

BIJDRAGE

Gertjan WILLEMS, postdoctoraal onderzoeker FWO, Vakgroep Communicatiewetenschappen, Universiteit Gent

Romain Deconinck als Laarmans in *Het Dwaallicht*.
Detail van een filmaffiche.
(Amsab- ISG, Gent)



Van Top-Hit Girl naar Het Dwaallicht

Frans Buyens ruilt communautaire satire in voor literair filmproject

In 1973 verscheen de Belgisch-Nederlandse coproductie *Het Dwaallicht* in de bioscopen, een verfilming van Willem Elsschots gelijknamige novelle uit 1946. Het had echter niet veel gescheeld of regisseur Frans Buyens had een volledig andere film gerealiseerd. Oorspronkelijk had Buyens van de ministeriële filmcommissie immers een positief subsidiëeringsadvies gekregen voor *Top-Hit Girl*, een satirische film over de communautaire verhoudingen in België. Maar voor het eerst sinds het ontstaan van het subsidiestelsel weigerde de christendemocratische minister van Cultuur, Frans van Mechelen, een filmproject te honoreren dat van de filmcommissie een positief advies had gekregen. In plaats daarvan gaf hij Buyens subsidies om *Het Dwaallicht* te verfilmen. Over de politiek en communautair geladen ontstaansgeschiedenis van *Het Dwaallicht* wisten we tot nog toe zo goed als niets. Deze bijdrage maakt dan ook de eerste nauwgezette analyse van de perikelen rond *Top-Hit Girl* en *Het Dwaallicht*. Dit gebeurt aan de hand van origineel archiefmateriaal, voornamelijk uit het archief van Frans Buyens in Amsab-ISG en het archief van het Fonds Film in Vlaanderen in het Rijksarchief te Beveren.¹ De rol van politieke en Vlaams-ideologische factoren binnen de filmproductie en -verspreiding in het Vlaanderen van de jaren 1970 staat centraal. Tegelijk laat het artikel een nieuw licht schijnen op Buyens' bijna mythische reputatie als eigenzinnige en compromisloze filmmaker.²

Maatschappelijk en artistiek engagement

Frans Buyens (1924-2004) staat bekend als een humanistisch en maatschappijkritisch filmmaker. Hij groeide op in een socialistisch gezin in Temse en was al op jonge leeftijd sociaal geëngageerd. Dit blijkt bijvoorbeeld uit zijn betrokkenheid bij de vakbondsbeweging en zijn diverse schrijfactiviteiten vanaf het einde van de jaren 1930. Dit sociale engagement nam hij ook mee in zijn allereerste korte documentaires, zoals *Glimlach Moeder* (1958), een opdrachtfilm voor de Mechelse socialistische mutualiteit, en *Jean Jaurès* (1959), over de Franse socialistische leider. Kort daarna realiseerde Buyens een van de belangrijkste films uit zijn carrière: *Vechten voor onze Rechten* (1962). Dit was een film over de grootschalige stakingsacties tijdens de winter van 1960-1961 tegen de zogenaamde Eenheidswet van de toenmalige Belgische regering-Eyskens IV.³ Deze geëngageerde, antikapitalistische documentaire bekleedt een belangrijke plaats binnen de Belgische filmgeschiedenis, mede omwille van de binnenlandse controverse en de internationale erkenning die de film te beurt viel. Buyens' latere films over het nazisme, de concentratiekampen en diverse politieke, sociale, ecologische en ethische thema's maken duidelijk dat het maatschappijkritische en humanistische engagement een belangrijke rode draad vormt doorheen zijn leven en werk.

