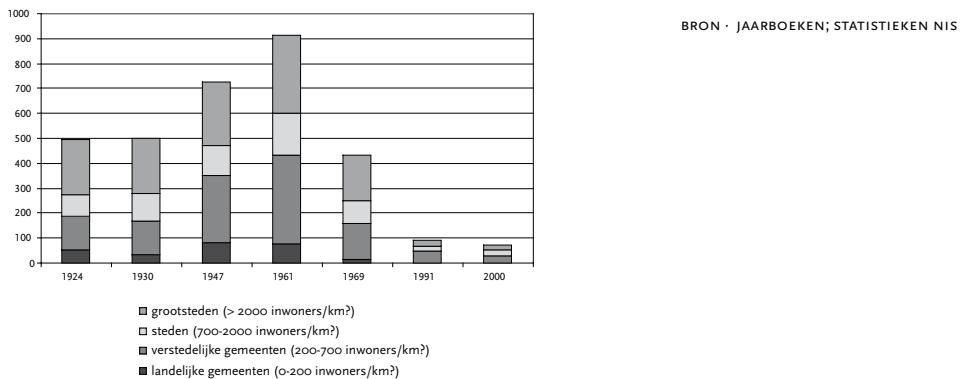
FIGUUR 3 · AANTAL BIOSCOPEN IN VLAANDEREN EN BRUSSEL PER PROVINCIE



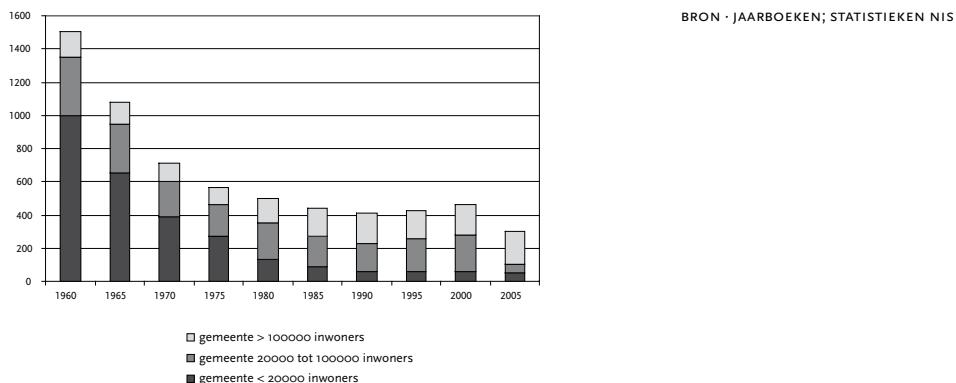
TOELICHTING · De data voor Brabant zijn er variabel omdat de aantallen tussen 1924 en 1954, en tussen 1980 en 2000, voor Vlaams-Brabant tellen. De overige data gaan over de volledige provincie Brabant en Brussel.

BRON · JAARBOEKEN; STATISTIEKEN NIS

FIGUUR 4 · OVERZIJK VAN DE SPREIDING VAN DE BIOSCOPEN IN VLAANDEREN EN BRUSSEL VOLGENS BEVOLKINGSDICHTHEID VAN DE GEMEENTE



