

# Film

🔖 Begrip

Gertjan Willems / Daniël Biltereyst / Roel Vande Winkel / Guido Convents (2023)



Sinds het ontstaan van film eind 19de eeuw evolueerde het filmbedrijf in Vlaanderen van een Belgische, overwegend Franstalige sector naar een steeds meer onderscheidende Vlaamse filmsector. Vlaams nationale boodschappen kwamen voornamelijk voor in non-fictie en amateurfilmproducties, terwijl de professionele Vlaamse fictiefilmproductie zich nauwelijks met 'hot nationalism' bezig hield. Maar ook deze films bouwden mee aan een 'banale' filmische constructie van een Vlaamse natie.

 Leestijd: 64 minuten

## Vroege cinema

Begin maart 1896 kwam België voor het eerst in contact met het medium film, toen in Brussel een voorstelling plaatsvond van de *cinématographe* van de Franse gebroeders Lumière. In het voorjaar van 1897 draaide een werknemer van de Lumières (Alexandre Promio) de oudste bewaard gebleven filmbeelden van België in Antwerpen en in Brussel. Films bleken een publiekstrekker en velen wilden een cinematograaf kopen om als attractie te commercialiseren. Vanaf 1896 verspreidde de film zich in Vlaanderen via ambulante vertoners, die actief waren op kermissen, jaarmarkten en music-halls. Het overgrote deel van het materiaal en de films kwam uit Frankrijk. Aanvankelijk ging het om opnamen van enkele minuten waarvan de aankondiging op het scherm in het Frans was opgesteld. Na de eeuwwisseling werden langere verhalen vertoond en werd een zogenaamde 'explicateur' of 'bonimenteur' bij de filmvoorstelling ingeschakeld. Die vertelde waar de films – die weinig of geen tussentitels hadden – over gingen. In Vlaanderen pasten deze filmtoelichters zich snel aan het publiek aan. De meest professionelen onder hen konden in beide talen hun publiek vermaken. Een aantal had overigens zijn sporen al verdiend in de traditionele ambulante musea en shows.

Na de Parijse wereldtentoonstelling (1900) kwam er belangstelling voor films die geluid en beeld via allerlei mechanische systemen synchroon weergaven. Enkele jaren later stonden dergelijke films ook in Vlaanderen op het affiche van de filmexploitanten. De in België verspreide geluidsfilms waren meestal van buitenlandse makelij. In de zomer van 1907 produceerde de Antwerpse filmexploitant Frederik Willem Krüger voor de Vlaamse markt een filmopname met geluid (via grammofoonplaten) van onder meer de populaire Antwerpse volkszanger Sus van Aerschot (1865-1939). Deze werden in 1907-1908 in een aantal Vlaamse steden vertoond. Dit alles bleef echter experimenteel: de overgrote meerderheid van de films had geen opgenomen geluid, maar werd tijdens de vertoningen begeleid met woord en/of klank. Krüger, van Duitse afkomst, poogde vanuit het Antwerpse een filmvertonersimperium uit te bouwen, waarin opnamen uit eigen streek centraal stonden. Tegen de buitenlandse (Franse) concurrentie, in het bijzonder Pathé Frères, was hij evenwel niet opgewassen: in de herfst van 1908 ging zijn onderneming failliet.

# Cinéma **PATHÉ**

Rue de Flandre, 53, GAND



Du 8 au 15 avril 1910

## **LE MOULIN MAUDIT**

Cinématographié à EVERGEM

avec M. PIERRE AMBREVILLE, M<sup>lle</sup> SAIMIÈRE

et tout le corps de ballet de l'Alhambra.

# *Cinéma* **PATHÉ**

Vlaanderenstraat, 63, GENT

*Van 8 tot 15 April 1910*

## **DE VERVLOEKTE MOLEN**

Gecinematographieerd te EVERGEM

met M. PIERRE AMBREVILLE, M<sup>lle</sup> SAIMIÈRE

en geheel het ballet corps van den Alhambra van Brussel.

Gand. Imp. F. & R. Buyck frères, rue St-Georges, 55 — 93280-25 000

Reclamebrochure van Cinéma Pathé in Gent, 1910. Le moulin maudit, opgenomen in het Oost-Vlaamse Belzele (Evergem), werd in 1909 door de Franse cineast Alfred Machin gerealiseerd. Het is de oudst bewaarde Belgische fictiefilm. Machin stond vanaf 1912 aan het hoofd van de Pathé-productiemaatschappij Belge Cinéma Film en realiseerde in de periode 1912-1914 een twintigtal films. Daarmee trapte hij de Belgische speelfilmproductie op gang. (Universiteitsbibliotheek Gent)

De vestiging van bioscoopzalen (vanaf 1905) en de tendens om steeds complexere verhaalstructuren op het scherm te brengen, leidde tot de vervanging van de 'explicateur' door tussenteksten of intertitels. (Muzikale ondersteuning werd verzorgd door een pianist of door een klein orkestje.) De intertitels waren soms twee- maar soms ook eentalig. Dit was de verantwoordelijkheid van de filmverdelers of distributeurs. De meeste distributeurs vestigden zich in Brussel, zoals het Franse Pathé Frères, dat in 1908 een eigen distributiefiliaal oprichtte (La Belge Cinéma) en in 1912 de productiemaatschappij Belge Cinéma Film. Maar er waren in deze bloeiende sector veel concurrenten, waarvan sommigen wel expliciet op de Vlaamse markt inspeelden. Zeker rond 1911 waren er film distributeurs uit Nederland die filmversies met louter Nederlandstalige tussentitels aan bioscopen in het Antwerpse leverden. Dit blijkt ook uit de vermelding van Nederlandstalige filmtitels in de bioscoopprogramma's van de Antwerpse pers.

Filmbeelden uit deze periode die gerelateerd waren aan de Vlaamse beweging waren bijvoorbeeld de opnames van de grote herdenkingsstoet te Antwerpen in de zomer van 1912 naar aanleiding van de honderdste verjaardag van de geboorte van Hendrik Conscience. Voorts zijn er beelden gemaakt van de begrafenis van personen als Jan Blockx, de directeur van het Koninklijk Vlaams Conservatorium te Antwerpen. In dit verband kan ook worden verwezen naar het enorme succes van buitenlandse fictie en non-fictiefilms zoals *Krueger allant au Volksraat*, *Transport van gevangen boeren* en *Commando Boer*, over de Boerenoorlog in Zuid-Afrika die rond de eeuwwisseling door de rondreizende exploitanten werden geprogrammeerd. De Vlaamse kijkers toonden zich bij een aantal filmvoorstellingen zo anti-Brits en pro-Boers dat de Britse ambassadeur protest aantekende.

De prille filmsector kende hoofdzakelijk een Belgische structuur. De eerste beroepsorganisaties, die filmvertoners en/of filmverdelers groepeerden, waren gevestigd in Brussel en waren Franstalig. Wat gold voor de filmsector was ook van toepassing op de gespecialiseerde filmpers: het was een hoofdzakelijk Franstalige aangelegenheid waarin het Nederlands geleidelijk doordrong. Tijdens de Eerste Wereldoorlog zou de Association Belge du Cinématographe haar maandelijks weekblad in een tweetalige versie uitgeven. Dit gebeurde vermoedelijk onder dwang, in het kader van de hieronder vermelde Flamenpolitik.

Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog bestond er nog geen aparte Vlaamse, maar enkel een (prille) Belgische filmsector met sterke lokale en internationale dimensies. Van een uitgesproken Vlaamse aanwezigheid of van Vlaamse films was geen sprake. Daar zou tijdens de Eerste Wereldoorlog eigenlijk geen verandering in komen.

## Film als instrument van de Flamenpolitik (1914-1918)

Tijdens de Eerste Wereldoorlog werd het functioneren van het bioscoopwezen in Vlaanderen deels hervormd in het kader van de door de Duitsers gevoerde Flamenpolitik. Een journalist van het Duitse filmblad *Der Kinematograph* formuleerde het op 30 oktober 1915 als volgt: 'Für die Flamen muss es ein angenehmes Bewusstsein sein, dass die praktische Gleichberechtigung ihrer Sprache, die sonst nur auf dem Papier stand, nun im Film und in allen auf das Kino bezüglichen Ankündigungen durch die deutsche Verwaltung zur Durchführung gelangt ist.' ('Voor de Vlamingen moet het een aangenaam besef zijn dat de praktische gelijkheid van hun taal, die anders alleen op papier bestond, nu door de Duitse overheid is doorgevoerd in de film en in alle bioscoopgerelateerde aankondigingen.', vertaling redactie)



Op 20 maart 1915 verplichtten de Duitse censurdiensten de Belgische filmverhuurders en bioscoopexploitanten films vertoond in het Vlaamse landsgedeelte van Nederlandstalige titels en tussentitels te voorzien. Dit beantwoordde aan een vooroorlogse Vlaamse grief over het feit dat films vaak ofwel enkel Franstalige intertitels, ofwel gebrekkige Nederlandstalige vertalingen bevatten. Deze censurdiensten waakten zelfs over de grammaticale juistheid van de teksten. Bovendien beschouwden ze zetfouten als een teken van onwil van de filmverhuurders en dus een voldoende reden om de film in beslag te nemen. De toepassing van de verordening liep niet van een leien dakje. Het inlassen van vertalingen in de film was geen sinecure. Het hinderde ook de uitvoer vanuit Duitsland van Duitse en Scandinavische films voor het bezette gebied. Het resultaat was dat de Kommandantur te Brussel ingreep. Dit leidde midden 1915 tot de oprichting van de firma Film-Export Co in Düsseldorf die de films van de Duitse filmproducenten en -verdelers voor de Belgische markt voor een eigen censuurcommissie bracht en deze ook van tweetalige ondertitels voorzag, zodat dit geen belemmering was voor de export en geen extra kosten met zich meebracht. Na een jaar bleek voor de Kommandantur de Film-Export Co niet erg efficiënt te zijn en er werd in Berlijn een nieuw soort consortium opgericht, de Umbina Film Co. De Duitse filmwereld die films naar Bezet België stuurde, kon nu rekenen op de Kommandantur voor een liberale censuur en voor de tweetalige tussentitels die in Brussel door zijn diensten werden voorbereid. Soms liet de kwaliteit van de Nederlandse teksten te wensen over zodat bioscoopbestuurders voor 'keurige' vertalingen een beroep deden op het Algemeen-Nederlands Verbond (ANV). Ook publiciteit en programmaboekjes dienden in Vlaanderen voortaan ofwel tweetalig, ofwel eentalig (Nederlandstalig dus) te zijn.

Het maken en vertonen van zowel fictie- als non-fictie-propagandafilms was een ander onderdeel van de Flamenpolitik. De verspreiding van een film als *Der Besuch des flämischen Nationaldichter René Declercq im Kriegsgefangenen Lager Göttingen* werd verzorgd door het Centraal (Vlaamsch) Propagandabureau van de Raad van Vlaanderen (1917-1918).

In maart 1918 probeerden de Antwerpse activisten een eigen Film-kommissie in het leven te roepen. Deze commissie zou niet alleen instaan voor de vertoning van zowel eigen als aangekochte Duitse producties, maar tevens voor de productie en distributie ervan, dit onder de 'neutrale' naam Flandria Film. Alhoewel verschillende manuscripten, waaronder een van Lode Baekelmans, werden ingediend, ontbraken de financiële middelen om het project uit te voeren.

Een ander project dat niet van de grond kwam, was de verfilming van *Consciences De Leeuw van Vlaenderen*. Het initiatief kwam van de Duitse advocaat Julius Stocky, secretaris van de Deutsch-Flämische Gesellschaft: 'Ein wohlgelungener Film *Der Löwe von Flandern* würde die Begeisterung der Flamen für diese Heldentaten ihrer Vorfahren gewaltig steigern. Dabei bedarf es gar keiner Frage, dass dieser Film ausschliesslich anti-französisch und darum in deutschen Sinne wirken würde.' ('Een goed gemaakte film *De leeuw van Vlaenderen* zou het enthousiasme van de Vlamingen voor de heldendaden van hun voorouders enorm doen toenemen. En het staat buiten kijf dat deze film een uitsluitend anti-Frans en dus Duits effect zou hebben', vertaling redactie)

Toneelspeler en activist Adolf Clauwaert, toen directeur van de Brusselse Alhambra-schouwburg, had al een scenario uitgewerkt en enkele Vlaamse acteurs gecontracteerd. De opnamen zouden plaatsvinden in Brussel, de abdij van Villers, Gaasbeek, Mechelen, Gent, Brugge en Kortrijk. Het bleef echter bij plannen. Midden 1918 waagde Jan Wannyn, lid van het Centraal Propagandabureau, nog een poging via de Duitse kapitein Wilhelm Staehle (1877-1945) die, als lid van de afdeling buitenlandse zaken van het Duits Algemeen Hoofdkwartier, niet naliet zijn oversten in te lichten over de grote propagandistische waarde van de verfilming. Om zijn initiatief aan gezag te doen winnen beweerde Wannyn voor dit project de steun te hebben van belangrijke activisten, waaronder August Borms. Voor de productie nam hij contact op met de Duitsers verbonden aan het Duitse theater te Gent en met de militaire filmdienst Bild- und Filmamt (BuFa). Maar net zoals zijn poging van augustus 1918 om via een uitvoerig memorandum, verspreid door een Duitse officier, de aandacht van de Duitse bezetter op zijn plannen te vestigen, mislukte ook dit initiatief.



Een voorbeeld van een geslaagd project was de (nadien verloren gegane) verfilming van de eenakter *Waarom*, geschreven door de activist René Maes. Het werd voor het eerst op 4 augustus 1918 als theaterstuk opgevoerd voor de Vlaamse krijgsgevangenen in Kortrijk. Dit stuk verhaalt de vernederende behandeling van de Vlaamse soldaten in het Belgisch leger aan het IJzerfront. De opname is echter nog steeds niet teruggevonden. Al met al bleef de productie van Vlaamse films op een zeer laag pitje staan. Ze werd door de bezetter gedoogd en in het beste geval lichtjes aangemoedigd, maar niet actief gefinancierd of ondersteund.

## Het medium film tijdens het interbellum

### Films over de Vlaamse beweging

Na de Eerste Wereldoorlog werden de bioscopen overspoeld door buitenlandse en Belgische patriottische filmproducties waarin de Vlaamse beweging nauwelijks aan bod kwam. Dat betekende niet dat er in Vlaanderen geen films meer werden geproduceerd. Zo vormde in 1919 Alfred van Deuren, hoofdredacteur van het tijdschrift *Kunstleven*, samen met de ambtenaar en gelegenheidsjournalist Jan de Schuyter (1889-1952), voorzitter van de Rederijderskamer 't Pardoent, de in 1917 opgerichte Vereeniging voor Filmopname om tot de firma Scaldis-Films. Hun eerste en enige film, het melodrama *Storm des levens*, werd gedraaid door de Antwerpse theaterregisseur Karel van Rijn (1876-1953) met bekende acteurs van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg en de Koninklijke Vlaamse Opera. Na een druk bijgewoonde première in de feestzaal van de Antwerpse dierentuin lieten de bioscoopuitbaters de film echter grotendeels links liggen.