Een tweede rode draad betreft Buyens' artistieke interesses. Zijn creatieve scheppingsdrang blijkt natuurlijk in de eerste plaats uit zijn omvangrijke en diverse filmoeuvre. Bovendien focussen verschillende van zijn documentaires op literaire of artistieke persoonlijkheden, zoals de maatschappijkritische auteur Ward Ruyslinck, de Franse verzetsschrijver Vercors en de Belgische beel-

dende kunstenaars Frans Masereel, Joseph Lacasse, Henri De Braekeleer en Frits Van den Berghe. Maar ook vóór zijn filmcarrière kende Buyens al een rijk gevuld cultureel palmares. Zo richtte hij in de periode na de Tweede Wereldoorlog diverse culturele en kritische tijdschriften, verenigingen en zelfs een satirisch theater op. Tegelijk manifesteerde hij zich als schrijver met diverse (kinder) verhalen, sprookjes en romans, die hij in eigen beheer uitgaf, maar ook met opiniërende, journalistieke en essayistische teksten die in verschillende kranten, tijdschriften en aparte publicaties verschenen.⁴ Buyens had vooral interesse voor literatoren in wiens werk hij een maatschappelijk of humanistisch engagement herkende. Zo publiceerde hij in de jaren 1950 essays over de Oostenrijkse auteur Andreas Latzko en over Belgische schrijvers als Achilles Mussche, Albert van Hoogenbemt, Emile Verhaeren en – belangrijk voor de verfilming van *Het Dwaallicht* – Willem Elsschot, pseudoniem van Alfons De Ridder (1882-1960).

Met Buyens' literaire en artistieke interesses hoeft het niet te verwonderen dat hij al vanaf de start van zijn filmactiviteiten in 1958 de ambitie had om ook een fictiefilm te draaien. Een van zijn eerste speelfilmideeën betrof een adaptatie van Willem Elsschots laatste boek, *Het Dwaallicht* (1946). Nadat het in 1948 was bekroond met de Driejaarlijkse Staatsprijs voor verhalend proza kwam ook Buyens onder de indruk van de novelle. Die handelt over de Antwerpse burger Laarmans die samen met drie Afghaanse matrozen een vruchteloze zoektocht onderneemt naar de mysterieuze Maria Van Dam. Buyens wist Elsschot in 1949 te strikken voor een interview in het door hemzelf opgerichte linkse culturele tijdschrift *Voorpost*.⁵ Dat interview leidde in 1951 ook tot een door Elsschot sterk gewaardeerd essay over de sociale aspecten



starring :

**eva kant
romain deconinck
dora van der groen
maszar hussein sjeikh**



HET DWAALLICHT





ten en de burgerlijke moraal in zijn proza.⁶ De twee auteurs hielden contact en Elsschot verleende dikwijls advies en morele steun aan verschillende van Buyens' literaire en culturele initiatieven.

Buyens kende Elsschot en zijn werk dus goed. Bovendien ervaarde hij hem als een visueel schrijver die de mens centraal stelde, iets wat Buyens in zijn eigen werk ook steeds trachtte te bereiken. Toen Buyens eind jaren 1950 begon te denken over het draaien van fictiefilms, kwam hij dan ook al snel uit bij de verfilming van Elsschots proza. Buyens' voorkeur ging uit naar *Het Dwaallicht*, maar ondanks hun goede verstandhouding weigerde Elsschot eind 1959 om goedkeuring te geven voor de verfilming van het boek.⁷ Net zoals enkele jaren eerder toen hij een theaterbewerking van zijn novelle *Het Tankschip* (1942) had geweigerd aan Buyens' satirische theatergezelschap De Koperen Haan, had hij ook ditmaal geen interesse in een adaptatie van zijn werk.⁸ De weigering viel in slechte aarde bij Buyens. In een brief aan Elsschot schreef hij: 'Uw desinteresse is onbegrijpelijk en onverantwoord. Indertijd hebt ge geapprecieerd dat ik met zoveel hardnekkigheid heb opgezocht en ontleed wat ge denkt over de burgerlijke moraal en onze sociale toestanden. Ik had gehoopt, dat ge nu evenzeer zoudt geapprecieerd hebben onze wil om uw boodschap aan een veel ruimer publiek, dan het literair gevormde, bekend te maken. Ik ben ontgoocheld door uw weigering, die voor zover ik meen op geen enkele ernstige grond is gesteund.'⁹ Buyens' scherpe brief bleef onbeantwoord.