FIGUUR 5 · OVERZIJK VAN DE SPREIDING VAN DE BIOSCOPEN IN VLAANDEREN EN BRUSSEL VOLGENS OMVANG VAN DE GEMEENTEN

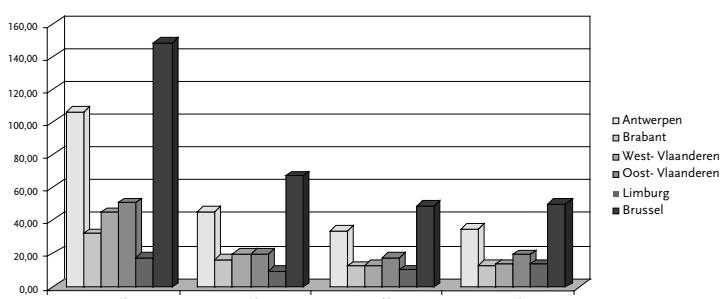


TABEL 2 · OVERZIKT TICKETVERKOOP VOOR BELGIË EN PER PROVINCIE PER JAAR

	België en Brussel	Vlaanderen en Brussel	Antwerpen	Brabant	West- Vlaanderen	Oost- Vlaanderen	Limburg	Brussel
1945	147605000							
1946	141622000							
1947	128674000							
1948	127855000							
1949	118768000							
1950	116363000							
1951	114140000							
1952	113517676	75579336	22052093	4775075	8817822	10657240	3203074	26074032
1953	113509000							
1954	113508000							
1955	106028000							
1956	109739000							
1957	106730000							
1958	99853000							
1959	85740389	58611765	15714559	24355655	7123342	8655511	2762698	
1960	79556206	55187095	1456255	4596194	6951706	7339174	2540505	19191716
1961	71662310	50004184	13073932	4067099	6369153	6496044	2396008	17601948
1962	63861319	43708838	1126222	3556193	5221033	5687224	1927178	16010988
1963	52692116	36050808	721445	2893212	3722842	4585013	1481740	13645828
1964	46554183	31367732	8292735	2409172	3110058	3711852	1374767	12432148
1965	44472765	30554826	8083399	2520133	2998471	3517048	1274846	12160929
1966	39467236	27680965	7354634	13075564	2826791	3242616	1181360	
1967	36746924	25597718	6717351	2027052	2590714	2955995	1152024	10154582
1968	33919506	23664047	6426747	1894554	2391422	2670588	1074483	906298
1969	31469527	21959961	5937156	1923242	2199465	2504716	1003653	8391723
1970	30389350	21113559	5353860	1912032	2371729	2374555	884798	8335505
1971	29791111	20909399	5064847	2104129	2338027	2413470	908631	8080835
1972	27166906	22049237	6030643	1997108	2709891	2821564	1026039	7464000
1973	26315064	18592090	4646623	1807973	2118188	1955225	895470	7168611
1974	26452389	18853734	4651059	1848886	2081041	2114046	1001811	7158934
1975	25442459	18266161	4526189	1734976	2155743	2098902	1108088	6582765
1976	24752459	17846611	4156813	1629123	1732122	1916811	943611	58557
1977	23235315	16212056	4150701	1547707	1681132	1758221	1016625	5370370
1978	21703693	15808247	3984834	1278469	1710909	1706411	1153354	5074270
1979	18863955	14375007	3544380	1120933	1242166	1619040	1009923	5657365
1980	20682314	15231632	3672493	1320850	1541022	1675853	1316626	5699789
1981	20121000	14888059	3884230	1229790	1393979	1603571	1233911	5542528
1982	20525000	15106270	3927808	1277767	1399993	1650100	945762	5894840
1983	21374020	16166150	4236388	1417157	1529171	2034320	1356923	5591741
1984	19013000	14726988	3864257	1392463	1486175	2071458	1240852	4671783
1985	17866699	13734945	3647509	1217841	1418748	1878462	1073720	4494996
1986	17153417	13439606	3357079	1316994	1381058	1918253	973950	4492276
1987	15534299	12544070	2897268	1489657	1280687	1913176	949831	4013459
1988	15306467	11894048	2621287	1190359	1125262	1826276	865012	4266283
1989	16074000	12053071	2385516	1041000	1128204	1706758	792626	499866
1990	17100466	12912811	2449196	1050650	1299848	1898884	924304	5290399
1991	16535146	11256744	2286860	817312	1254657	1855724	5060391	
1992	16555094	12263040	2009999	899271	1286230	1936855	743876	5386809
1993	21240163	15487724	3420666	1784146	1451364	2232190	1417218	5182740
1994	19239233	13793504	3362505	1501152	1142995	1859769	1175396	4751687
1995	21217209	15145331	3852412	1651508	1260732	2008944	1537512	5104223
1996	22073130	16031397	4100739	1621723	1273961	2109794	1821054	5104126
1997	23586214	18182809	5054715	1685971	1870361	2163724	1296713	5481325
1998	21869415	15820455	4583779	1288142	1570822	1893433	1739165	4745114
1999	23545847	16279475	4800354	1176154	1722627	1889706	1898675	4791959
2000	24035800							
2001	24370000							
2002	24379000							
2003	22713000							
2004	23790000							
2005	22096786							