Vanaf het einde van de jaren 1920 kwam een reactie tegen de overheersende buitenlandse producties op gang. Men eiste het recht op eigen beelden, op de ontwikkeling en verspreiding van de Vlaamse cultuur via het medium film. De man die het filmisch verspreiden van het gedachtegoed van de Vlaamse beweging sterk zou bevorderen, was Clemens De Landtsheer. Als secretaris van het IJzerbedevaartcomité organiseerde De Landtsheer onder andere de fondsenwerving. Propaganda-avonden werden geïllustreerd met dia-vertoningen ('lichtbeelden'). Op basis van aangekochte filmbeelden, van gefilmde foto's en van enkele zelf gefilmde beelden werden die diavoorstellingen omgevormd tot twee langspeelfilms: de *Bedevaartfilm* (1928) en *Met onze Jongens aan den IJzer* (1928). Het succes was zo groot dat De Landtsheer in 1929 een eigen onderneming oprichtte. Met Flandria Film produceerde hij een groot aantal actualiteitsfilms – *Vlaamsche Gebeurtenissen* – over bijvoorbeeld flamingantische manifestaties. Zijn catalogus omvatte ook sportfilms (wielerverslagen waarin hij bijdroeg tot de mythe van de flandriens), hommages aan *Vlaamsche Koppen* (Edward Poppe, Guido Gezelle, Albrecht Rodenbach) en nieuwsberichten of reportages over in onbruik rakende volksgebruiken, zoals een begrafenis met een wijtewagen. Daarnaast bleef hij voor het Bedevaartcomité films maken, bijvoorbeeld reportages over de jaarlijkse IJzerbedevaarten. Hoewel deze films het product waren van een autodidact zonder professionele filmopleiding, speelde De Landtsheer, die met zijn films heel Vlaanderen rondreisde, een belangrijke rol in de verspreiding van de IJzerbedevaartgedachte en de canonisering van IJzersymbolen zoals Edward van Raemdonck (zijn neef) en Renaat de Rudder.

**BIJZONDERE VOLKSVERTOONING**  
**MET ONZE JONGENS**

**AAN DEN IJZER**

PRACHTIGE FILM IN 3 DEELEN  
 met echte filmopnamen aan het IJzerfront gedraaid. Het lijden en sneuvelen onzer jongens op eene ware en onvervalschte manier, waarbij men te zien krijgt : De aftocht. - De overstromende waters. - De IJzerslag. - Dooden en gewonden. - De voorposten. - De kabelballons en geschut in volle werking.

**GASAANVAL TE BOESINGE**  
 - Bommenwerpers. - Het wegbrengen der gewonden. - De wrakken van den oorlog. - Het Vlaamsche Recht.

**DE LAATSTE AANVAL**  
 te Merckem opgenomen. - Stormloopen. - Houthulst. De kruisjes...

EN DE HISTORISCHE

**BEDEVAARTFILM**

8 deelen. - Gevende een kort overzicht der 7 eerste Bedevaarten, hun beteekenis, hun groei. Daarna de 8<sup>de</sup> Bedevaart. - Het verbrijzelen der zerkjes van Heldenhulde. - Het machtige IJzermonument. - De werken : palenlaan (wetenschappelijk), den opbouw, het bezoek der pers aan de werken ; de groei van den toren, na 6 maand arbeid ! en als slot : de Dag der 100.000 ! de 9<sup>de</sup> Bedevaart, eindigend met de machtige Zannekin-Herdenking.

**NIEMAND**  
 blijve thuis ! want hartroerend is de geschiedenis onzer Vlaamsche Jongens aan den IJzer en de hulde die het levende Vlaanderen jaarlijks brengt aan de gedachtenis zijner gesneuvelden.

Overal genieten deze filmen den grootsten bijval.

Als de reeds 1<sup>ste</sup> Bedevaart, komt kaart en kerfdeel opzamen die uitgegeven zijn. Bij de kaart ter Bedevaart vindt men de geschied. dag der 100.000.

**Kinderen onder 16 jaar niet toegelaten.**

Affiche ter promotie van de propagandafilms Met onze jongens aan den IJzer (1928) en Bedevaartfilm (1928) van Clemens de Landtsheer, 1929. (ADVN, VAFY102)

De Landtsheer was niet de enige die de IJzerbedevaart op pellicule vastlegde. Zo werd de 8ste editie (1927) door de Antwerpse firma voor foto- en filmproducten Lieven Gevaert gefilmd. Veruit de meest opmerkelijke versie is echter de op avant-gardistische wijze vastgelegde 11de editie door Charles Dekeukeleire (1905-1971). In *De Witte Vlam* legde hij de nadruk op de pacifistische gedachte van 'Nooit meer oorlog' en op de zogenaamde gewelddadige onderdrukking van de Vlamingen door de Belgische staat.

Aan socialistische zijde vinden we enkel een film over de in 1939 georganiseerde socialistische Guldensporenvieringen terug. Propagandasecretaris Maurits Naessens wees de opdracht toe aan de Oostendenaar Henri Storck (1907-1999). Tal van (Vlaamsgezinde) socialistische vooraanstaanden zoals August Vermeylen, Naessens, Herman Vos, Edgar Missiaen (1899-1956), Hendrik de Man, August Balthazar en Joseph Coole waren op de viering te Kortrijk aanwezig en werden duidelijk in beeld gebracht. De film, bekend onder de titels *Voor Recht en Vrijheid* en *De Guldensporenviering te Kortrijk*, wordt begeleid door fragmenten van toespraken en liederen.

Tijdens het interbellum werden ook vanuit Vlaamsgezinde katholieke hoek films gemaakt. Zo produceerde de Antwerpse Smalfilmstudio – van katholieke signatuur – een film over het Vlaams Nationaal Zangfeest te Antwerpen (1936), met onder andere beelden van dirigent Jef van Hoof en de toespraak van pater dominicaan Jules Callewaert. Een ander voorbeeld is de verfilming van het toneelstuk dat op 9 juli 1938 een wedstrijd won, georganiseerd door het Verbond van Vlaamse Cultuurverenigingen Antwerpen ter herdenking van de honderdste verjaardag van de publicatie van Consciences *De Leeuw van Vlaenderen*. De opvoering vond plaats op de Brusselse Grote Markt en de productie van de 16mm-film was in handen van de Smalfilmstudio. Ook na de oorlog werden nog dergelijke films gemaakt, bijvoorbeeld de door dezelfde studio geproduceerde film over de Dag van het Vlaamse Lied (1953).

## **Film als middel tot culturele verheffing**

Op 25 oktober 1936 sprak filmcriticus Joris de Maeght (?-1954) op de algemene jaarvergadering van het Willemsfonds te Gent over 'Het filmvraagstuk van Vlaamsch kultureel standpunt uit beschouwd'. Hij pleitte er voor een eigen Vlaamse filmproductie, omdat die naar zijn mening een essentieel onderdeel vormde van de Vlaamse culturele ontplooiing: 'De Vlaamsche steden en dorpen bezitten hun cinema's, in stand gehouden door het Vlaamsche publiek. Maar ze hebben voor hun programma's geen andere toevlucht dan het buitenland. Dat is een feit. (...) Een Vlaanderen zonder eigen pers en radio is gewoon niet denkbaar. Maar dit ondenkbare, dit onzinnige bestaat op filmgebied.'

Op 6 januari 1937 werd dan onder de vorm van een vereniging zonder winstoogmerk (vzw) een Vlaamsch Filmcomité opgericht (*Belgisch Staatsblad*, 13 februari 1937) met als doel de studie en de bevordering van de belangen van de Vlamingen op het vlak van film. Het was een protest tegen de eenzijdige Franstalige samenstelling van de nationale Commissie tot hervorming van de Filmkeuringscommissie die op 30 november 1936 benoemd werd. Het secretariaat bestond uit publicist Karel Luyten als secretaris-penningmeester en filmcritica en medeoprichtster Jeanne de Bruyn als zijn secretaresse, beiden werkzaam bij het persagentschap DOCIP van de Katholieke Filmliga. Jozef van den Heuvel werd voorzitter en Henri Storck ondervoorzitter van de vzw. Leden waren onder meer Emiel Diels, Charles Dekeukeleire (onder de naam Karel Dekeukeleire, die hij vaker gebruikte voor Vlaamse aangelegenheden), Roger du Bosch, Willem Rombauts, Jan-Albert Goris en Frank van den Wijngaert (1901-1962). Jan Vanderheyden was medeoprichter. Over de activiteiten van het comité is weinig bekend. Het hoofdargument dat dit Vlaams Filmcomité naar voren schoof om haar bestaan te verantwoorden luidde: 'De Vlaamsche gemeenschap heeft recht op evenredige meezeggenschap in een aangelegenheid, waarmee de belangen van de Vlaamsche jeugd en van de filmnijverheid in Vlaanderen gemoeid zijn. Om die belangen naar behooren te kunnen behartigen, dienen de Commissieleden in voortdurend nauw verband met de Vlaamsche gemeenschap te leven, iets wat voor de Franschtaligen niet het geval is'. In 1938 eiste VNV-journalist N. Van Parijs in *Volk en Staat* een driejarenplan voor de Vervlaamsing van 'ons' filmleven. Hij deed een oproep bij de talrijke Vlaamse verenigingen en het Vlaams Filmcomité om hiervoor te ijveren. In datzelfde jaar lokte de eis van de Nederlandstalige leden van de Belgische Filmkeuringscommissie om eentalige documenten voor de filmcontrole bij de uitvoering van hun taak in de Brusselse bioscopen hevige protesten uit bij de *Ligue contre la flamandisation de Bruxelles*, die zich hierover bij de minister van Justitie beklagde.



Voorts probeerden ook de katholieken via de filmdistributie en -exploitatie greep te krijgen op het nieuwe massamedium, een proces dat reeds voor de oorlog was ingezet. Ze beschouwden de film als een van de belangrijkste laïciseringsoorzaken van katholiek Vlaanderen en zetten – bij wijze van tegenreactie – het medium in als een belangrijk onderdeel van de Katholieke Actie. Een grote rol in deze zogenaamde Offensief-beweging was weggelegd voor de Vlaamse dominicaan Felix Morlion, die in 1931 door zijn overste naar de Katholieke Filmliga (KFL) gedetacheerd werd. Hij kreeg er als taak de beslissingen van de Katholieke Film Keuring te verspreiden. Hiervoor werd het Documentatiecentrum voor de cinematografische pers (DOCIP) opgericht en Morlion richtte zich voornamelijk op de pers als middel om zijn taak uit voeren.



Affiche van de Katholieke Filmliga, ca. 1935. (Universiteitsbibliotheek Gent)



In de jaren 1930 werd Morlions visie over film regelmatig gepubliceerd in vooraanstaande katholieke kranten zoals De Standaard (1914-...). Morlion beschouwde film als een zeer belangrijke cultuuraangelegenheid. Vanuit deze opvatting opperde hij dan ook in een Offensief-brochure van 1934 dat de gelovigen de Vlaamse filmwereld onder hun controle moesten brengen door de oprichting van 'een documentatiebureau, dat de moreele, artistieke en populaire waarde der films aangeeft'. Hij was zowel bekommerd om katholiek Vlaanderen als om de Vlaamse filmindustrie. Naar aanleiding van de productie van **De Witte** in Berlijn (door de Duitse Edith Kiel en Jan Vanderheyden, zie verder) drukte hij in *De Standaard* van 6 juli 1934 de wens uit dat een Vlaamse filmindustrie uit de grond zou worden gestampt die, in overeenstemming met de christelijke beginselen, 'gezond' was.

De films waarover een katholieke banvloek werd uitgesproken, waren vaak Franstalige producties. Ze werden veroordeeld door de gelovigen vanwege hun onzedelijke karakter, en/of door flaminganten, die in de programmatie van Franse geluidsfilms in Vlaanderen een middel zagen waarmee de francofonie haar positie in Vlaanderen probeerde te handhaven. La Kermesse heroïque van Jacques Feyder (1885-1948), een prent die zich afspeelt in de 16de eeuw, ten tijde van het Alva-bewind, veroorzaakte in 1936 in beide kringen veel commotie. Feyder had de Vlaamse vrouwen volgens velen als iets te meegaand tegenover de Spaanse bezetter voorgesteld. Het Vlaamsch Nationaal Verbond (VNV) ageerde heftig tegen de vertoning van deze prent enkele maanden voor de algemene verkiezingen, en heel wat Vlamingen, waaronder DOCIP-journalisten, lieten zich door deze massale protesten meeslepen.

De socialisten zagen al vroeg de 'volksverheffende' en propagandistische mogelijkheden van het filmmedium in. Zo schreef het socialistische blad *De Werker* reeds in 1912 dat her en der de cinema in de kiesstrijd was geworpen om kiezers te winnen. Toch moest Hendrik de Man in 1911 in het blad *Die Neue Zeit* tot zijn grote spijt vaststellen dat de socialistische filmhuizen geen tempels van volkseducatie waren, maar eerder van populair entertainment, die zich in niets van de bourgeois bioscopen onderscheidden. Daarom kwam hij al in 1912 met een plan op de proppen voor de oprichting van een centraal cinemabureau dat zou instaan voor de verspreiding van opvoedende films. Door allerlei peripetieën (onder andere het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog en de socialistische coöperaties die in naam van de smaak van het publiek geen centrale en socialistisch verantwoorde inmenging duldden) kon dit bureau pas in 1930 echt van start gaan als de Socialistische Cinema Centrale (SCC). Een echt succes kon het niet genoemd worden. De coöperatieve bioscoopuitbaters zagen immers nog steeds meer brood in films met de stars en starlets van dat moment, dan in educatieve prenten. Van een continue socialistische filmproductie was geen sprake. Occasioneel werden wel documentaires gedraaid, maar aan speelfilms kwam men nooit toe.

## **Nederlandstalige gesproken films**

Tussen beide wereldoorlogen werd in België een aantal langspeelfilms gemaakt, maar niet voldoende om van een echte industrie te kunnen spreken. In de jaren 1920 waren de films nog altijd stil en richtten ze zich tot de volledige markt. Na de Eerste Wereldoorlog ontstond een reeks Belgisch-patriottische speelfilms over de oorlog, waarin de verheerlijking van land en koning centraal stond en gevoelige thema's als het activisme onvermeld bleven. Vooral producent Hippolyte de Kempeneer (1876-1944) legde zich op het genre toe, met sprekende filmtitels als *La Belgique martyre* (1919), *La libre Belgique* (1921) en *La jeune Belgique* (1922). Voor de regie deed hij veelal een beroep op Armand de Prins, alias Armand Du Plessy (1883-1924), die in die jaren ook twee romans van Hendrik Conscience verfilmde: *Le conscrit* (1919) naar *De loteling* (1850) en *Le gentilhomme pauvre* (1921) naar *De arme edelman* (1851). De eerste Conscienceverfilmingen werden dus niet binnen een Vlaams maar wel binnen een Franstalig, Belgisch nationaal kader gerealiseerd, gepromoot en ontvangen. De tienjarige herdenking van de Wapenstilstand gaf vanaf 1928 opnieuw aanleiding tot de productie van een aantal Belgisch-patriottische films. Het reeds vermelde *Met onze Jongens aan den IJzer* vormde een absolute uitzondering.