Frans Buyens tijdens een filmopname, jaren 1960.
(Amsab-ISG, Gent)

Filmsteun in Vlaanderen

Als Elsschot wel zijn toestemming had gegeven, blijft het echter de vraag of Buyens er effectief in zou zijn geslaagd om de film op dat moment te realiseren. Het vervaardigen van langspeelfilms in Vlaanderen was toen immers nog moeilijker dan vandaag het geval is. Door de kleine binnenlandse afzetmarkt en de grote productiekosten was een financieel rendabele filmproductie nauwelijks mogelijk. Sinds 1952 trachtte de overheid de filmsector wel economisch te ondersteunen met de zogenaamde 'detaxatie'. Die maatregel zorgde ervoor dat een deel van de vermakelijkheidstaksen op de bioscooptickets van een als Belgisch erkende film werd teruggestort aan de producent.¹⁰ De detaxatie was een automatische steunmaatregel die de grootste publiekstrekkingen bevoordeelde. De maatregel was met andere woorden weinig bevorderlijk voor minder populaire films met eerder culturele dan commerciële aspiraties, wat voor Buyens' filmprojecten alleszins het geval was. Op enkele uitzonderingen na, zoals *Meeuwen sterven in de Haven* (1955, Rik Kuypers, Ivo Michiels & Roland Verhavert) of *Si le Vent te fait Peur* (1960, Emile Degelin), werden in Vlaanderen dan ook geen langspeelfilms geproduceerd die het artistieke of kwalitatieve niveau van de Antwerpse volkse komedies van Edith Kiel en Jan Vanderheyden overstegen.¹¹ De enkele halfslachtige pogingen tot 'serieuzere' films konden hun ambities niet waarmaken wegens een gebrek aan middelen en professionele infrastructuur. Het is dan ook niet onlogisch dat de enige fictiefilms die Buyens tot begin jaren 1970 wist te realiseren twee goedkope films waren die slechts een zeer beperkte distributie kenden: de kortfilm *De Schietschijf* (1960) en de experimentele essayfilm *Ieder van ons* (1971) die zowel fictieve als non-fictieve elementen bevat.¹²

Begin jaren 1960 groeide de wil om films met meer kwalitatieve ambities extra te ondersteunen: met een selectief en cultureel geïnspireerd filmsteunmechanisme.¹³ De initiële plannen hiervoor vertrokken vanuit een unitair Belgisch kader, net zoals het geval was bij het detaxatiesysteem. De onderhandelingen rond een Belgisch Filminstituut werden echter gedwarsboemd door de Vlaamse drang naar culturele autonomie. Daardoor werd het filmproductiebeleid regionaal georganiseerd, met aan Vlaamse kant het Koninklijk Besluit van 10 november 1964 'tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur'. Binnen dit systeem gaf een filmcommissie een gemotiveerd maar niet-bindend advies over het al dan niet honoreren van steunaanvragen, de minister van Cultuur nam de eindbeslissing. In het eerste werkingsjaar (1965) stond hiervoor 4 miljoen BEF (net geen 100.000 euro) ter beschikking. Begin jaren 1970 was dat budget gestegen tot 24 miljoen BEF (net geen 600.000 euro). Toch was het maar net genoeg om jaarlijks twee à drie langspeelfilmprojecten te ondersteunen. Over de jaren heen maakte meer dan driekwart van alle Vlaamse langspeelfilms gebruik van een productietoeleage.¹⁴ Bovendien zorgde deze steun gemiddeld voor meer dan de helft van (het Vlaamse aandeel in) het totale financieringsplan van deze films. Het filmbeleid bepaalde omwille van zijn grote financieel-productionele impact dus in grote mate het gezicht van het Vlaamse filmlandschap.¹⁵