BRON · JAARBOEKEN; STATISTIEKEN NIS

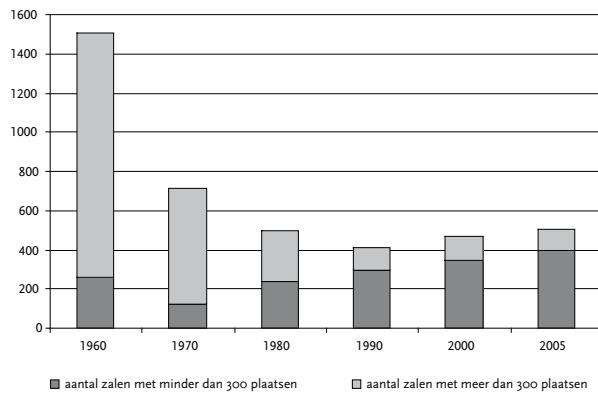
FIGUUR 6 · BIOSCOOPBEZOEK IN VLAANDEREN EN BRUSSEL (TOTAAL IN MILJOENEN, VANAF 1959)

Bioscoopbezoek in Vlaanderen en Brussel (totaal in miljoenen)
vanaf de start van de tellingen n.i.s. 1959

TOELICHTING · Deze grafiek geeft een overzicht van het gemiddelde aantal bezoekers per provincie per decennium.

BRON · JAARBOEKEN;
STATISTIEKEN NIS

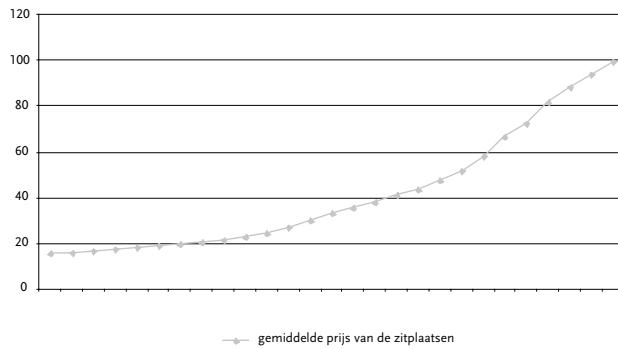
FIGUUR 7 · VERHOUING AANTAL BIOSCOPEN MET MEER DAN 300 ZITPLAATSEN EN MINDER DAN 300 ZITPLAATSEN IN BELGIË



TOELICHTING · Deze grafiek bevat een overzicht van de verhouding tussen het aantal zalen met meer of minder dan 300 zitplaatsen voor de jaren 1960, 1970, 1980, 1990, 2000 en 2005.

BRON · JAARBOEKEN; STATISTIEKEN NIS

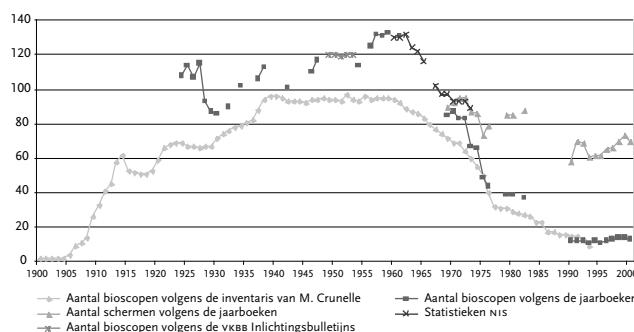
FIGUUR 8 · DE GEMIDDELDE PRIJS VAN DE (BIOSCOOP)ZITPLAATSEN IN VLAANDEREN EN BRUSSEL



TOELICHTING · Deze grafiek geeft de evolutie weer van de gemiddelde prijs van 1 bioscoopticket tussen 1954 en 1980.

BRON · JAARBOEKEN; STATISTIEKEN NIS

FIGUUR 9 · AANTAL BIOSCOPEN/SCHERMEN IN BRUSSEL



TOELICHTING · Voor de stad Brussel en omstreken geeft Marc Crunelle een overzicht van de bioscopen. In deze grafiek wordt dit aangevuld met de statistieken van het NIS en de informatie uit de jaarboeken.

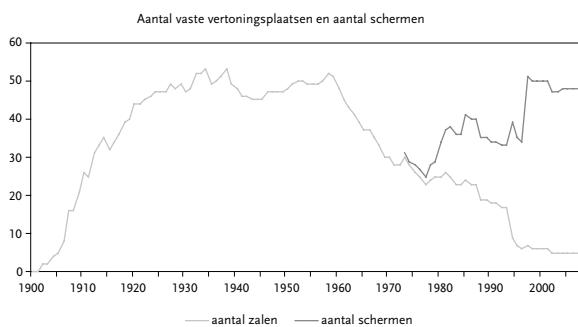
BRON · JAARBOEKEN; STATISTIEKEN NIS; CRUNELLE, M. (1994).