In 1929-1930 werden de eerste pogingen ondernomen om geluidsfilms te maken. Brusselaar Gaston Schoukens (1901-1961) bracht de volksfilm *De Familie Klepkens* (1929) uit: een film zonder dialoog maar met liedjes, die op grammofoonplaten stonden. Dit liet toe de film, die met zijn Brussels dialect hoe dan ook Vlaams en Frans vermengde, in twee taalversies uit te brengen. Technisch was het echter moeilijk om de combinatie van film en grammofoonplaten synchroon te projecteren. Schoukens herhaalde het experiment met korte populaire Nederlandstalig gesproken/gezongen films zoals *Kermis bij de Pallieters* (1931), maar hij koos nadien voor Franstalige films. Germain Baert (1904-1972) en H.J.J. Buyse probeerden om *Diepten* (1930) zowel van een Vlaamse als van een Franstalige soundtrack te voorzien, maar ze bleken niet in staat een technisch kwalitatieve film te verzorgen. Toen Fritz Kamp enkele jaren later met *Meisjes in Vrijheid* (1934) hetzelfde probeerde, lukte dat wel, maar trok de film geen publiek.

De facto leidde de introductie van de geluidsfilm langzaam maar zeker tot het uiteenvallen van de Belgische cinema in Vlaamse en Franstalige sectoren, die steeds meer een eigen richting bewandel(d)en. In de eerste Engelstalige monografie over dit onderwerp typeerde Philip Mosley de Belgische cinema daarom als een 'split screen', verwijzend naar de filmtechniek waarin je op een gesplitst filmbeeld simultaan twee verschillende acties ziet.

Terwijl in de vroege jaren 1930 verschillende Franstalige klankfilms – doorgaans volkse komedies – hun weg vonden naar Vlaamse steden, duurde het tot 1934 voor er een Vlaamse klankfilm kwam die het grote publiek aansprak: ***De Witte***. En meer dan dat: de film sloeg in als een bom en maakte van hoofdacteur Jef(ke) Bruyninckx (1919-1995) de eerste Vlaamse filmster. De film was een adaptatie van Ernest Claes' gelijknamige succesroman uit 1920. Deze eerste volledig Nederlandstalig gesproken langspeelfilm werd in 1934 geproduceerd door Jan Vanderheyden. Het scenario was van de hand van zijn Duitse levensgezellin, Edith Kiel. De studio-opnamen vonden plaats in Berlijnse filmstudio's. Afgezien van het Vlaamse literaire basisgegeven heeft *De Witte* meer weg van een Duitse Heimatfilm. Wel waren de acteurs hoofdzakelijk uit de Antwerpse theaterwereld gerekruteerd en was de filmmuziek van Renaat Veremans en Rudolf Perak (1891-1972). *De Witte* begon, als statement, met het voor de film geschreven lied *Mijn land is Vlaanderen*, op tekst van Willem Gijssels en op muziek van Veremans. Terwijl de Antwerpse tenor Jef Sterkens (1893-1952) het lied ten gehore bracht, rolden over het scherm beelden van de Noordzee, van Antwerpen, Brugge, Brussel, Gent en van het platteland. De boodschap was duidelijk: dit was een film door, over en voor Vlamingen. Net om die reden werd verzwegen dat het eigenlijk de Duitse Kiel was die de film had geregisseerd.



Jef Bruyninckx in de film De Witte naar een boek van Ernest Claes, 1934.  
(Privéverzameling Jos Hoeyberghs)

*De Witte* groeide uit tot een groot kassucces in Vlaanderen en zou nog tot de jaren 1960 regelmatig in de bioscopen worden hernomen. De film met zijn acteurs en technici zou voor Vanderheyden en Kiel de basis vormen van ettelijke volkse komedies zoals *Uilenspiegel leeft nog* (1935) en *De Wonderdokter* (1936). Voor het aanleveren van ideeën deed men soms een beroep op Ernest Claes of Felix Timmermans, maar het scenario werd wel geschreven door Kiel. Het ging om films die op de grootste gemene deler mikten en grossierden in clichés over het Vlaamse dorpsleven. Dat men met beperkte middelen werkte en ervaren (theater)acteurs naast beginnelingen plaatste, was te merken aan de povere kwaliteit (in vergelijking met Amerikaanse, Franse en Duitse films die toen in België werden vertoond) van het eindresultaat. Dat de films desondanks succesvol waren, was te danken aan hun unieke positie. Niemand anders slaagde erin om op eigen kracht een gestage Vlaamse filmproductie op te zetten. Vanderheyden, die tegenover de buitenwereld de merknaam van het duo vormde, werd vanwege dit commerciële succes gerespecteerd, ook in Franstalig België. Filmrecensenten als Felix Morlion, Karel Luyten en Jeanne De Bruyn, die eerst heel enthousiast hadden gereageerd op *De Witte*, lieten in de tweede helft van de jaren 1930 steeds duidelijker hun teleurstelling blijken over het gebrek aan ambitie en het ontbreken van kwalitatief hoogstaande Vlaamse films.

Vanderheyden en Kiel zouden aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog in Antwerpen de eerste Vlaamse filmstudio openen. Het filmblad *Revue Belge du Cinéma* van 18 december 1938 merkte hierover op dat 'indien er ooit pionierswerk met volharding verricht geworden is, dan is het wel datgene verricht voor den opbouw van een Vlaamsche filmindustrie'.



De introductie van Vlaamse geluidsfilms betekende niet dat er ook Vlaamse filmjournals opdoken. De Landtsheers actualiteitsfilms, die (met uitzondering van sportfilms) niet in het reguliere bioscoopcircuit geraakten, bleven stille films met tussentitels. In België vertoonde professionele filmjournals (die op regelmatige basis nieuwsberichten brachten) waren van buitenlandse makelij, bevatten slechts uitzonderlijk een lokaal onderwerp en ze werden doorgaans van Franse commentaar voorzien (met Nederlandstalige ondertitels). Om die reden drong onder andere het VNV aan op een eigen Vlaams bioscoopjournal: 'Wie zal nagaan in hoeverre het Fransche filmjournal het geduldige werk van nationale bewustmaking dat door zoovelen wordt verricht saboteert?'

## De Vlaamse filmpers

Tijdens het interbellum groeide de film uit tot een van de belangrijkste vrijetijdsbestedingen. Het denken en schrijven over film werd in Vlaanderen gemeengoed. Dagbladen en tijdschriften maakten ruimte vrij voor een filmrubriek. In deze periode zag de gespecialiseerde Vlaamse filmpers het licht.

In 1920 stichtte Leon Koninkx in Antwerpen *De Gids voor Kinema en Tooneel*, een jaar later omgevormd tot *Tooneel en Cinema*. Dit tijdschrift werd de officiële spreekbuis van de filmverdelers, -uitbaters en -liefhebbers in Vlaanderen. De in Vlaanderen geproduceerde films kregen er ruim aandacht. Van 1927 tot 1940 had het blad de titel *Cinema*, 'Officieel orgaan in het Nederlandsch van de Belgische Syndicale Kamer voor Cinematographie en de Vereeniging van cinemabestuurders van België'. Ook de Vlaamse kunsttijdschriften besteedden aandacht aan de film. Markant is bijvoorbeeld *Voetlicht*, uitgegeven door de Hendrik Conscience Vrienden van Oostende. Film werd er op gelijke voet met literatuur, theater en poëzie behandeld. De verantwoordelijke voor deze laatste rubriek was Johan Daisne, die later bekendheid zou verwerven met zijn publicaties over film.

## Opnieuw een Duitse greep op de Belgische filmindustrie (1940-1945)

Net zoals tijdens de Grote Oorlog bevond de Belgische filmindustrie zich tijdens de Tweede Wereldoorlog in de greep van de Duitse bezetter. Amerikaanse en Britse films werden verboden. Hetzelfde gold voor films waaraan Joden hadden meegewerkt en films over in Duitse ogen gevoelige thema's als de Eerste Wereldoorlog. De lacune die hierdoor ontstond werd zoveel mogelijk gevuld met Duitse films. In Vlaanderen moest elke film in het Nederlands worden ondertiteld. Franstalige films mochten worden vertoond, maar Duitse films dienden in originele versie te worden geprojecteerd. (In Franstalig België mocht men wel Franse synchronisaties gebruiken.)

Officieel werd de Belgische filmsector aangestuurd door 'corporatieve' organisaties, die uiteindelijk werden samengevoegd tot een Belgische Filmgilde. Achter de schermen trok de *Propaganda-Abteilung Belgien* aan de touwtjes. Het gilde communiceerde in beide landstalen, maar opereerde als een Belgische instelling. Jan Vanderheyden, die na de bezetting naar Duitsland vluchtte en uiteindelijk veroordeeld werd wegens collaboratie, fungeerde als 'Leider' van het gilde. Als wederdienst waren Kiel en Vanderheyden de enigen die tijdens de bezetting nog langspeel(fictie)films mochten opnemen. Voor *Een aardig geval* (1941) werd Kiel voor het eerst zelfs officieel vermeld als regisseuse. Voor andere regisseurs waren er wel opportuniteiten om korte films te maken. Henri Storck (als Hendrik Storck) werkte voor de Nationale Landbouw- en Voedingscorporatie aan vier documentaires, die elk een seizoen uit het plattelandsleven evoceerden. Na de oorlog zou dit worden samengevoegd tot de langspeeldocumentaire *Boerensymfonie* (1942-1944). Charles Dekeukeleire, Gaston Schoukens en minder bekende namen maakten ook enkele documentaires. Schoukens veroorzaakte enige ophef met een korte film over Brussel, aangezien de commentaar van de Franse versie *La Naissance d'une cité* (1943) andere accenten legde dan de Vlaamse versie *De geboorte van een stad*. Schoukens en Storck namen vanaf 1943 ook kleinere functies in het Filmgilde waar, in het kader van een commissie voor de bevordering van de productie van 'cultuurfilms' (korte documentaires, naar analogie met de Duitse *Kulturfilm*). De voorzitter, Robert van Roosbroeck, was lid van de Duitsch-Vlaamsche Arbeidsgemeenschap (DeVlag) en van de Algemeene-SS Vlaanderen. Ernest Claes en Vanderheyden behoorden ook tot de commissieleden. Vanderheyden en Van Roosbroeck werkten zelf aan een door hun commissie gesteunde korte film (*Vlaanderen*), maar deze raakte niet klaar voor het einde van de bezetting. Onder leiding van Frans Develter (1914-1970), een filmstudent die ook al voor Storck had gewerkt, kregen enkele jongeren de toelating om Clemens de Landtsheers bedrijfsnaam en -logo te lenen. Onder de naam Flandria Film maakten ze verscheidene korte cultuurfilms. De beruchtste is het als verloren beschouwde *Vlaanderen te Weer* (1944), een door de DeVlag gepatroneerde propagandafilm. In de film werd Vlaanderens verleden vanaf de Guldensporenslag tot aan de komst van het nationaalsocialisme verheerlijkt. De film was evenwel technisch slecht en vond buiten het DeVlag-milieu amper weerklank. *Vlaanderen te Weer* kende zijn oorsprong overigens in het Nationaal Radio en

Film Instituut (Narafi), officieel opgericht in 1938 maar eigenlijk pas echt actief sinds 1941. Directeur Jozef van Dijck, die onder anderen Dekeukeleire en Storck als docenten aantrok, profileerde zich in interviews als eerder neutraal (hij was ook directeur van de Franstalige tegenhanger Institut de radioélectricité et de cinématographie) maar uitte zich in privécontacten als een nationaalsocialist en zou na de oorlog veroordeeld worden. Van Dijck steunde Develter en zijn medestudenten in het *Vlaanderen te weer* project, dat eerst aan het VNV werd aangeboden maar uiteindelijk door de DeVlag werd gepatroneerd (waarbij onduidelijk blijft wie het budget ophoestte).

Terwijl de bezetter geen interesse had om lokale films te ondersteunen, werden er wel enkele Duitse films in/over Vlaanderen gedraaid. Alfred Ehrhardt (1901-1984) draaide de cultuurfilms *Flanderns germanisches Gesicht* (1941) en *Leinen aus Kortrijk* (1941). Stijn Streuvels' roman *De Vlaschaard* werd door de Duitse regisseur Boleslav Barlog (1906-1999) in de Berlijnse UFA Studio's gedraaid, maar de buitenopnamen gebeurden in Vlaanderen. De film kreeg de titel *Wenn die Sonne wieder scheint*. De schrijver vertolkte een bijrol (cameo), maar alle betekenisvolle rollen waren voor Duitse acteurs. Vlamingen fungeerden enkel als achtergrondfiguren. Het zou wel de enige Duitse film zijn die tijdens de oorlog, onder leiding van Willem Rombauts, in het Nederlands werd nagesynchroniseerd.



Duitse verfilming van De Vlaschaard nabij Kortrijk, juli 1942. (CegeSoma, 12000)

De meest consistente filmproductie in bezet België bestond, onder supervisie van de *Propaganda-Abteilung Belgien*, in de productie van wekelijkse bioscoopjournaals. Die werden verspreid door filmdistributeur UFA, dienden in alle bioscopen te worden gedraaid en lardeerden internationaal nieuws (aangeleverd door Berlijn, met een nationaalsocialistische insteek) met in België gedraaide nieuwsitems. Daarin was enkel aandacht voor Vlaamse collaboratiepartijen indien dat de bezetter paste, bijvoorbeeld in het kader van aanwervingen voor het Oostfront. In VNV- en in DeVlag-kringen werden de belangrijkste eigen activiteiten daarom op film vastgelegd. In 1942 werden door de VNV-filmdienst opnamen gemaakt van de begrafenisplechtigheid van Staf de Clercq. Dergelijke beelden werden enkel in eigen kring vertoond.