De overheidssteun opende ook perspectieven voor Buyens' ambities om een langspeelfilm te draaien. In 1967 diende hij twee projecten in bij de filmcommissie, *Het Monster en zijn Schaduw* en *Spiegel zonder Kwik*.¹⁶ De commissie oordeelde echter dat de productiekosten te hoog opliepen. Bovendien was zij er niet van overtuigd dat Buyens erin zou slagen de ambitieuze opzet van de films tot een goed

einde te brengen.¹⁷ Twee jaar later waagde hij opnieuw zijn kans, ditmaal door maar liefst vier projecten tegelijk in te dienen. Drie ervan vond de commissie te weinig uitgewerkt om een oordeel over uit te spreken.¹⁸ Het vierde project, *Top-Hit Girl*, kon de commissie wel bekoren.

Top-Hit Girl

Deze film was opgevat als een soort muzikale communautaire satire over een jonge Frans-talige Brusselaar die doorheen Vlaanderen trekt om, zoals het treatment of de synopsis van de film aangeeft, 'aan den lijve [te] ervaren hoe het een francophoon ten noorden van Brussel vergaat'¹⁹. Buyens noemde het een humoristische film 'over het Vlaams-Waals probleem'.²⁰ De taalkundige splitsing van de Leuvense universiteit kwam aan bod en in de dialogen – in het Nederlands, Frans en Engels – vonden verschillende expliciete discussies plaats over communautaire kwesties. De filmcommissie loofde de 'sarkastische aanpak van zekere nationale toestanden, die op een geestige wijze op de korrel genomen worden' en zag de mogelijkheid tot 'een goede prent, mits een speelse behandeling van de Belgische communautaire problemen en de implicaties ervan'. Hoewel niet alle commissieleden overtuigd waren van de cinematografische en film-dramatische kwaliteit van Buyens' eerdere filmactiviteiten waardeerden zij allen 'zijn scherpe sociale kijk op de maatschappij'.²¹ Dit vormde de doorslaggevende reden om een scenariopremie van 150.000 BEF (3718 euro) te adviseren aan de christendemocratische minister van Cultuur Frans van Mechelen. De CVP-politicus en hoogleraar sociologie aan de Katholieke Universiteit Leuven, wiens ministerschap (1968-1972) vooral bekendstond om de uitbouw van de Vlaamse cultuurcentra, kende de premie zonder problemen toe.

Top-Hit Girl was hiermee in 1969 het allereerste project dat sinds de oprichting van het steunsysteem in 1964 een scenariopremie kreeg.²² Op die manier wilde de commissie Buyens de mogelijkheid geven om het filmidee verder uit te werken en om de twijfel van sommige commissieleden over zijn capaciteiten om een luchtiger en toegankelijker filmstijl aan te wenden dan in zijn documentairewerk, te counteren. Buyens' maatschappijkritische ingesteldheid werd gewaardeerd door de commissie en bevorderde de subsidiëring. Dit paste binnen de ruimere beleidsvisie van de filmcommissie. In de overtuiging dat films een maatschappelijke functie en verantwoordelijkheid hebben, stond de commissie positief tegenover films die relevante onderwerpen uit de hedendaagse Vlaamse samenleving behandelden.²³

Buyens werkte zoals gevraagd een scenario uit en diende vervolgens een geactualiseerd subsidiedossier in dat besproken werd op 16 oktober 1970. De filmcommissie uitte enkele bedenkingen over de internationale verkoopbaarheid van de film, maar het scenario voldeed ruimschoots aan de verwachtingen betreffende 'de kosmopolitische en humoristische visie op de kommunautaire problemen'.²⁴ Gelet op Buyens' ruime ervaring met documentaires en kortfilms gaf de commissie een positief advies voor de gevraagde productiesteun van 7.035.600 BEF (174.408 euro), 66 procent van het totale filmbudget. Na controle van de filmbegroting werd het subsidiebedrag bijgesteld tot 6 miljoen BEF. Hierop bracht Buyens alles in gereedheid voor de productie. Hij legde de filmlocaties en de technische ploeg vast, en zocht voor de mannelijke hoofdrollen de acteurs Wies Andersen als 'de Brusselaar', Roger Van Hool als 'de Waal' en Anton Peeters als de 'Antwerpse burger' aan. Zijn dochter Eva Kant, pseudoniem van Yvette Buyens, zou de vrouwelijke

hoofdrol voor haar rekening nemen.