VERENIGING DER KINEMABESTUURDERS VAN BELGIË (1950), VKBB INLICHTINGSBULLETIJN, 7, 2, 5-6, 8.

VERENIGING DER KINEMABESTUURDERS VAN BELGIË (1951), VKBB INLICHTINGSBULLETIJN, 7, VERENIGING DER KINEMABESTUURDERS VAN BELGIË (1952), VKBB INLICHTINGSBULLETIJN, 6, 7, 9.

VERENIGING DER KINEMABESTUURDERS VAN BELGIË (1953), VKBB INLICHTINGSBULLETIJN, 1-3

FIGUUR 10 · AANTAL BIOSCOPEN EN SCHERMEN IN ANTWERPEN

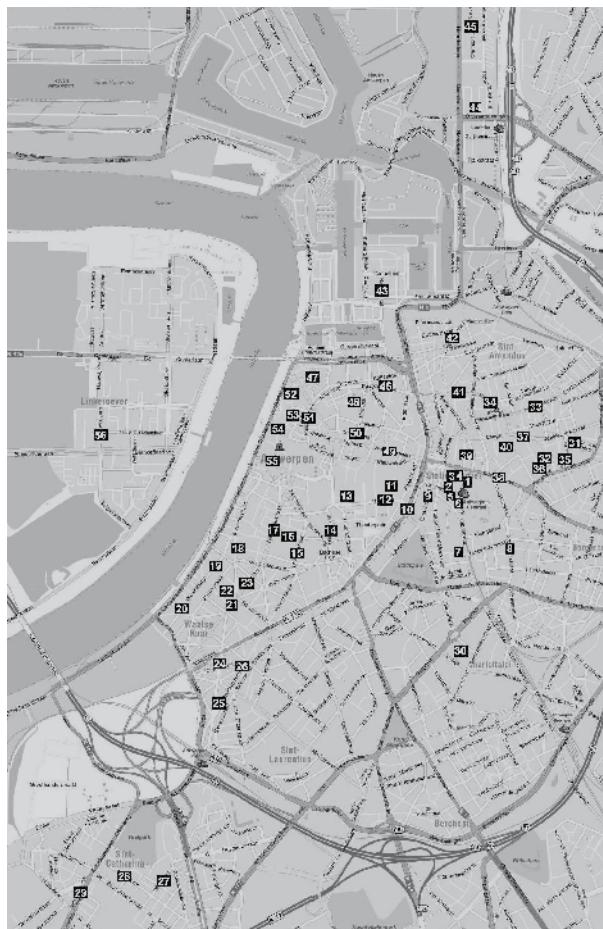


TOELICHTING · Deze figuur geeft een overzicht van het aantal vaste vertoningszalen in Antwerpen. Vanaf 1973 wordt een opsplitsing gemaakt tussen het aantal zalen en het aantal schermen. Antwerpen moet hier begrepen worden als de binnenstad (huidige postnummers 2000 tot 2060). De gegevens van de randgemeenten in Groot-Antwerpen werden niet in deze figuur opgenomen.

BRON · JAARBOEKEN

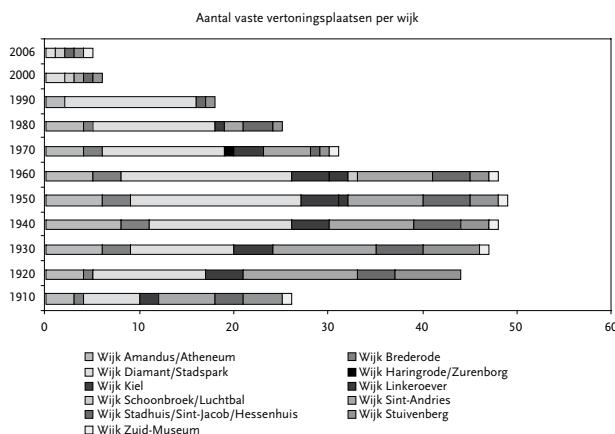
HEIRMAN, F. (2006); VAN HANDEHOVE, C. (2001-2002); VAN DE POEL, M. (1983-1984). WILDIERS, C. (1956).