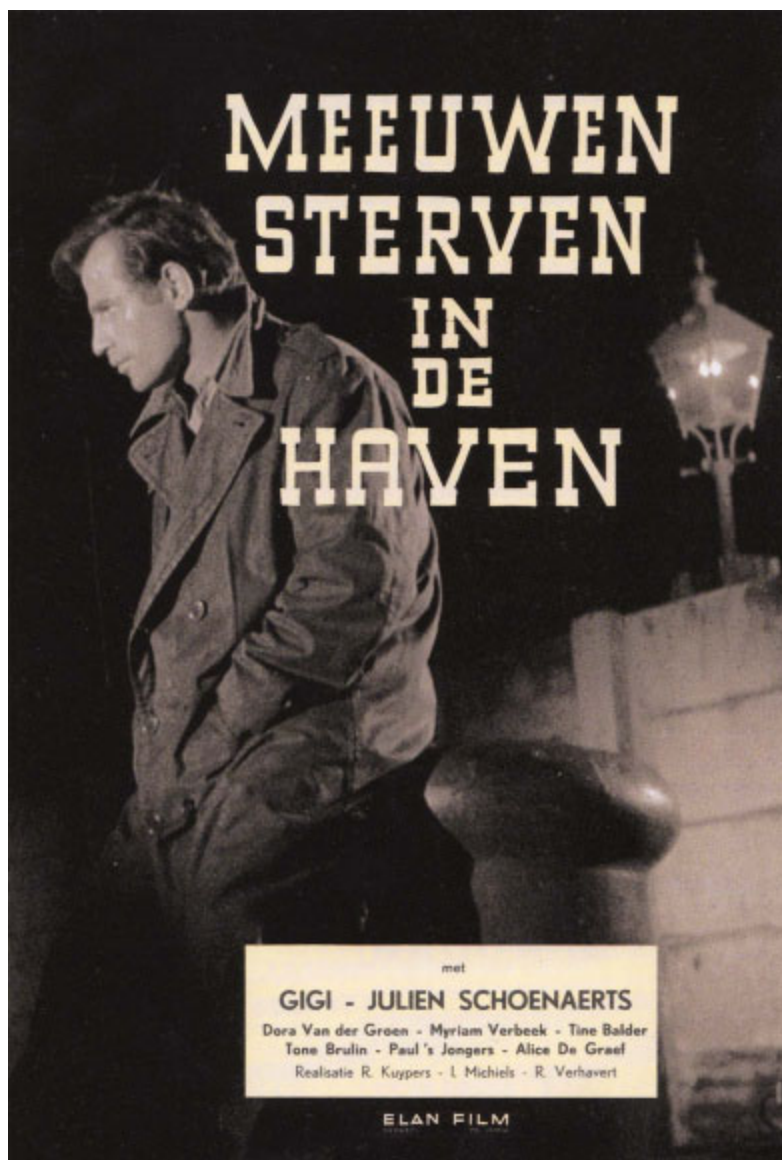
## Film in het naoorlogse Vlaanderen

### Naoorlogse filmproductie

Na de bevrijding vluchtte Vanderheyden, keerde vervolgens terug en werd uiteindelijk veroordeeld. Toen hij in 1951 werd vrijgelaten, mocht hij geen films meer maken. Maar Kiel wel. Tijdens hun jarenlange afwezigheid was niemand in hun voetsporen getreden met het produceren van Vlaamse volksfilms. Met steun van Antwerpse diamantairs werd de Antwerpse Filmonderneming opgericht. Tussen 1952 en 1961 (het jaar waarin Vanderheyden stierf) brachten ze nog verscheidene films uit, steevast met Kiel in de regiestoel. Hun vrij amateuristisch opgezette, goedkoop geproduceerde volkse komedies werden verguisd door critici, maar bleken net als in het verleden rendabel. Kiel en Vanderheyden boden niet alleen een leerschool voor beginnende Vlaamse filmacteurs, maar werden gekopieerd door concurrenten en hadden ook een onmiskenbare invloed op de volkse sfeer van bepaalde Vlaamse televisieprogramma's, zoals *Schipper naast Mathilde* (1955), *Jeroom en Benzamien* (1966), *Wij, Heren van Zichem* (1969), *De Paradijsvogels* (1979) en zelfs *Lili en Marleen* (1994).



Andere cineasten toonden intussen meer artistieke aspiraties. Vooral op het vlak van de kunstdocumentaire zien we al snel na de Tweede Wereldoorlog een bloeiende productie, die reeds in de jaren 1930 was gestart. Films als André Cauvins (1907-2004) *Het Lam Gods* (1939), Henri Storcks *Rubens* (1948) en Paul Haesaerts' (1901-1974) *Visite à Picasso* (1949) maakten deel uit van een internationaal gerenommeerde 'Belgische school'. Wat betreft de speelfilm realiseerden filmcriticus Roland Verhavert (1927-2014), schrijver Ivo Michiels en filmmaker Rik Kuypers (1925-2019) in 1955 *Meeuwen sterven in de haven*, met Julien Schoenaerts (1925-2006) en Dora van der Groen (1927-2015) in de hoofdrollen. Bruno de Winter, stichter en hoofdredacteur van 't Pallieterke en voormalig filmcriticus van het Antwerpse Handelsblad, ondersteunde de financiering. *Meeuwen sterven in de haven*, dat onder andere geselecteerd werd voor het filmfestival van Cannes, wilde film als een autonome kunstvorm behandelen. Creatieve keuzes stonden niet in de eerste plaats ten dienste van politieke, ideologische of commerciële doelen, maar wel van esthetische overwegingen. Het was niet de eerste Vlaamse film die dit betrachtte (zie bijvoorbeeld *Het kwade oog* uit 1937, een samenwerking tussen Charles Dekeukeleire en Herman Teirlinck, die amper de bioscopen haalde), wel de eerste met een volgens pers en publiek geslaagd artistiek resultaat. Het is in die zin dat diverse critici *Meeuwen sterven in de haven* als de 'eerste' Vlaamse film onthaalden. Deze ontvangst wijst erop dat de verzelfstandiging van film als artistiek expressiemiddel niet hoefde te betekenen dat het medium niets meer te maken had met Vlaamse natievorming. Waar de Vlaamse fictiefilm voordien enkel als volksvermaak gold, bleek nu dat Vlaamse films ook deel konden uitmaken van de internationale filmcultuur. *Meeuwen sterven in de haven* gold als een bewijs van de artistieke ontwikkeling van een Vlaanderen waar men ook in culturele en intellectuele kringen trots op kon zijn. De film maakte duidelijk dat in de Vlaamse culturele emancipatie ook het filmmedium een plaats mocht hebben, en effende zo mee de weg voor de Vlaamse filmsteun die negen jaar later werd ingevoerd.



Affiche ter promotie van de film Meeuwen sterven in de haven (1955) van Rik Kuypers, Ivo Michiels en Roland Verhavert.

Daarnaast waren er ook films die volledig in het teken stonden van de Vlaams-nationalistische vleugel van de Vlaamse beweging. Na de Tweede Wereldoorlog traden enkele Vlaams-nationalistische amateurcineasten in het voetspoor van Clemens De Landtsheer. Zo maakte Frans Lauriks vanaf de jaren 1950 tot de jaren 1980 tientallen opnamen van Vlaamsgezinde manifestaties, landdagen en zangfeesten, met een bijzondere aandacht voor onder andere de privé-militie Vlaamse Militanten Orde, waar hij lid van was. Hij maakte tevens deel uit van **Were Di** en het **Taal Aktie Komitee** (TAK), Vlaams-nationalistische groeperingen die in films als *De slag om Schaarbeek* en *De slag om Voeren* hun opwachting maken. Met deze films, vaak gebruikt als deel van een geïllustreerde lezing, trok men door het land als wervingsactie voor de Vlaamse zaak. Een ambitieuzer project vormde een nooit gerealiseerde speelfilm over August Borms, in samenwerking met **Jan van Hoogten**.

Bij deze filmplannen was ook Hein Beniest betrokken. Beniest maakte reportages over flamingantische thema's zoals de Marsen op Brussel, de amnestiebetogingen en de IJzerbedevaart, maar waagde zich tevens aan speelfilms. Hij was de bezieler van de ABN-Centrale, die ijverde voor de verspreiding van het Standaardnederlands. Langspeelfilms beschouwde hij als het ideale instrument hiervoor. Tussen 1956 en 1962 slaagde de ABN-Centrale erin een middellange en vijf langspeelfilms te realiseren die voornamelijk verspreiding kenden via educatieve vertoningen in scholen en verenigingen. Terwijl vroege films als *Moeder, wat zijn we rijk* (1957) en *Zwerfers in het land der dromen* (1959) personages opvoerden die zich expliciet inzetten voor het gebruik van het Standaardnederlands, gebeurde de taalpromotie in latere films als *Brigands voor outer en heerd* (1961) en *Zomercapriolen* (1962) implicieter. De taalijver werd steeds gekoppeld aan een katholieke moraal, terwijl sommige films ook bekende personages en thema's uit de Vlaamse beweging behandelden (bijvoorbeeld Tijl Uilenspiegel, de Boerenkrijg of Waals-Vlaamse tegenstellingen). De ABN-films, voornamelijk gericht op een jeugdig publiek, pasten duidelijk binnen de visie op film als cultureel opvoedingsinstrument voor het Vlaamse volk. Deze didactische insteek gold ook voor een aantal amateurfilms die in de jaren 1940 en 1950 werden gerealiseerd binnen de context van de katholieke Vlaamse jeugdbeweging, zoals *Jongens die een vlag kunnen dragen* (Jos Jacobs, 1947) en *Het licht der bergen* (Gust Geens en Hugo Van den Hoegaerde, 1955).

## **Ontwikkeling van de filmpers**

In het naoorlogse Vlaanderen ontstond vanuit de Katholieke Film Actie (KFA) zeer snel een degelijke filmpers, waarin onder meer elementen van de Vlaamse beweging verweven waren. In 1948 werd *Filmfront* (later *Filmfront-Filmstudiën*), 'Tijdschrift voor Filmcultuur in het kader van de Belgisch-Nederlandse samenwerking' opgestart. Dit blad was een samenvoeging van *Filmstudiën*, uitgegeven door de KFA, en *Filmfront*, het Nederlandse katholieke tijdschrift. Onder de redacteurs bevonden zich de in Nederland geboren Jan Botermans (1916-2017), later actief als filmcriticus voor *De Nieuwe Standaard*, *Spectator* en het Nationaal Instituut voor Radio-omroep, en Maria Rosseels (1916-2005), de latere filmcritica van *De Standaard*. In 1956, na het verdwijnen van *Filmfront-Filmstudiën*, werd *Film en Televisie* het tijdschrift van de KFA. De eerste hoofdredacteur was Huib Dejonghe, later tv-redacteur van *De Standaard*. Het blad groeide in de loop van de jaren uit tot een van de belangrijkste spreekbuizen van de Vlaamse filmcultuur.

In 1973 werd de KFA opgesplitst in een Vlaamse en een Franstalige organisatie. De Vlaamse afdeling had met haar tijdschrift *Film en Televisie* de culturele ontplooiing van de Vlamingen op het oog. Met dat doel werden ook filmvoorstellingen georganiseerd in de KFL-filmclubs en het filmbeleid en de stand van zaken in de filmwereld in Vlaanderen op de voet gevolgd. In 1989 fuseerde de KFL met de in 1947 opgerichte Centrale Dienst voor Onderwijs en Cultuurfilm (CEDOC), een organisatie die zich inliet met de filmopvoeding in het katholiek onderwijs in Vlaanderen. Het CEDOC publiceerde sinds 1959 onder verschillende titels (zoals *CEDOC-Film*, *Media*, en, op het laatst, *Cinemagie*) een tijdschrift dat in 2013 ophield te bestaan. Het tijdschrift *Film en Televisie* werd eerst uitgebreid tot *Film en Televisie + Video* en in 2006 herdoopt tot *Filmmagie*. De algemene ontzuiling in de maatschappij had er inmiddels voor gezorgd dat de vroegere katholieke inslag achterwege werd gelaten, wat zich ook vertaalde in de laatste ondertitel van het in 2020 ter ziele gegane *Filmmagie*: 'onafhankelijk, kritisch filmtijdschrift'. De aandacht voor de film in Vlaanderen bleef evenwel een constante.

Vanaf 1957 federeerden aan socialistische zijde de filmclubs. De redactie van hun persorgaan, *Film* (1959-1970), nam zich voor zowel kwaliteitsfilms als eigen nationale producties te propageren. Tevens wilden zij het Vlaamse publiek een kritische zin voor het medium bijbrengen. Met de opkomst van de televisie verdwenen zowel het blad als de filmclubs. Vanaf 1989 werd het tijdschrift *Film* als informatie- en contactblad voor de Antwerpse (Vlaamse) socialistische filmclubs heruitgegeven.

In de geest van 1968 werd eind 1971 door een progressief-linkse pluralistische groep de vereniging De Andere Film (DAF) opgericht. Een van de doelstellingen was het vertonen van niet-commerciële alternatieve films en producties uit niet-westerse culturen die op de heersende (kapitalistische en imperialistische) filmmarkt moeilijk aan bod kwamen. Vanaf 1978 gaf de DAF ook een tijdschrift uit, *Andere Sinema* (later omgevormd tot AS). Vanaf 1988 ging het kritisch geëngageerd tijdschrift zich steeds meer interesseren voor filmesthetiek en mediatheorie. Het beoogde een meer internationale uitstraling waarbij amper nog aandacht aan Vlaanderen werd geschonken, tot het in 2007, na verschillende structurele en redactionele hervormingen ophield te bestaan.

Op uitzonderingen zoals het in 2014 gestichte gratis filmblad *Vertigo* na, zijn nieuwe initiatieven op het vlak van filmnieuws en filmkritiek vooral een online-gebeuren, al dan niet gekoppeld aan fysieke filmevenementen of aan een beperkt aantal papieren publicaties per jaar (zoals *Fantômas* of *Humbug*, beide in 2021 gelanceerd). Opvallend is dat van het bereik van het internet dikwijls gebruik wordt gemaakt om zich niet enkel te richten op Vlaanderen (zoals *Kutfilm* of *Kortfilm.be* dat doen), maar ook op België (zoals het tweetalige *Cinevox*) en/of op een internationaal, Engelstalig publiek (zoals het drietalige *Sabzian* en het Engelstalige *Photogénie*).

## **De jaren 1960-1990**

### **Van een Belgische naar een Vlaamse filmsteun en -sector**



In de naoorlogse jaren begon in België, net als elders in Europa, het draagvlak te groeien voor overheidssteun aan de eigen filmproductie. In 1946 ontstond er een Cinematografische Dienst binnen het Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur. De voornaamste taak van deze dienst bestond erin om educatieve films te stimuleren en te distribueren, hoofdzakelijk binnen het onderwijsnetwerk.

Onder druk van het filmbedrijf kwam er met het Koninklijk Besluit (KB) van 14 november 1952 ook een meer systematische ondersteuning van de gehele Belgische filmproductie: de zogenaamde 'detaxatie'. Concreet betekende dit dat de overheid (een deel van) de 'vermakelijkheidsbelasting' op de bioscooptickets van Belgische filmproducties terugstortte. De eerste Vlaamse film die de vruchten kon plukken van dit nieuwe systeem was de volkse komedie *Uit hetzelfde nest* (1953) van Edith Kiel. Het detaxatiesysteem bevoordeelde de commercieel meest succesvolle films, wat voor de Vlaamse filmproductie vooral neerkwam op de Antwerpse volksfilms.