Dat was echter zonder minister van Cultuur Frans van Mechelen gerekend. Op 27 april 1971, meer dan een halfjaar na het positieve commissieadvies, kreeg Buyens een telefoontje van Paul Rock, de directeur-generaal van het ministerie van Cultuur, met de mededeling dat minister van Mechelen de productiesteun niet wilde toekennen.²⁵ Ondanks het akkoord van de directeur-generaal en de administrateur-generaal van het ministerie van Cultuur, de Inspectie van Financiën en het kabinet van de minister van Cultuur weigerde minister van Mechelen eind april 1971 het volledig opgestelde ministeriële besluit te ondertekenen.²⁶ Hoewel van Mechelen eerder wel toestemming had gegeven voor de scenariopremie, besliste de minister voor de eerste keer sinds het ontstaan van het steunsysteem in 1964 om een door de commissie positief geadviseerd langspeelfilmproject niet te honoreren.²⁷

In een officiële nota verantwoordde hij zijn beslissing als volgt: 'Ik ben van mening dat het scenario elke inhoud mist en dat de uitwerking ervan te weinig kansen biedt voor een succesvolle film.'²⁸ Deze vage en zeer bondige formulering biedt weinig inzicht in de redenen om tegen het advies van de filmcommissie in te gaan. De nota lijkt te suggereren dat de minister zijn precieze motieven liever niet aan het papier wilde toevertrouwen. Het feit dat hij zo weinig mogelijk ruchtbaarheid wilde geven aan zijn weigering om *Top-Hit Girl* te subsidiëren, bevestigt deze hypothese. Met de kritische cineast en auteur Frans Buyens als benadeelde partij was dit echter geen gemakkelijke opdracht. Om Buyens tevreden te stellen toonde de minister zich bereid ter compensatie 'een ander waardevol onderwerp te subsidiëren'.²⁹ Een dergelijke ministeriële belofte, die volledig inging tegen de wettelijke voorschriften en gangbare

praktijken, wijst met andere woorden op een poging om de hele *Top-Hit Girl*-affaire in de doofpot te stoppen.

Hieruit kunnen we ook afleiden dat de subsidie niet werd geweigerd omdat het scenario 'elke inhoud zou missen', maar hoogstwaarschijnlijk omwille van de inhoud die er wel was, namelijk het communautaire thema. In het telefoongesprek met Rock werd Buyens op de hoogte gesteld van de motivaties die aan de steunweigering ten grondslag lagen. Buyens stuurde nog dezelfde dag een brief aan Rock waarin hij stelde: 'Zonder op deze plaats in te gaan op de redenen in kwestie alleen dit: ik kan niet akkoord gaan met de aangehaalde redenen, maar ik kan ze wel begrijpen.'³⁰ Een dik jaar later, in een interview met *Gazet van Antwerpen*, verklaarde Buyens dat 'men te Brussel bang was dat ik België belachelijk wilde maken'.³¹ Dertig jaar later, in een terugblik op zijn carrière, liet Buyens echter het volgende optekenen: 'Meerdere ministers wilden geen satire rond Vlaams-Waalse problemen (of dat waar is of niet weet ik niet). Later vertelde Johan Fleerackers [de kabinetschef van minister van Mechelen, n.v.d.r.] me dat het niet vooral om politieke redenen was maar dat hij vooral het project had tegengehouden omdat een Frans wagentje, een 2 chevaux'tje in het begin en het einde een grote rol speelde.'³² Buyens zelf betwijfelde deze uitleg. Ook volgens Buyens' partner, Lydia Chagoll, was het verhaal over de Citroën 2CV een uitvlucht om de echte politiek-ideologische redenen te verdoezelen.³³