PLAN · Kaart van bioscopen in Antwerpen (met index)



TOELICHTING · Per adres worden steeds de (vermoedelijke) data van vroegste en laatste filmvertoningen vermeld. Dit wil niet steeds zeggen dat er tussen deze twee data onafgebroken filmvoorstellingen plaatsvonden.

FIGUUR 11 · AANTAL BIOSCOPEN IN ANTWERPEN PER WIJK

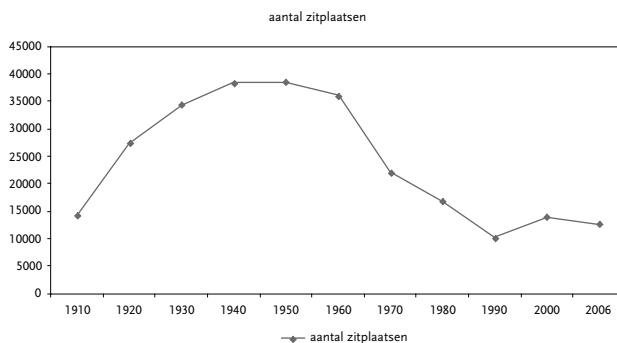


TOELICHTING · Deze kaart biedt een historisch overzicht van de spreiding van de vaste vertoningszalen in Antwerpen over de verschillende wijken van de stad.

BRON · JAARBOEKEN

HEIRMAN, F. (2006); VAN HANDENHOVE, C. (2001-2002); VAN DE POEL, M. (1983-1984). WILDIERS, C. (1956).

FIGUUR 12 · AANTAL ZITPLAATSEN IN ANTWERPEN

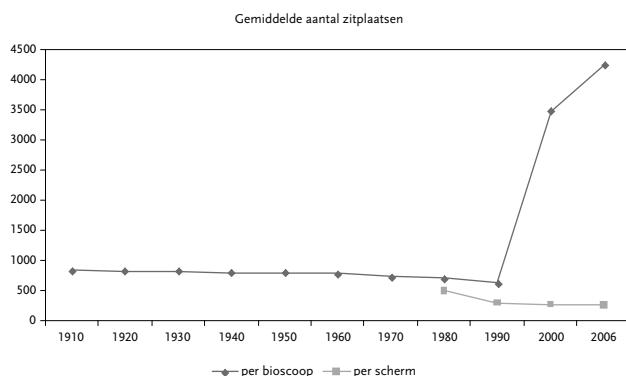


TOELICHTING · Deze grafiek geeft een historisch overzicht van de totale zetelcapaciteit in filmvertoningszalen te Antwerpen.

BRON · JAARBOEKEN

HEIRMAN, F. (2006); VAN HANDENHOVE, C. (2001-2002); VAN DE POEL, M. (1983-1984). WILDIERS, C. (1956).

FIGUUR 13 · HET GEMIDDELDE AANTAL ZITPLAATSEN PER BIOSCOOP EN PER SCHERM TE ANTWERPEN



BRON · JAARBOEKEN

HEIRMAN, F. (2006); VAN HANDENHOVE, C. (2001-2002); VAN DE POEL, M. (1983-1984). WILDIERS, C. (1956).