Intussen groeide in culturele en politieke middens de wil om films met meer artistieke ambities extra te stimuleren. Initieel wilde men de nieuwe vorm van filmsteun opnieuw gestalte geven in een Belgisch beleidskader: in 1963-1964 stond de oprichting van een 'Belgisch Filminstituut' in de steigers. Geïnspireerd door de taalkundige splitsing van de openbare omroep in 1960 beklemtoonden de Vlamingen aan de onderhandelingstafel het culturele autonomieprincipe. **Joz van Liempt**, filmprogrammatrice bij de BRT en actief binnen de katholieke filmbeweging, gold hierbij als sleutelfiguur. Toen de Vlaamse onderhandelaars de indruk kregen dat ze het pleit niet zouden winnen, besloot de minister van Nederlandse Cultuur Renaat van Elslande (CVP) het heft in eigen (Vlaamse) handen te nemen. Als specialist in de problematiek van de Vlaams-Waalse betrekkingen stond Van Elslande bekend als een spilfiguur in de groep van naoorlogse Vlaamse parlementsleden die opkwamen voor culturele autonomie. Hoewel hij tijdens zijn ministerschap onder 'voogdij' van de minister van Nationale Opvoeding stond, had hij bepaalde autonome cultuurbevoegdheden die hij vanuit zijn Vlaams-emanipatorische overtuigingen wilde versterken en uitbreiden. Daarmee zat Van Elslande op dezelfde lijn als Van Liempt, die hij de opdracht gaf in alle discretie een studie te maken over het Nederlandse filmbeleid. Van Liempts bevindingen vormden de basis voor het KB van 10 november 1964 'tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur', waardoor er van een unitair filminstituut niets meer in huis zou komen.

Het KB voorzag in de installatie van de Hoge Raad voor de Nederlandstalige Filmcultuur en de Selectiecommissie voor Nederlandstalige Culturele Films. Beide organen waren adviserend en hingen af van het departement van Nederlandse cultuur. De Raad bracht advies uit over de algemene filmproblematiek, maar zou na een paar jaar een stille dood sterven, waardoor diens taken werden overgenomen door de Selectiecommissie. Deze commissie adviseerde de minister over de subsidies voor filmproducties en stond tot 1978 onder het voorzitterschap van Van Liempt. Ze was pluralistisch samengesteld; Paul de Vree, Jos Burvenich s.j. (1914-2002), Ivo Nelissen, Frans Dupont, Maria Rosseels, Hugo Claus, Johan Daisne (1912-1978), en Ivo Michiels maakten er deel van uit. De laatste drie haakten reeds in de eerste jaren af, waarna filmcritici Frits Danckaert en René De Borger en filmdocent André Vandenbunder (1918-2002) zich bij de commissie voegden.

Sinds 1964 maakte meer dan driekwart van de Vlaamse langspeelfilms gebruik van een productietoelage, wat het grote belang van het filmbeleid voor het Vlaamse filmlandschap illustreert. Het subsidiebeleid werd aanvankelijk met open armen ontvangen en bood ook kansen aan bijvoorbeeld de eerste lichting afgestudeerden van het Hoger Rijks Instituut voor Toneel- en Cultuurverspreiding (HRITCS, vandaag RITCS, Royal Institute for Theatre, Cinema and Sound) in Brussel. Aan deze in 1962 opgerichte instelling konden Vlamingen Nederlandstalige film-, televisie- en theateropleidingen volgen. Jongeren kregen aldus de gelegenheid om een beroepsloopbaan in de snel groter wordende audiovisuele media uit te bouwen.

Maar er weerklonk ook al snel kritiek op het administratief omslachtige, sterk politiek afhankelijke steunsysteem met beperkte budgettaire middelen. Vanaf de jaren 1970 werd de Antwerpse cineast Robbe de Hert de luidste stem in de kritiek op het Vlaamse filmbeleid. In 1983 richtte hij met gelijkgestemden de Vlaamse Audiovisuele Kineasten (VAK) op, een actiegroep die een degelijke Vlaamse filmindustrie eiste. Het VAK wou zich buiten het Belgisch kader van de Belgische Vereniging van Film en Televisie profileren. In zijn documentaires *De droomproducenten* (1984, met Willem Thijssen en Chris Verbiest) en *Janssen en Janssens draaien een film* (1990, met Luc Pien) schetst De Hert een kwarteeuw moeizaam vechten voor een degelijke Vlaamse filmindustrie. Er ontstonden diverse pogingen om het filmbeleid te vernieuwen, maar deze draaiden alle op niets uit wegens politieke crisissen en nalatigheid, maar ook door sectorale onenigheid. In 1994, onder ministerschap van Hugo Weckx (CVP) voor Cultuur en Luc van den Brande (CVP) voor Economie, bracht men uiteindelijk de versnipperde filmsteunmiddelen samen, maar heel wat andere pijnpunten van het filmbeleid, waaronder de sterke politieke afhankelijkheid, bleven onveranderd.

De start van een Vlaams filmbeleid in 1964 maakte deel uit van de taalkundige opsplitsing van de Belgische filmsector, die in de jaren 1960 en 1970 in een stroomversnelling kwam. Zo was er de opsplitsing van de Katholieke Filmliga en de oprichting van Vlaamse en Franstalige (onderafdelingen binnen de Belgische) beroepsverenigingen. Een ander initiatief was de oprichting in 1988 van het Vlaams Filmmuseum en -archief door de amateurfilmgroep Heverleese Filmgroep met steun van de stad Leuven. Ontevreden over het in hun ogen Vlaamsonvriendelijk beleid van het Koninklijk Belgisch Filmarchief zette deze groep een drievoudige werking op touw: het opslaan en restaureren van Vlaamse films, het tentoonstellen van filmmateriaal, en het vertonen van Vlaamse producties. De voortrekkers waren hier Jos Hoeyberghs, Paul Geens en Ronnie Pede. In 2004 verhuisde het Vlaams Filmmuseum naar Kortrijk, en in 2018 vond de collectie een onderkomen in Geraardsbergen, onder de noemer Museum en Archief van de Vlaamse Film. Tussen 1990 en 2011 reikte het Vlaams Filmmuseum in samenwerking met het tijdschrift *Film en Televisie/Filmmagie* en op initiatief van filmjournalist Ronnie Pede de Fonskes uit aan personen en films die een belangrijke bijdrage leverden aan de Vlaamse beeldcultuur. Meer prestigieus waren de Joseph Plateauprijzen voor Belgische films, die in 2006 na twintig jaar voor het laatst werden uitgereikt op het filmfestival van Gent. In de plaats ontstonden in 2010 aparte filmprijzen voor de Vlaamse (de Ensor op het Filmfestival Oostende) en de Franse Gemeenschap (de Magritte du cinéma). Anno 2020 blijven er nog een aantal structurele elementen (zoals het Koninklijk Belgisch Filmarchief CINEMATEK en de Tax Shelter) op een Belgisch niveau gesitueerd, maar is de filmsector in België hoofdzakelijk regionaal georganiseerd.

Het filmbeleid vormde ook een sterke stimulator van deze regionalisering. Zo moesten filmproducties zich nu 'outen' als Vlaams om van steun te kunnen genieten. Voorheen verschilde de 'Vlaamse cinema' vanuit overheidsstandpunt niet van de 'Belgische cinema'. Bovendien werden de gesteunde films zowel in binnen- als in buitenland expliciet als 'Vlaamse films' gepromoot. Het filmbeleid zette met andere woorden in op het creëren van de notie van een Vlaamse cinema. In Vlaanderen en België is dat in sterke mate gelukt. Dat in het buitenland het idee van een Belgische cinema blijft overheersen, heeft wellicht minder te maken met de Vlaamse inspanningen om deze perceptie te veranderen dan met de internationaal dominante neiging om films staatkundig te categoriseren.

## Het Vlaamse filmbeleid

Tijdens de jaren 1960 en 1970 stond het Vlaamse filmbeleid grotendeels in het teken van de culturele verheffing van het filmpubliek. De Vlaamse cinema moest er anders uitzien dan de Antwerpse volksfilms uit de jaren 1950, maar mocht ook geen cultureel belerend karakter krijgen zoals de ABN-films. Een film als *Meeuwen sterven in de haven* gold als referentiepunt. Men wilde de Vlaamse cinema eerder deel laten uitmaken van de hoge dan van de populaire cultuur. Het filmbeleid hechtte veel belang aan kwaliteit, herkenbaarheid en het 'Vlaamse karakter' (via onderwerpen uit de Vlaamse cultuur, geschiedenis of actualiteit) van de films. Ook het gebruik van het (standaard)Nederlands zagen de beleidsactoren als essentieel voor de Vlaamse culturele identiteit van de films. Zo werd eind jaren 1960 de steunaanvraag van de Congolees Grégoire Mulimbi, wonende in Vlaanderen, voor zijn nooit gerealiseerde film *Black Love* door de commissie afgewezen omdat 'het hier uitsluitend om een Franstalige productie gaat'. Al kon er van het strenge taalbeleid afgeweken worden: het gebruik van andere talen in films als *De vijanden* (Hugo Claus, 1967) en *Rolande met de bles* (Roland Verhavert, 1972) of afwijkingen van de standaardtaal zoals in *Verloren maandag* (Luc Monheim, 1973) werden gedoogd vanwege het realisme en de herkenbaarheid van de films. Dat was ook het geval voor *Palaver* (1969) van Emile Degelin (1926-2017), een film die zich in Vlaanderen afspeelt en waarbij de drie protagonisten Congolese acteurs zijn die hoofdzakelijk Swahili spreken (zie [Congo](#)).

Degelin was ook regisseur van *¿Y mañana?* (1966), de eerste film die van de nieuwe overheidssteun kon genieten. De film, over een Antwerpse rijkswachter op vakantie in Ibiza, ontlokte bij de liberale Franstalige senator Norbert Hougardy (1909-1985) in 1965 de parlementaire vraag aan de minister-staatssecretaris voor de Nederlandse cultuur Albert de Clerck 'Is het juist dat de film (...) in Spanje gedraaid zal worden, met een Frans acteur in de hoofdrol en dat de geluidsband van de film slechts klanknabootsingen en een Spaanse dialoog zal behelzen? Hoe kan de heer Minister dan de toekenning van een toelage tot bevordering van de Nederlandstalige cultuur wettigen?' De Clerck liet weten dat dit alles paste in de filmplot.

De Vlaamse achtergrond van de filmmedewerkers vormde steeds een belangrijk aandachtspunt voor de beleidsactoren. Tegelijk werden coproducties met andere regio's en landen in zekere mate gesteund vanwege de grotere investerings- en distributiemogelijkheden. Ook cultureel-ideologische factoren speelden hier tot aan het begin van de jaren 1980 een belangrijke rol. Samenwerkingen met Nederland pasten binnen een Groot-Nederlands cultureel idealisme. Vanuit het idee samen een Groot-Nederlandse filmcultuur uit te bouwen was de Vlaamse en Nederlandse overheidssteun evenwaardig bij de eerste drie gesteunde coproducties, *De vijanden* (1967), *Monsieur Hawarden* (Harry Kümel, 1968) en *Mira* (Fons Rademakers, 1971). Het werd echter al snel duidelijk dat Hugo Claus' *De vijanden* (met het Ardennenoffensief van 1944-1945 als achtergrond) en Harry Kümels *Monsieur Hawarden* (naar de Vlaamse schrijver Filip De Pillecyn) toch eerder als Belgisch of als Vlaams gezien werden door pers en publiek. Enkel *Mira* kon het dubbele Vlaams-Nederlandse karakter enigszins bewaren, maar dit leidde er niet toe dat de film als 'Groot-Nederlands' werd gepercipieerd. In Vlaanderen werd *Mira* onthaald als een hoofdzakelijk Vlaamse film (vanwege de adaptatie naar Stijn Streuvels, het taalgebruik, de mannelijke hoofdrolspeler Jan Declerck en de scenarist Hugo Claus), in Nederland als een hoofdzakelijk Nederlandse film (vanwege de regisseur Fons Rademakers (1920-2007) en de vrouwelijke titelrolspeelster Willeke van Ammelrooy). *Mira* was zowel in België als in Nederland een groot succes. Dit stimuleerde de Vlaams-Nederlandse samenwerking in de jaren 1970, maar de beleidsactoren streefden niet langer naar 'Groot-Nederlandse films' met een gelijkwaardige subsidie-inbreng. Men werkte nu volgens het principe van 'majoritair' en 'minoritair' Vlaamse/Nederlandse filmprojecten.





Première van de film Mira, Amsterdam, 3 maart 1971. Van links naar rechts: Hugo Claus (scenarist), Willeke van Ammelrooy (hoofdactrice), Fons Rademakers (regisseur) en Liesbeth List (zangeres, te horen op de soundtrack). (Nationaal Archief, Den Haag)

Samenwerkingen met de Franse Gemeenschap lagen voor de filmcommissie en de bevoegde ministers moeilijk vanuit een culturele autonomie-reflex. In een terugblik vatte Karel Poma (PVV), minister van Cultuur tussen 1981 en 1985, het als volgt samen: 'Er was weinig contact met de Franse Gemeenschap. Dit kwam voort uit de gedachte dat nu we van elkaar vrij zijn, we toch ook moeten oppassen.' Daartegenover stond het feit dat binnenlandse coproducties economische voordelen hadden en administratief veel eenvoudiger waren dan buitenlandse, vanwege het gemeenschappelijke wettelijke en juridische kader. Bovendien mocht het Belgische productielandschap dan wel grotendeels gescheiden zijn, er bleven nog heel wat linken tussen de twee gemeenschappen bestaan. Zo waren filmproducenten als Jan van Raemdonck, Jacqueline Pierreux en Pierre Drouot of een cineast als André Delvaux in beide gemeenschappen actief. Vertrekkende vanuit deze inzichten liet de filmcommissie de deur voor binnenlandse coproducties dan ook op een kier.