Filmcriticus Frits Danckaert, die als vertegenwoordiger van de socialistische zuil in de filmcommissie zetelde, bevestigde Buyens' bewering dat het vooral de communautaire filmhoud was die de minister tegen de borst stuitte. Volgens hem vond minister van Mechelen 'de tijd nog niet rijp om onze commu-

nautaire betrekkingen in de bioscopen te kijk te zetten'.³⁴ Het is inderdaad niet ondenkbaar dat sommige Vlaamsgezinde politieke actoren het hier moeilijk mee zouden hebben. Dit gold ook voor minister van Mechelen, wiens Vlaamsgezindheid onder andere bleek uit zijn engagement voor de Vlaamse aanwezigheid in Brussel en uit zijn inzet om de Bond van Grote en Jonge Gezinnen, waarvan hij tussen 1960 en 2000 voorzitter was, te splitsen in een Vlaamse en Waalse organisatie.³⁵ Van Mechelen was een voorvechter van de Vlaamse emancipatie. Het ontstaan van het Vlaamse filmbeleid in 1964 gold dus als een belangrijke politieke verwezenlijking. Dat datzelfde filmbeleid nu een film zou steunen met een kritisch-satirische visie op bepaalde aspecten van diezelfde Vlaamse emancipatie kon gevoelig liggen. Het is met andere woorden hoogstwaarschijnlijk dat de satirische behandeling van de Vlaams-Waalse verhoudingen, met inbegrip van recente communautaire hangijzers zoals Leuven Vlaams, aan de grondslag lag van de steunweigering aan *Top-Hit Girl*.

'Daar praten we liever niet over'

Ondanks zijn kritische en non-conformistische reputatie kwam Buyens niet in opstand tegen de ministeriële manoeuvres. De droom om een speelfilm te realiseren haalde het van zijn kritische bedenkingen over de dubieuze gang van zaken. Buyens ging gretig op het voorstel van de minister in. Nog dezelfde dag waarop Buyens het telefoontje over de steunweigering kreeg, stelde hij een adaptatie van Elsschots novelle *Het Dwaallicht* voor. Buyens verruilde zijn project dat getuigde van een eigenzinnige blik op contemporaine maatschappelijke, politieke en communautaire kwesties, dus voor een op politiek vlak veel minder geladen project.

De keuze voor de verfilming van een roman viel volgens Buyens onder invloed van het ministerie: 'Men heeft me toen gezegd: "Jongen, jij moest maar eens een boek verfilmen". *Het Dwaallicht* is dat boek.'³⁶ Opnieuw wordt Buyens' versie bevestigd door de getuigenis van commissielid Frits Danckaert. Volgens hem illustreerde de verfilming van *Het Dwaallicht* dat de toenmalige ministers van Cultuur 'de Vlaamse film nog heel en al als een verlengstukje van de literatuur beschouwden'³⁷. Het klopt inderdaad dat gedurende de eerste tien jaar van het subsidiebeleid meer dan de helft van de gesteunde films literaire adaptaties waren en dat de bevoegde ministers deze tendens sterker aanmoedigden dan de filmcommissie.³⁸ Adaptaties werden vaak gezien als een 'veilige' vorm van films. Ze konden immers terugvallen op reeds geteste narratieve kwaliteiten en op de publieke bekendheid van het literaire bronwerk. Bovendien apprecieerden de toenmalige ministers van Cultuur adaptaties als een ideale manier om het Vlaamse, literaire patrimonium in de kijker te zetten, wat paste binnen het culturele vormingsproces van de Vlaamse natie.³⁹ *Het Dwaallicht*, de bekroonde laatste novelle van de in Vlaanderen en Nederland gevierde Willem Elsschot, behoorde alleszins tot dat literaire canon.⁴⁰