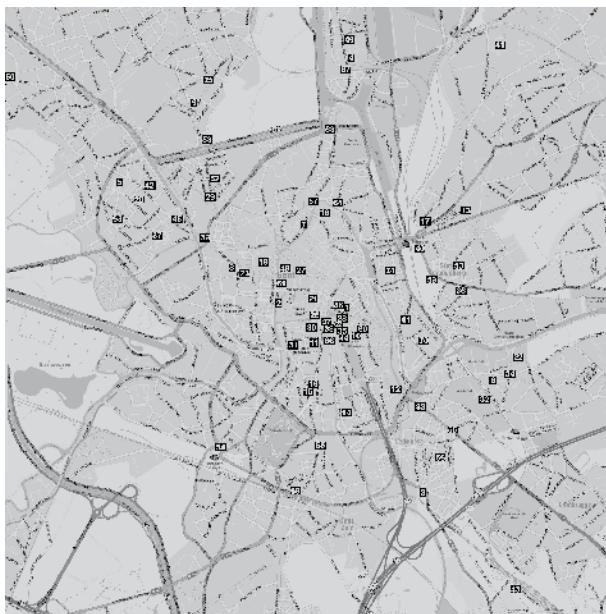
FIGUUR 14 · AANTAL BIOSCOPEN EN SCHERMEN IN GENT



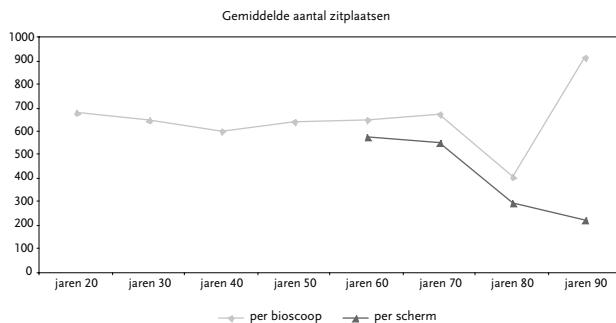
TOELICHTING · Deze figuur geeft een overzicht van het aantal vaste vertoningszalen in Gent. Vanaf 1976 wordt een opsplitsing gemaakt tussen het aantal bioscopen en het aantal schermen. Er werd rekening gehouden met de bioscopen te Gent, Mariakerke, Sint-Amantsberg, Ledeburg en Gentbrugge.

BRON · JAARBOEKEN; STATISTIEKEN NIS; VLIEGENDE BLADEN (IIC236, IIC30, IIIC7). BEYENS, G. (1986); CONVENTS, G. (2000); DE BROUWER, N. (1981); DE COCK, A. M. (1993); DE FRAEYE, E. (1998); DE MARTELAAER, HILDE (1982); DE WIT, G. (1989); DHOORE, BERNADETTE (1984); VAN DESSEL, RENÉ (1977); VAN HEGHE, J. (1977).

PLAN 2 · KAART VAN DE GENTSE BIOSCOPEN (MET INDEX)

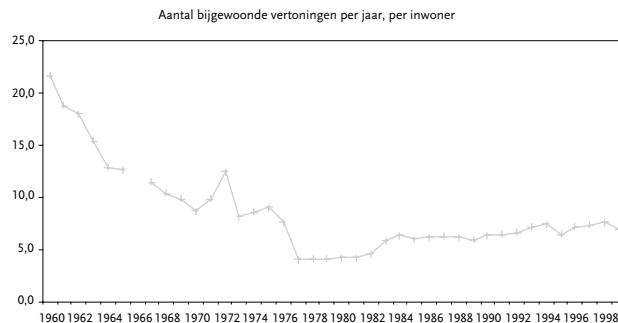


FIGUUR 15 · HET GEMIDDELDE AANTAL ZITPLAATSEN PER BIOSCOOP EN PER SCHERM TE GENT



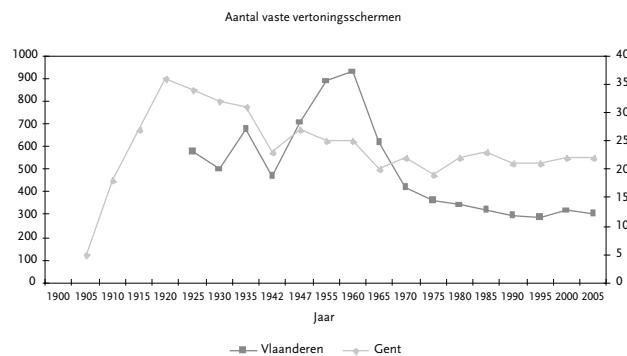
BRON · JAARBOEKEN; STATISTIEKEN NIS. DE BROUWER, N. (1981); DE COCK, A. M. (1993); DE FRAEYE, E. (1998);
DE MARTELAER, HILDE (1982);
DHOORE, BERNADETTE (1984);
VAN DESSEL, RENÉ (1977);
VAN HEGHE, J. (1977).