Vlaamsgezinde motieven konden dergelijke samenwerkingen echter bemoeilijken. Zo lag eind 1968 een project voor dat reeds financiering toegezegd kreeg van het ministerie van Franse Cultuur. Het betrof *Paix sur les champs* (Jacques Boigelot, 1970), die in 1971 als eerste Belgische film ooit een Oscarnominatie voor beste anderstalige film wist te bemachtigen. *Paix sur les champs* was gebaseerd op de gelijknamige roman uit 1941 van de Vlaamse, in het Frans schrijvende auteur Marie Gevers en handelde over het Vlaamse plattelandsleven rond 1925. De commissie erkende wel 'het uitgesproken Vlaams karakter van het onderwerp', maar gaf een negatief advies. Zij was immers van oordeel dat 'het onderwerp voorbijgestreefd is en dat de gevoelswereld van de Franssprekende Vlaming alleen nog van historische betekenis is en dus niet voldoende overtuigend om in het hedendaagse medium van de film te worden getransponeerd.' Voor andere historische onderwerpen gold deze redenering echter niet. De ware toedracht voor de afwijzing van het filmonderwerp dient wellicht eerder te worden gezocht in het feit dat de Vlaamse emancipatiestrijd, waarmee de meeste commissieleden zich nauw verbonden voelden, goeddeels ontstaan was uit de vroegere Franstalige dominantie in Vlaanderen. Op zich vormde de representatie van dit gegeven geen bezwaar, dit kwam immers ook voor in andere gesteunde films zoals *De loteling* (Roland Verhavert, 1973), maar wel het gebrek aan problematisering ervan.

Dat een politiek-ideologische botsing tussen de Vlaamse overtuigingen van de commissieleden en de inhoud van een film soms ook in minder verholen bewoordingen leidde tot het afvoeren van een project, bewijst de steunaanvraag voor de documentaire *Belgica cantat*. Deze film was een initiatief van Georges Mathonet, de zaakvoerder van de Brusselse Ancienne Belgique die aan het begin van de jaren 1970 op de rand van het faillissement stond. De filmcommissie nam het project zelfs niet in overweging, 'omdat de bedoeling ervan is een Franstalige Brusselse Music-hall te redden, die steeds het Nederlandstalig lied heeft genegeerd!' De afkerige houding van de filmcommissie tegenover taalgrensoverschrijdende samenwerkingen sorteerde wellicht een ontradend effect. Feit is dat er in de eerste twintig jaar van het steunsysteem zeer weinig steunaanvragen voor binnenlandse coproducties binnenkwamen: acht in totaal. Hiervan kregen uiteindelijk drie projecten overheidssteun van zowel het ministerie van Nederlandse Cultuur als van Franse Cultuur. Opmerkelijk is dat dit alle drie majoritair Vlaamse films waren. Er vloeiden dus geen Vlaamse middelen naar de Franstalig Belgische cinema, enkel omgekeerd.

Het beperken van taalgrensoverschrijdende samenwerkingen paste ook binnen het beleidsstreven om een 'Vlaamse cinema' te creëren, en geen 'Belgische cinema'. Zo was *Brugge, die stille* (Roland Verhavert, 1981), een adaptatie van Georges Rodenbachs symbolistische klassieker *Bruges-la-Morte* (1892), aanvankelijk opgezet als een coproductie tussen de twee gemeenschappen, maar zowel het kabinet van toenmalig minister Rika van Ocken-de Backer als de filmcommissie vreesden dat het Franstalige aandeel de Vlaamse uitstraling van de film zou bedreigen. De commissie stuurde aan op 'een zuiver Vlaamse realisatie' en Verhavert borg de coproductieplannen op. Enkel de in Heverlee geboren tweetalige cineast André Delvaux (1926-2002), die jarenlang als de belichaming van de Belgische cinema gold, vormde een uitzondering in het commissiebeleid. Binnenlandse coproducties als *Een vrouw tussen hond en wolf* (1979) en *L'oeuvre au noir* (1988) kregen zonder problemen steun van de Vlaamse filmcommissie. De internationale artistieke erkenning die Delvaux opbouwde, woog zwaarder door dan het streven naar een zo 'Vlaams' mogelijke cinema.



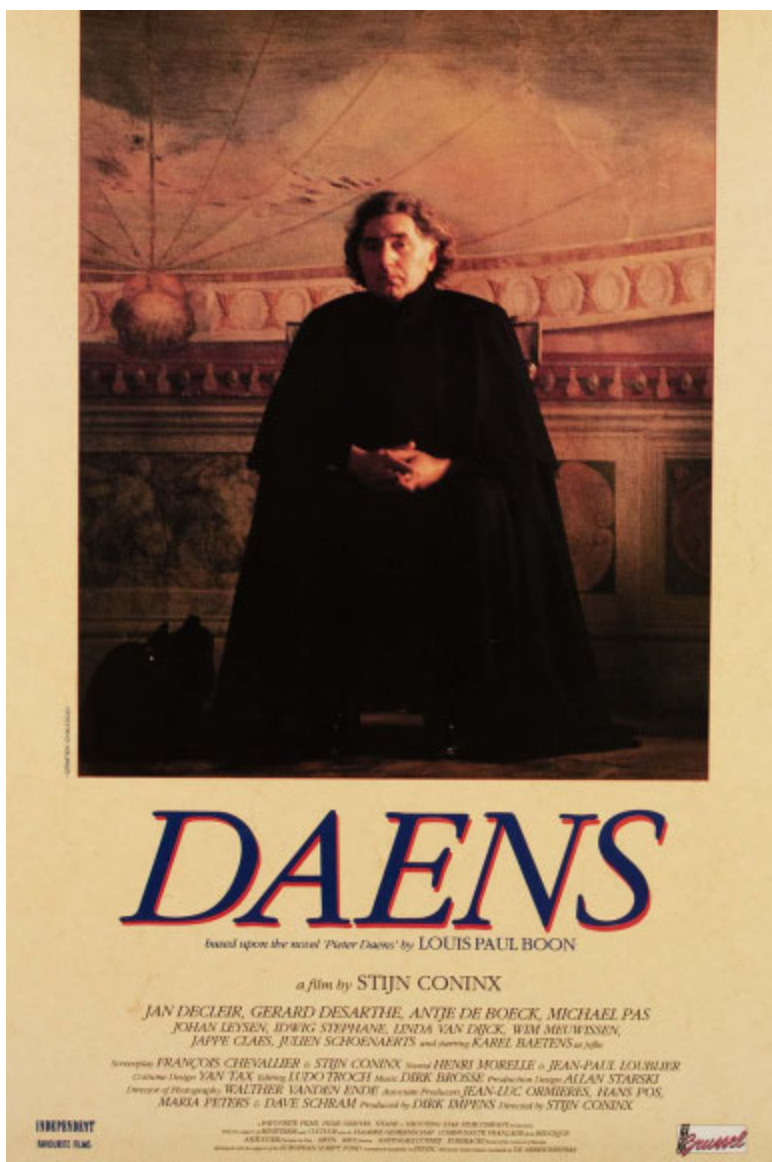
Affiche van de film Een vrouw tussen hond en wolf van André Delvaux. Het duurde tot 1979 voor een filmmaker het aandurfde de collaboratie in Vlaanderen tijdens de Tweede Wereldoorlog als thema voor een film te gebruiken. De hoofdrollen werden vertolkt door de Nederlander Rutger Hauer en de Franse actrice Marie-Christine Barrault.

In 1981 kwam de cultuurbevoegdheid na een jarenlang christendemocratisch bewind in handen van de liberalen. Mede onder invloed van algemene markteconomische tendensen in de Europese audiovisuele sector, werden het publieksbereik en het aantrekken van private en buitenlandse investeringen belangrijker onder de nieuwe minister, Karel Poma (PVV). Er kwamen steeds meer coproducties: vanaf het midden van de jaren 1980 was het aandeel coproducties groter dan het aandeel volledig Vlaamse producties. Bovendien werd er voor coproducties steeds vaker in zee gegaan met meerdere partners. Cultureel-ideologische motivaties verloren aan belang, zeker onder Poma's opvolger, Patrick Dewael (PVV). Nederland en de Franse Gemeenschap waren nu beide bevoorrechte partners door hun geografische nabijheid en respectievelijk de gemeenschappelijke taal- en staatscontext. Een andere maatregel was de oprichting van een eigen promotiedienst, Film in Vlaanderen/Film in Flanders. Voor 1983 was de promotie van de Vlaamse film in het buitenland een onderdeel van UNIBEL, een nationaal organisme dat op filmfestivals de Belgische film met geld van beide gemeenschappen onder de aandacht van het internationaal publiek bracht. Met de oprichting van Film in Vlaanderen werd de Vlaamse film uit UNIBEL gelicht. Minister Dewael maakte in 1990 de oprichting van Flanders Image mogelijk, die de internationale promotie van de Vlaamse film overnam en tot op de dag van vandaag functioneert (sinds 2003 onder de vleugels van het Vlaams Audiovisueel Fonds, cf. infra).

De groeiende commerciële en economische drijfveren in de jaren 1980 leidden tot een heropleving van de populaire komedie, met Gaston en Leo-films als *Zware jongens* (Robbe De Hert, 1984) en de Urbanusfilms *Hector* (Stijn Coninx, 1987) en *Koko Flanel* (Stijn Coninx, 1990). Daarnaast bleef het cultureel-artistieke aspect van groot belang, wat zich vertaalde in de ondersteuning van arthouse films als *Brussels by night* (Marc Didden, 1983) of *Crazy love* (Dominique Deruddere, 1987). Ook Vlaamsgezinde motivaties waren niet verdwenen. Deze kenden in de jaren 1990, toen Hugo Weckx (CVP) het ministerie van Cultuur overnam van Patrick Dewael, juist een herbevestiging. Samen met de internationalisering groeide immers ook de bezorgdheid over de eigenheid van de Vlaamse cinema.



Er kwam een hernieuwde nadruk op films die een duidelijk Vlaams karakter hadden door het Nederlandse taalgebruik, de thematiek of de adaptatie van een Vlaams literair werk. Een succesfilm als *Daens* (Stijn Coninx, 1992) gold als het na te streven ideaal. Minister Weckx, die zijn waardering al had getoond door extra subsidies aan de film toe te kennen, gebruikte *Daens* graag in zijn politieke toespraken als lichtend voorbeeld voor de Vlaamse filmindustrie. Het succes van *Daens* bewees voor hem dat het mogelijk was om een internationale coproductiestrategie (noodzakelijk indien men een groter productiebudget ambieert) te combineren met een 'authentiek Vlaams verhaal' uit de Vlaamse geschiedenis en/of literatuur. Ook voor minister van Economie Luc van den Brande (CVP) bewees *Daens* 'dat kwaliteit en populariteit kunnen samengaan'.



Affiche ter promotie van de film *Daens* van Stijn Coninx, 1992. De film werd genomineerd voor de Oscar voor beste buitenlandse film. (ADVN, VAFA2224)

Meer dan voorheen was het stimuleren van de Vlaamse cultuur en identiteit nu ingebed in een sterker markteconomisch discours. De zorg om de herkenbaarheid en het Vlaamse karakter was gekoppeld aan de wens om aansluiting te vinden bij een zo groot mogelijk Vlaams publiek en zo een commercieel succesvolle Vlaamse cinema te creëren. Op internationaal vlak hoopte men zich als kleine sector te onderscheiden via het Vlaamse karakter. Dit kaderde bovendien in een strategie om Vlaanderen internationaal als een sterk merk te profileren met het oog op een gunstige economische weerslag. De motivatie voor de nadruk op het Vlaamse karakter van de films was dus deels verschoven van een cultureel-educatief natievormend ideaal naar een meer marktgerichte visie. De uiteindelijke beleidsdoelstelling van een cinema met een duidelijke Vlaamse identiteit bleef echter grotendeels dezelfde.

## **De Vlaamse beweging als thema in de Vlaamse film**



Een aantal regisseurs haalde inspiratie uit de Vlaamse beweging. Onder hen de sociaal geëngageerde cineast Frans Buyens, die in 1963 een portret schetste van August Vermeylen, met wie hij als jongeling in contact was gekomen en die hij als een geestelijke vader beschouwde. Buyens maakte in 1965 *Mijn moedertaal*, waarin hij door middel van straatinterviews de rijkdom van de Vlaamse dialecten liet horen. Zijn interesse voor nationale emancipatiebewegingen kwam tot uiting in *Für das Selbstbestimmungsrecht der Völker* (1966), een compilatiedocumentaire over de vrijheidsstrijd van de gekoloniseerde Afrikaanse en Aziatische volkeren. In *Lodewijk de Raet* (1971) besteedde hij aandacht aan het gedachtegoed van deze Vlaamsgezinde econoom. Een portret van Lieven Gevaert werd gerealiseerd door Rik Kuypers in *Lieven Gevaert, eerste arbeider* (1968), gefinancierd door het Lieven Gevaert Fonds. Vaker kregen deze documentaires steun van het ministerie van Cultuur. Zo werden aan Emile Degelins documentairereeksen *Bezoek uw moedertaal* (1975) en *Flandria extra muros* (1975), die focusten op de Vlaamse taal, kunst en cultuur in het buitenland, in totaal 10 miljoen BEF aan overheidssteun toegekend, terwijl toen een gemiddelde langspeelfilm slechts 5 miljoen BEF kreeg. De taalkundige en Vlaamsgezinde socialistische politicus Marc Galle gold als drijvende kracht achter deze projecten en ook Paul Rock, directeur-generaal bij het ministerie van Nationale Opvoeding en Nederlandse Cultuur, werkte mee.

Langspeelfilms waarvan de inhoud rechtstreeks aansloot bij de Vlaamse beweging waren een stuk zeldzamer sinds het begin van de jaren 1960. Soms waren aan het flamingantisme gelinkte thema's wel in de marge aanwezig. Zo kwam in *Un soir, un train* (1968) de splitsing van de Leuvense universiteit in de achtergrond aan bod en nam Robbe de Hert en passant de IJzerbedevaarten op de korrel in de contestatiefilm *Camera sutra of de bleekgezichten* (1973). Maar de enige lange fictiefilms in de jaren 1960 tot 1990 waarin een voor de Vlaamse beweging belangrijk thema centraal stond, waren *Een vrouw tussen hond en wolf* (André Delvaux, 1979), *De leeuw van Vlaanderen* (Hugo Claus, 1984) en *Daens* (Stijn Coninx, 1992). *Een vrouw tussen hond en wolf* handelt over een vrouw die tijdens en na de Tweede Wereldoorlog verscheurd wordt tussen haar liefde voor haar collaborerende Vlaams-nationalistische echtgenoot en een Franstalige verzetsstrijder. Regisseur André Delvaux en scenarist Ivo Michiels schetsen in de film een genuanceerd beeld van een zwarte bladzijde uit het Vlaams-nationalisme.

*De leeuw van Vlaanderen* is een verfilming van Hendrik Conscience's gelijknamig historisch epos over de Guldensporenslag, een roman uit 1838 die intussen tot een soort van Vlaams-nationale bijbel was uitgegroeid. De film en televisieserie moesten een hoogtepunt vormen van de festiviteiten ter ere van Conscience's honderdste sterftejaar in 1983.

Productiemaatschappij Kunst en Kino en de BRT wilden in samenwerking met de Nederlandse omroep KRO een middeleeuwse spektakelproductie realiseren, maar *De leeuw van Vlaanderen* groeide uit tot een van de felst bekritiseerde prestigeflops uit de Belgische filmgeschiedenis.