Buyens had zijn droom om *Het Dwaallicht* te verfilmen nooit volledig opgeborgen. Nog in 1968, na Elsschots eerdere weigering in 1959, probeerde hij opnieuw de filmrechten te bekomen, ditmaal bij de erven van Elsschot – de schrijver overleed in 1960. Maar ook zij weigerden.⁴¹ Toch liet het boek Buyens niet los. Ook het scenario van *Top-Hit Girl* bevatte een passage die expliciet naar de novelle verwees. Op een gegeven moment dwaalt het Waalse personage de hele dag in Antwerpen rond op zoek naar een droombeeld van een vrouw. In de synopsis schreef Buyens over

Antwerpen, 27/4/71

Dhr. P. Rock
Directeur-Generaal
Ministerie van Nederlandse Cultuur
Kortenberglaan, 158, Brussel

Mijnheer de Directeur-Generaal,

Deze brief als gevolg van het onderhoud dat wij deze namiddag hadden. U hebt mij tijdens dit gesprek de redenen medegedeeld waarom de heer minister weigert de subsidiëring van de film TOP HIT GIRL te ondertekenen, niettegenstaande het scenario werd aanbevolen door de Selectiecommissie, en dit met algemeenheid van stemmen. Ook wens ik nogmaals te laten opmerken dat de heer minister indertijd wel een subsidie toegekend heeft voor de uitwerking van de idee. Zonder op deze plaats in te gaan op de redenen in kwestie alleen dit: ik kan niet akkoord gaan met de aangehaalde redenen, maar ik kan ze wel begrijpen. En ik apprecieer ten zeerste dat noch de kwaliteit van mijn filmwerk, noch mijn persoon in vraag worden gesteld.

Aangezien de heer minister bereid zou zijn een ander waardevol onderwerp te subsidiëren doe ik hierbij een voorstel tot de verfilming van HET DWAALLICHT van Willem Elsschot. Ik ben met dit werk zeer vertrouwd. Ik was een persoonlijk vriend van de auteur, over wie ik al in 1950 een essay heb geschreven. De opnamen zouden in november en december van dit jaar kunnen geschieden. Ik loop trouwens al jaren rond met de idee dit werk te verfilmen.

De film zou gedraaid worden in 35 mm. kleur, en het budget dat voor TOP HIT GIRL voorzien was en waarvan het dossier klaar is zou grotendeels de productiekosten dekken.

Aangezien mijn hele planning voor dit jaar op TOP HIT GIRL was geaccentueerd, aangezien de bizonderste medewerkers al waren gekontakteerd, enz. verzoek ik u al het nodige te doen om met de heer minister dit nieuwe voorstel te bespreken en ten spoedigste zijn akkoord te bekomen.

Met hoogachting,

FRANS BUYENS
auteur/cineast
zaakvoerder Iris-Films, lid van de
Nationale Bond der Filmproducenten

Brief waarin Buyens aan de directeur-generaal van het ministerie van Nederlandse Cultuur voorstelt om de novelle *Het Dwaallicht* te verfilmen, als alternatief voor het geweigerde *Top-Hit Girl*, 27/04/1971. (Amsab-ISG, Gent)

Antwoord van minister Van Mechelen waarin hij stelt dat hij in principe bereid is om het project te subsidiëren, 30/04/1971. (Amsab-ISG, Gent)

Geachte heer Buyens,

Naar aanleiding van uw schrijven van 27 april 1971, gericht aan de heer Directeur-generaal ROCK, betreffende het niet-realiëren van de film "TOP HIT GIRL" en uw voorstel voor de verfilming van "HET DWAALLICHT" van Willem Elsschot, kan ik U mededelen dat ik in principe bereid ben dit project gunstig te onthalen.