FIGUUR 16 · HET AANTAL BIJGEWOONDE VERTONINGEN PER JAAR PER INWONER VAN GENT VANAF 1960



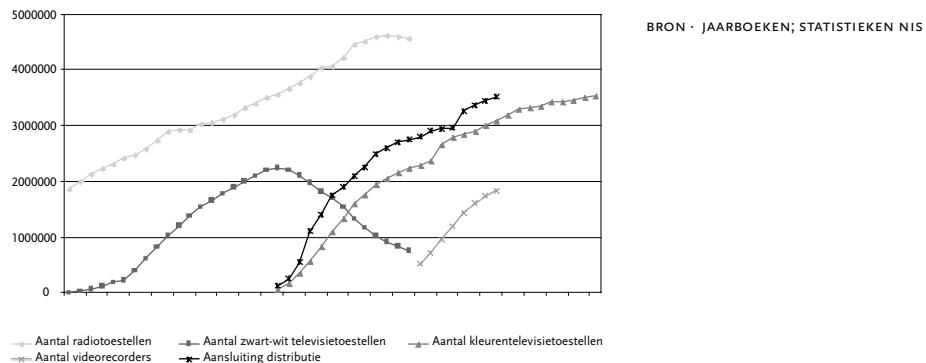
BRON · JAARBOEKEN; STATISTIEKEN NIS

FIGUUR 17 · VERGELIJKING TUSSEN HET AANTAL BIOSCOPEN EN SCHERMEN (VANAF 1967) VAN GENT



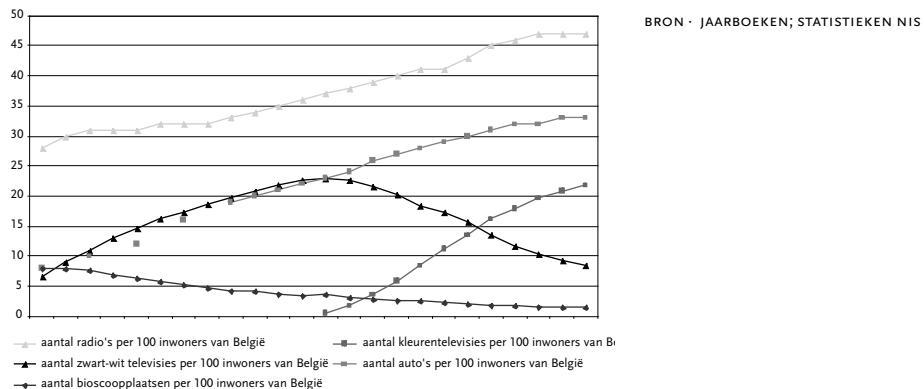
BRON · JAARBOEKEN (ZIE LITERATUUR); STA-TISTIEKEN NIS; VLIEGENDE BLADEN (IC236, IIC30, IIC7)
BEYENS, G. (1986); CONVENTS, G. (2000);
DE BROUWER, N. (1981);
DE COCK, A. M. (1993); DE FRAEYE, E.
(1998); DE MARTELAER, HILDE (1982); DE
WIT, G. (1989); DHOORE, B. (1984); VAN
DESSEL, RENÉ (1977);
VAN HEGHE, J. (1977).

FIGUUR 18 · OVERZIJKT VAN HET AANTAL AUDIOVISUELE TOESTELLEN IN BELGIË



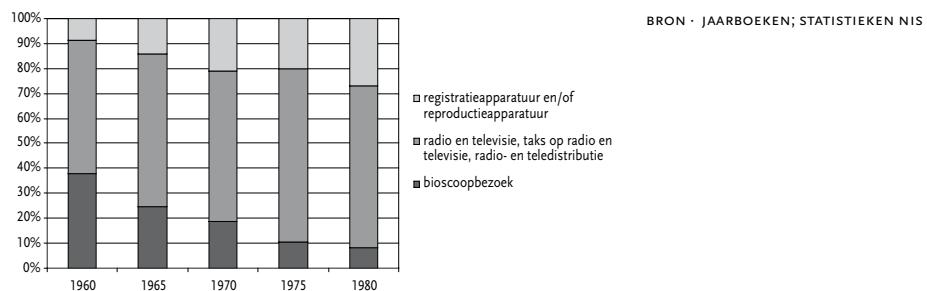
BRON · JAARBOEKEN; STATISTIEKEN NIS

FIGUUR 19 · OVERZIJKT VAN EEN AANTAL VRIJETIJDSEFACILITEITEN PER HONDERD INWONERS VAN BELGIË



BRON · JAARBOEKEN; STATISTIEKEN NIS

FIGUUR 20 · DE PROCENTUELE PRIVÉCONSUMPTIE AAN AUDIOVISUELE MEDIA IN BELGIË TUSSEN 1960 EN 1980



BRON · JAARBOEKEN; STATISTIEKEN NIS