Hugo Claus achter de camera tijdens de opnames van de film *De Leeuw van Vlaanderen*, 1982. (Archief VRT)

De productie kende een bewogen ontstaansgeschiedenis, waarbij voornamelijk de strubbelingen binnen de raad van beheer van de BRT voor problemen zorgden. Er waren zowel financieel-productionele (het gebrek aan expertise en het ontoereikende budget) als ideologische (de achterhaaldheid van het romantisch nationalisme in Conscience's werk) bezwaren tegen de film. De meest flamingantische bestuursleden (VU-afgevaardigde Toon van Overstraeten en PVV-afgevaardigden Armand Beyens en Adriaan Verhulst) toonden zich de grootste tegenstanders van het project, terwijl de meer gematigd Vlaamsgezinde bestuursleden (van christendemocratische signatuur) en Administrateur-Generaal van de BRT Paul Vandenbussche het project voluit steunden. Dit gold ook voor CVP-staatssecretaris Rika van Ocken-de Backer, die uitzonderlijk tegen het negatieve advies van haar filmcommissie in ging en een royale toelage voorzag van 25 miljoen BEF, het dubbele van wat een langspeelfilm normaal kreeg.

In het negatieve advies uitte de filmcommissie haar vrees voor een romantisch-nationalistisch resultaat. Door hun hang naar trouwheid tegenover Conscience was dit inderdaad waar de producenten (met de BRT voorop) naartoe streefden. Dit verklaart de moeizame regisseursaanstelling van Hugo Claus, die bekendstond om zijn kritische positie tegenover het 'benepen' Vlaanderen en in wiens literaire werk het Vlaams-nationalisme het vaak moest ontgelden. Speciaal door de producenten opgerichte controleorganen volgden de volledige productievoortgang nauwgezet op en perkten Claus' bewegingsvrijheid gevoelig in. Dit leidde ertoe dat de film relatief dicht bij Conscience's boek bleef. De selectieve en ahistorische representatie van het verleden in de film diende ook hier ter opluistering van de nationalistische overwinning van de 'goede Vlamingen' op de 'slechte Fransen'. Daartegenover bevatte Claus' adaptatie een aantal elementen die wel degelijk tegen de geest van de roman ingingen, onder andere door de introductie van een kritisch-ironische toets. Maar die ironie was niet doorgedreven en werd ook niet door iedereen op dezelfde manier begrepen. Voor de Vlaams-nationalistische pers vormde het een reden om Claus' film als lasterend te beschouwen, terwijl de Franstalige Belgische pers de film net verwierp als Vlaams-nationalistische propaganda. Voor het gros van de Vlaamse filmjournalisten bleek de relatie van de film met het Vlaams-nationalisme dan weer van ondergeschikt belang. De verzamelde pers was het er wel over eens dat *De leeuw van Vlaanderen* als spektakelfilm een mislukking was. Met een totaalbudget van ongeveer 80 miljoen BEF was dit de duurste Nederlandstalige audiovisuele productie ooit, maar het budget en de expertise bleken ontoereikend om bijvoorbeeld de in het boek kleurrijk beschreven gevechtsscènes adequaat en geloofwaardig te verfilmen. Samen met de negatieve kritieken zorgde dit ervoor dat Claus zelf al snel na de première afstand nam van de film en de daaropvolgende televisieserie.

*De leeuw van Vlaanderen* vormt niet het enige voorbeeld waarin een kritische behandeling van de Vlaamse beweging gefnuikt werd door officiële instanties. Zo had Frans Buyens aan het einde van de jaren 1960 het plan opgevat een satire over de Vlaams-Waalse verhoudingen in België te draaien, getiteld *Top-hit girl*. Ondanks een positief advies van de filmcommissie weigerde minister van Cultuur Frans van Mechelen (CVP) het project te honoreren. Een film die de communautaire kwestie in het belachelijke zou trekken was niet naar de zin van de minister. Van Mechelen zag daarbij het controversiële karakter van zijn beslissing in. Hij trachtte er zo weinig mogelijk ruchtbaarheid aan te geven door Buyens snel een ander filmonderwerp te laten kiezen, liefst een literatuuradaptatie. Buyens liet zijn maatschappijkritisch project varen en verfilmde in de plaats *Het dwaallicht* (1973) van Willem Elsschot. De doofpotoperatie bleek geslaagd: de doorgaans zo kritische Buyens was bijzonder spaarzaam met commentaar over de hele affaire.

Dat kritische satires ook in de jaren 1990 niet gesmaakt werden door bepaalde politici werd duidelijk met *Camping Cosmos* (1996). De film van de provocateur-anarchist Jan Bucquoy schetst een portret van de (domme) Belg op vakantie aan de Noordzee. Ondanks een positief commissieadvies en een eerder ministerieel akkoord, besloot de Vlaamse regering de productietoelage niet uit te keren. Minister van Media Eric van Rompuy (CVP) argumenteerde dat 'veel Vlamingen zich zouden schamen indien de Vlaamse Gemeenschap daar geld aan zou hebben gegeven'.

Een film die duidelijk wel op politieke goedkeuring kon rekenen was *Daens*, door de Vlaamse Executieve benoemd als 'Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen'. Stijn Coninx' gedramatiseerde biografie over de sociale strijd van de Aalsterse priester Adolf Daens was gebaseerd op het boek *Pieter Daens* (1971) van Louis Paul Boon. De film schetst een beeld van de katholieken, de taaltoestanden en de maatschappelijke uitbuiting van de arbeiders in Vlaanderen op het einde van de 19de eeuw. *Daens* werd geprezen om zijn historische waarde, maar droeg ook bij tot de 'Daensmythe'. Via strategieën van individualisering en heroïsering, waarbij Daens' vele twijfels en weinig glorieuze laatste levensjaren buiten beschouwing worden gelaten, portretteert de film hem als een zelfzekere held die het Vlaamse volk voorgaat in de strijd tegen de hoofdzakelijk Franstalige onderdrukkers. De film was met 848.000 bioscoopbezoeker en een Oscarnominatie voor Beste Niet-Engelstalige Film een groot populair succes en zorgde voor een ware hype rond de figuur van priester Daens. In navolging van dit succes verschenen er in de jaren 1990 nog twee biopics over heldhaftige figuren uit de Vlaamse geschiedenis: *Gaston's war* (Robbe De Hert, 1997), over de Gentse verzetsstrijder Gaston Vandermeerssche (1921-2010) tijdens de Tweede Wereldoorlog, en het Engelstalige, internationaal gerichte maar geflopte *Molokai, the Story of Father Damien* (1999), over pater Damiaan uit het Brabantse Tremelo. *Molokai* werd geregisseerd door de in Nederland geboren Australische filmmaker Paul Cox (1940-2016). Overigens werd in 1946 over pater Damiaan reeds de film *Le Pelerin de l'Enfer* gedraaid door de Franse regisseur Henri Schneider (1902-1988), met Henri Storck als assistent.



*Daens* paste in een traditie van verfilmingen van de Vlaamse literaire canon. Na het kassucces van *Mira* (1971, naar Stijn Streuvels) vertaalde deze traditie zich in de jaren 1970 en 1980 in historische plattelandsfilms als *De loteling* (Roland Verhavert, 1973, naar Hendrik Conscience), *Pallieter* (Roland Verhavert, 1975, naar Felix Timmermans), *De Witte van Sichem* (Robbe De Hert, 1980, naar Ernest Claes), *De vlaschaard* (Jan Gruyaert, 1983, naar Streuvels), *Het gezin Van Paemel* (Paul Cammermans, 1986, naar Cyriel Buysse) en *Boerenpsalm* (Roland Verhavert, 1989, naar Timmermans). Deze films handelden niet expliciet over de Vlaamse beweging, maar droegen wel bij aan de filmische constructie van een Vlaamse cultuur en geschiedenis. Het beeld van het Vlaamse verleden bestond in deze films veelal uit een nostalgisch geportretteerde plattelandsgemeenschap (in contrast met de stad en de moderniteit) met hardwerkende, vaak onderdrukte volkse personages. De volledige Vlaamse filmproductie was een stuk diverser, maar de historische plattelandsfilms wisten het meeste volk naar de bioscopen te lokken en behoorden tot de meest prominente en prestigieuze Vlaamse films. Ook haalden deze films de hoogste overheidstoelagen binnen. De filmcommissie stond nochtans kritisch tegenover het romantische en folkloristische karakter van de films, maar de bevoegde ministers hadden daar geen problemen mee. Daarnaast speelde ook het effectieve lobbywerk van producenten en filmmakers als Jean (Jan) Van Raemdonck (1922-2010) - wiens Kunst en Kino als belangrijkste productiehuis gold -, Roland Verhavert en Hugo Claus een belangrijke rol, net als de betrokkenheid van de openbare omroep in bepaalde filmprojecten.

## **De Vlaamse film in de 21e eeuw**

Ook in de 21ste eeuw speelt het filmbeleid nog steeds een belangrijke rol in het Vlaamse filmproductielandschap. Van de 276 majoritair Vlaamse films die tussen 2000 en 2019 in de bioscopen kwamen, kregen er 179 (65%) selectieve filmsteun. Het filmbeleidskader is intussen wel grondig veranderd. Sinds de jaren 1960 werden diverse pogingen ondernomen om het Vlaamse filmbeleid te hernieuwen. Onder minister/staatssecretaris van Cultuur Rika Van Ocken-De Backer (CVP) stond men tweemaal dichtbij een ontknoping (in 1975 en 1981) en ook minister van Cultuur Patrick Dewael (PVV) en minister van Economische Zaken Norbert de Batselier (SP) hadden in 1991 vergevorderde plannen. Pas in 1994 kwam er een aanpassing, toen de ministers Hugo Weckx (CVP) en Luc van den Brande (CVP) de filmmiddelen van de ministeries van Cultuur en Economische Zaken samenvoegden. Maar het nieuwe fonds Film in Vlaanderen voldeed lang niet aan alle grieven van de filmsector en betekende op verschillende vlakken een bestendinging van het bestaande beleid. Onder de opeenvolgende bevoegde ministers Eric van Rompuy (CVP), Dirk Van Mechelen (VLD), Bert Anciaux (**Spirit**) en Paul van Grembergen (Spirit) werd dan ook verder gewerkt aan een meer structurele vernieuwing van het filmbeleid. Die kwam er in 2002 met de inwerkingtreding van het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF). Dit was in menig opzicht een belangrijke gebeurtenis voor de Vlaamse film. Het subsidiesysteem uit 1964, met een vaste ministeriële filmcommissie, ging op de schop. In de plaats werd het VAF als vzw gemachtigd om met een aanzienlijk grotere subsidiepot een beleid uit te stippelen dat moest zorgen voor een professionalisering van een meer slagkrachtige sector. Intussen is de portefeuille aan bevoegdheden van het VAF flink aangedikt: naast een veelgelaagd filmsteunbeleid staat het fonds ook in voor de ondersteuning van televisieseries en games.

Sinds het aantreden van het VAF is de algemene sfeer rond de Vlaamse cinema beduidend veranderd. Er worden meer films geproduceerd, en meer films kunnen op de thuismarkt op een vrij grote publieke belangstelling rekenen. Ondanks het haast onoverzichtelijke aanbod van voornamelijk Amerikaanse en bij uitbreiding Angelsaksische fictie, onder meer via streaming en andere digitale distributiekkanalen, blijft de vraag naar Vlaamse content groot. Het enorme succes van *Loft* (2008) geldt hierbij als een mijlpaal: de thriller van Erik van Looy en Bart de Pauw wist in eigen land bijna 1,2 miljoen bioscoopbezoekers te lokken. Het aanzien van de Vlaamse cinema groeide intussen ook in internationaal opzicht, met als grootste verwezenlijkingen Oscarnominaties voor *Rundskop* (Michaël R. Roskam, 2011), *The broken circle breakdown* (Felix van Groeningen, 2012) en *Close* (Lukas Dhont, 2022), die tevens de Grand Prix won op het filmfestival van Cannes. Verscheidene Vlaamse filmmakers en acteurs, zoals Adil El Arbi en Bilal Fallah, Veerle Baetens en Matthias Schoenaerts, maakten met succes de sprong naar het buitenland. Naast het VAF is deze dynamiek ook het resultaat van de federale Tax Shelter, een belastingmaatregel om bedrijven te stimuleren in audiovisuele producties te investeren. In 2012 kwam daar Screen Flanders bij, een economisch gerichte steunmaatregel ingevoerd door de Vlaamse regering als antwoord op gelijkaardige steunsystemen in Brussel en Wallonië. Screen Flanders, ondergebracht bij het Agentschap Innoveren & Ondernemen (VLAIO), ondersteunt Vlaamse producties, maar er wordt ook en voornamelijk ingezet op het aantrekken van internationale producties, waarbij Vlaanderen zich profileert als een interessante regio voor coproducties.

Net zoals bij de publieke omroep worden de regels en voorwaarden om financiële middelen van de overheid te krijgen vastgelegd in een beheersovereenkomst tussen het VAF en de Vlaamse Gemeenschap. Het is niet langer de bevoegde minister die finaal beslist of een project al dan niet steun krijgt. Daardoor is de rechtstreekse politieke impact op concrete filmproducties gevoelig ingeperkt. Wel speelt het stimuleren van een Vlaamse identiteit nog steeds een belangrijke rol in het beleidsdiscours. In de visienota van het VAF voor 2018-2021 vormt 'het verankeren, bewaken en uitdragen van onze Vlaamse identiteit' een kernpijler, en in een memorandum aan de nieuwe Vlaamse regering in 2019 staat het 'veiligstellen' van 'Vlaanderen zijn eigen identiteit' voorop. Dat ook het filmbeleid van de 21ste eeuw aan de Vlaamse natievorming wil bijdragen is dus duidelijk. Maar hoe die Vlaamse identiteit in de beleids- en filmpraktijk precies werd ingevuld, moet verder worden onderzocht.

Op productioneel vlak blijft het hedendaagse Vlaamse filmlandschap gekenmerkt door een grote mate van samenwerking over de grenzen heen, met Nederland en de Franse Gemeenschap als geprefereerde coproductieregio's. Dit wordt gestimuleerd door het VAF, dat structureel samenwerkt met het Nederlands Filmfonds en het Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel van de Franse Gemeenschap. De intense samenwerking op productievlak laat zich echter moeilijk vertalen naar het kijkgedrag van het filmpubliek. Films uit Nederland en de Franse Gemeenschap trekken weinig volk naar de Vlaamse bioscopen en omgekeerd. Dat leidde er zelfs toe dat Vlaamse publiekstrekkers sinds de jaren 2000 eerder een Nederlandse remake dan een Nederlandse distributie kregen, en vice versa.

De beleidsovereenkomst met Nederland gaat terug tot de jaren 1960, maar de samenwerking tussen het VAF en het Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel startte pas in 2009. Het betekende een nieuwe stap in de veranderende houding van het Vlaamse filmbeleid tegenover de Franse Gemeenschap, van afkerigheid naar actieve samenwerking. Hoewel het belangrijkste doel er nog steeds in bestaat een succesvolle 'Vlaamse cinema' te creëren, blijkt de vroegere afkeer van een 'Belgische cinema' minder aanwezig. Tekenend is dat het keurmerk 'Vlaamse film' wat op de achtergrond blijft: om strategisch-promotionele redenen verkiest het VAF het internationaal meer prestigieuze (voornamelijk door het succes van Franstalige Belgische films) 'Belgian cinema', weliswaar aangevuld met 'from Flanders'.

Een gelijkaardige evolutie zien we terugkeren in de Vlaamse filmproductie. Zo is er een grotere groep Vlaamse films (dikwijls in coproductie met de Franse Gemeenschap) die Franstalige personages opvoeren. Dit kan gaan van een ongecompliceerde mengeling van Nederlands en Frans in *Le ciel Flamand* (Peter Monsaert, 2016), *Girl* (2018) of *De Patrick* (Tim Mielants, 2019), tot een volledige Franstalige film als *Unspoken* (Fien Troch, 2008), en van een stereotiepe representatie van de Franstalige Belg als een 'nationale ander' in *Rundskop* (2011) tot een ombuiging van een dergelijke stereotypering naar een boodschap van Belgische solidariteit, zoals in *Hasta la vista* (Geoffrey Enthoven, 2011). Sommige films dragen eerder een Belgische dan een Vlaamse identiteit uit, niet het minst de films die een expliciet Belgisch-communautair verhaal vertellen, zoals *Brabançonne* (Vincent Bal, 2014), een muzikale komedie over de strijd en uiteindelijke verbroedering tussen een Vlaamse en Waalse harmonie, of *King of the Belgians* (Peter Brosens en Jessica Woodworth, 2016), een satirische roadmovie over een Belgische koning die wanneer Wallonië de onafhankelijkheid verklaart naar zijn land probeert terug te keren.

De meeste Vlaamse films blijven wel hoofdzakelijk gesitueerd in een Vlaamse context. Heel wat Vlaamse films zoeken verbinding met de thuismarkt door in te zetten op een grote mate van Vlaamse herkenbaarheid, soms heel uitdrukkelijk met gebruik van specifieke dialecten. Ook Vlaamse settings, cultuur en geschiedenis blijven een belangrijke rol spelen. Een opmerkelijke vaststelling is dat deze elementen doorgaans nog steeds vrij wit en traditioneel worden ingevuld. Uitzonderingen zijn er altijd al geweest, bijvoorbeeld de Vlaamse steun genietende films *Palaver* (1969) van Emile Degelin en *Pièces d'identités* (1998) van de sinds 1988 in Brussel wonende Congolese filmmaker Mweze Ngangura. Zowel *Palaver* als *Pièces d'identités* gaan over cultuur in Vlaanderen en Brussel, gezien vanuit een Congolees perspectief. De Italiaanse aanwezigheid in Vlaanderen kwam onder meer aan bod bij Luc Piens roadmovie *La Sicilia* (1997) en stond later centraal bij Stijn Coninx' biopic over Rocco Granata, *Marina* (2013).

Sinds de jaren 2000 is er binnen de Vlaamse cinema sprake van een gestaag sterker wordende interculturele tendens. Zowel mainstreamfilms, zoals *Firmin* (Dominique Deruddere, 2007) en *Los* (Jan Verheyen, 2008) als artfilms, zoals *Problemski hotel* (Manu riche, 2015) en *Ghost tropic* (Bas Devos, 2019), en kinder- en jeugdfilms, zoals *Rosie & Moussa* (Dorothee Vandenberghe, 2018) en *Binti* (Frederike Migom, 2019), behandelen thema's als migratie en interculturaliteit. De witte blik op het migratiethema wordt sinds kort enigszins gecompenseerd door regisseurs die zelf een migratieachtergrond hebben. Zo realiseerde de Turkse Gentenaar Kadir Balci in *Turquaze* (2010) en *Trouw met mij* (2014). In 2017 verscheen *Zagros* (2017) van de uit Iraaks Koerdistan afkomstige Sahim Omar Kalifa en het Marokkaans-Belgische regisseursduo Adil El Arbi en Bilall Fallah maakte met *Image* (2014), *Black* (2015) en *Patser* (2018) drie succesvolle populaire films binnen het misdaadgenre.



Maar de interculturaliseringstendens in de Vlaamse film reikt een stuk verder dan het migratiegegeven. Hij beslaat ook het groeiende corpus van (voornamelijk arthouse) films die (ook of enkel) andere culturen dan de Vlaamse expliciet als onderwerp hebben. Gust van den Berghes *Blue bird* (2011) en *Lucifer* (2014), met respectievelijk een Togolese en Mexicaanse cast en setting, vertrekken nog vanuit de literaire canon van de Lage Landen (het werk van Maurice Maeterlinck en Joost van den Vondel). Voor films als *Khadak* (Peter Brosens en Jessica Woodworth, 2006), *Beyond the steppes* (Vanja D'Alcantara, 2010), *Blue silence* (Bülent Öztürk, 2017) en *La civil* (Teodora Mihai, 2021), die zich afspelen in respectievelijk Mongolië, Polen en Siberië, Turkije en Mexico, ontbreekt in het filmverhaal een expliciete link met Vlaanderen. Deze films zijn voorbeelden van hoe Vlaanderen kan fungeren als een creatieve uitvalsbasis voor verhalen waarin een traditionele 'Vlaamse identiteit' nauwelijks aan de orde is. Dat wil niet zeggen dat deze films per definitie irrelevant zijn voor het Vlaamse natievormingsproces. De vanuit Vlaanderen geïnitieerde en gefinancierde films worden geframed als Vlaams en dragen bij aan een diversifiëring van het corpus Vlaamse films. Diverse van deze films zijn ook festivalsuccessen en dragen bij aan het positieve klimaat waarin de Vlaamse cinema zich bevindt.

## Literatuur

- J. Simons, Naar een Nationale Productie?, in: Kinema- en Tooneelwereld, 7 november 1924.
- J. de Maeght, Het filmvraagstuk van Vlaamsch kultureel Standpunt uit beschouwd, in: De Vlaamsche Gids, november 1936.
- De Commissie tot Hervorming van de Keuringscommissie, in: Het Handelsblad, 13 maart 1937.
- N. van Parijs, Een driejarenplan voor de vervlaamsching van ons filmleven, in: Volk en Staat, 30 september 1938.
- I. Nelissen, Tien Jaar filmbeleid in Vlaanderen, 1975.
- M. Holthof en M. Ruyters, 1980. Het wonderlijke jaar van de Vlaamse Film, 1980.
- E. Faucompret, De crisis in de Vlaamse Bioscoopindustrie, in: Economisch en Sociaal Tijdschrift, jg. 4, 1982, pp. 457-468.
- W. Dauw, Niet in te toma: Karel Poma. Het filmbeleid in Vlaanderen lijkt wel Film, in: Humo, 18 mei 1983.
- R. de Hert, Het drinkend hert bij zonsondergang. Het jungle boek van de Vlaamse film, 1983.
- J. van Liempt, 'Over Vlaamse Film Gesproken'. In: Film en Televisie, juli-augustus 1983.
- K. Vanstappen, Crisis in de Vlaamse Film, in: Film en Televisie, maart 1983.
- B. Verpoorten, De Vlaamse film. De evolutie van de Vlaamse langspeelfilm sedert 1960, 1983.
- P. Geens en J. Vincent, Naslagwerk van de Vlaamse film, 1986.
- J.P. Everaerts, Oog voor het echte. Het turbulente verhaal van de Vlaamse film-, televisie- en videodocumentaire, 1987.
- J. van Liempt, 'Voor een universele verspreiding van de Vlaamse film'. In: Vlaanderen, jg. 37, 1988, nr. 2, pp. 108-115.
- G. Weemaes, De Vlaamse televisie als gangmaker van de film in Vlaanderen, in: Vlaanderen, jg. 37, 1988, nr. 2, pp. 118-120.
- F. Buyens, Open Brief aan de Minister van cultuur, de Minister van Economische Zaken, de filmauteurs, de filmproducenten, de filmpers en allen die het karnavalskleed van de Vlaamse film op willen bergen in het museum der goede bedoelingen en die willen bijdragen tot het ontwerpen en uitvoeren van een consequent filmbeleid, 1989.

- R. Stallaerts en B. Hogenkamp, *Rode Glamour*. Bioscoop, film en socialistische beweging, 1989.
- J.P. Everaerts, Frans Buyens *Filmstormer*. Leven en werk van een kineast, 1990.
- G. Convents, Les revues de cinéma dans le monde: Belgique-Flandre, in: *CinémAction*, jg. 69, 1993, pp. 68-72.
- G. Convents, Le cinéma français en Belgique à la veille de la Première Guerre mondiale, in: 1895. Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1993, pp. 158-172.
- S. Crofts, Reconceptualizing National Cinema's, in: *Quarterly Review of Film and Video*, jg. 14, 1993, nr. 3, pp. 49-68.
- L. van den Brande, Een nieuw Vlaams beleid inzake audiovisuele produkties, in: Tweede hoorzitting beeldindustrie, 26 oktober 1993.
- G. Convents, Cinema and German Politics in Occupied Belgium, in: K. Dibbets en B. Hogenkamp (red.), *Film and the First World War*, 1995, pp. 171-178.
- G. Convents, Le cinéma et la Première Guerre mondiale en Belgique. Quelques aspects inconnus, in: *Revue Belge du Cinéma*, nr. 38-39, 1995, pp. 29-36.
- L. Nys, De heldhaftige kermis van Jeanne de Bruyn: een katholieke Vlaamse filmcritica vóór en tijdens de Duitse bezetting, in: *Bijdragen tot de eigentijdse Geschiedenis*, jg. 4, 1999, nr. 6, pp. 71-106.
- K.T., Kongo en de Afrikaanse ziel. Mobutu (en) *Pièces d'Identité*, in: 't Pallieterke, 9 juni 1999.
- M. Thys, *Belgian cinema/Le Cinéma belge/De Belgische film*, 1999.
- G. Convents, *Van kinoscoop tot café-ciné: de eerste jaren van de film in België 1894-1908*, 2000.
- J.P. Everaerts, *Film in België: Een permanente revolte*, 2000.
- Ph. Mosley, *Split screen: Belgian cinema and cultural identity*, 2001.
- B. Mihail, La kermesse héroïque, un hommage à la Flandre? La polémique autour du film de Jacques Feyder en Belgique, in: *Bijdragen tot de eigentijdse Geschiedenis*, jg. 10, 2002, pp. 43-77.
- G. Convents, *Afrika Verbeeld, film en de de-kolonisatie van de geesten*, 2003.
- A. Dhoest, *De verbeelde gemeenschap : 50 jaar Vlaamse tv-fictie en de constructie van*

een nationale identiteit, 2004.

– L. Engelen, De verbeelding van de Eerste Wereldoorlog in de Belgische speelfilm (1913-1939), 2005.

– D. Biltereyst, "God bescherm Amerika." Over de disciplinerende van film in Vlaanderen in de jaren vijftig, in: K. Absillis en K. Jacobs (red.), Van Hugo Claus tot hoelahoep. Vlaanderen in beweging. 1950-1960, 2007, pp. 139-156.

– D. Biltereyst, De kruistocht tegen de slechte cinema. De Katholieke Filmactie en bioscopen, in: D. Biltereyst en Ph. Meers (red.), De Verlichte Stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen, 2007, pp. 143-161.

– D. Biltereyst en Ph. Meers (red.), De verlichte stad: een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen, 2007.

– A. Dhoest en H. van den Bulck, Publieke televisie in Vlaanderen: een geschiedenis, 2007.

– R. vande Winkel en I. van Linthout, De Vlaschaard 1943: een Vlaams boek in nazi-Duitsland en een Duitse film in bezet België, 2007.

– R. vande Winkel, Flanderns germanisches Gesicht: Deutsche Kulturfilme über das besetzte Belgien, in: Filmblatt, jg. 13, 2008, nr. 36, pp. 5-21.

– R. vande Winkel, Vlaanderen te weer? Het verzwegen parcours van Flandria Film in de Tweede Wereldoorlog, in: WT. Tijdschrift over de geschiedenis van de Vlaamse beweging, jg. 67, 2008, nr. 3, pp. 210-235.

– R. vande Winkel en D. Biltereyst, Filmen voor Vlaanderen. Vlaamse beweging, propaganda en film, 2008.

– D. Biltereyst en R. Vande Winkel, Filmjournaals in België (1918-1994), in: Revue belge d'histoire contemporaine. Belgisch tijdschrift voor nieuwste geschiedenis, jg. 39, 2009, nr. 1-2, pp. 53-92.

J. van Hecke, Hoe De storm des levens een storm in een glas water werd, in: Zuurvrij, juni 2009, nr. 16, pp. 76-83.

– B. Benvindo. Henri Storck, le cinéma belge et l'Occupation, 2010.

– L. Engelen, Schoukens, Gaston, in: Nationaal Biografisch Woordenboek, 2011, pp. 874-878.

– G. Willems, 'De Leeuw van Vlaanderen wil ik zo gauw mogelijk vergeten': Over de productie en receptie van de film en televisieserie De Leeuw van Vlaanderen (1984), in:

Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis, jg. 43, 2013, nr. 2-3, pp. 178-209.

– R. vande Winkel en D. van Engeland, Edith Kiel & Jan Vanderheyden. Pioniers van de Vlaamse film, 2014.

B. Gabriëls, Met vader Conscience naar de bioscoop en andere jongensdromen, in: K. Humbeeck, K. Absillis en J. Weijermans (red.), De grote onleesbare : Hendrik Conscience herdacht, 2016, pp. 417-462.

– G. Willems, 'Een indrukwekkende stapel documenten': over de moeizame institutionele ontwikkeling van het filmproductiebeleid in Vlaanderen (1964-1981), in: Wetenschappelijke Tijdingen, jg. 75, 2016, nr. 1, pp. 5-26.

– G. Willems. Subsidie, camera, actie! Filmbeleid in Vlaanderen (1964-2002), 2017.

– G. Willems, Van Top-Hit Girl naar Het Dwaallicht: Frans Buyens ruilt communautaire satire in voor literair filmproject, in: Brood & Rozen, jg. 23, 2018, nr. 1, pp. 4-27.

– G. Willems, Daens: de making-of. Over de film Daens (1992) en de Daensmythe, in: WT Tijdschrift over de geschiedenis van de Vlaamse beweging, jg. 78, 2019, nr. 3, pp. 197-221.

– D. Biltereyst, Verboden beelden: de verborgen geschiedenis van filmcensuur in België, 2020.

– G. Willems, D. Biltereyst en R. vande Winkel, Film en natievorming in Vlaanderen, in: G. Willems en B. De Wever (red.), De verbeelding van de leeuw. Een geschiedenis van media en natievorming in Vlaanderen, 2020, pp. 222-261.