Zodra U mij de synopsis en ontwerp van begroting en financiering hebt ingediend, zal ik zo spoedig mogelijk een beslissing ter zake nemen.

Met oprechte hoogachting,

Prof. Dr. F. van Mechelen.

Antwerpen, 22 .I.68

Meester Boonen Edgard, Albertstraat, 25, Antwerpen

Waarde Meester,

Betreft: rechten voor de verfilming van "Het Dwaallicht" - Willem Elsschot

Hierbij bevestig ik u het telefonisch onderhoud dat ik met u voerde, en verzoek u dringend met de erven Elsschot (De Ridder) volgende zaak te bespreken.

Ik zou de rechten willen bekomen voor de verfilming van "Het Dwaallicht".

Ikzelf zal het scenario schrijven en de regie doen, en ik zal eveneens de produkteur van de film zijn.

Ik stel voor wat de definitieve auteursrechten betreft:

ofwel een som van 100.000 frs plus een nader te bepalen procent op de eventuele netto-winst ofwel een forfaitair bedrag van 250.000 frs. Daarvoor worden de wereldrechten afgestaan voor de verfilming en het recht op exploitatie van de film in cinemazalen en in de televisiestations. De betaling van deze som kan geschieden volgens akkoord, eventueel nog vooraleer de opnamen beginnen. Het is klaar dat ik vandaag geen voetstappen kan aanwenden voor de organisatie van deze filmproductie. Vooralaar financiële overeenkomsten te maken moet ik de zekerheid hebben dat ik de rechten kan bekomen. Ik stel voor mij een optie te geven voor de duur van minimum 12 maanden, en liefst 18 maanden. Wat de conceptie van de film betreft, ik kan er voor instaan, dat het verhaal trouw zal gevolgd worden, maar het is mijn bedoeling om ook aanvullende

2/

elementen van de Laarmansfiguur te gebruiken (details uit andere werken), en dit om de cinematografische constructie diepere mogelijkheden te geven.

Het is misschien belangrijk dat u weet wie ik ben. De familie De Ridder heeft misschien wel een herinnering aan mij. Ik heb inderdaad goede betrekkingen onderhouden met Willem Elsschot zelf (een groot aantal brieven in mijn bezit kunnen dit bevestigen), en ik was na Frans Smits de eerste essayist over zijn werk, na deze tweede wereldoorlog. In 1950 heb ik een boekje over Elsschot uitgegeven, later herdrukt, en dat hem heeft gelanceerd, als ik het zo mag zeggen, onder de jongeren van toen. Ik ken het werk van Elsschot door en door, en ik zou durven zeggen dat het uit pure liefde is, dat ik nu definitief de verfilming van "Het Dwaallicht", en nadien ook van nog een ander werk, wens te ondernemen.

Ik voeg hierbij ook een fiche welke mijn filmbedrijvigheid aantoont. "Het Dwaallicht" zou mijn eerste speelfilm zijn, of misschien mijn tweede, want een ander plan ligt klaar voor realisatie. In ieder geval getuigt mijn activiteit en het grote aantal prijzen die ik in het buitenland behaald heb, voor mijn capaciteit. Want ik begrijp dat ook op dat gebied garanties nodig zijn.

Ik hoop zeer spoedig een positief antwoord te ontvangen.

Met hoogachting,

frans buyens

deze scène: 'De Waal komt tijdens die "dwaallicht-tocht" in een aantal situaties terecht, maar het meisje van zijn dromen vindt hij echter niet.'⁴² De blijvende fascinatie voor een filmische bewerking van *Het Dwaallicht* speelde dus zeker een rol bij zijn keuze. Bovendien moest hij snel reageren om de belofte van de ministeriële steun te kunnen benutten. In dat opzicht was het natuurlijk een stuk handiger als hij een project koos waar hij al aan gewerkt had. In combinatie met de ministeriële voorkeur voor een literaire verfilming hoeft het dan ook niet te verwonderen dat Buyens voor een adaptatie van *Het Dwaallicht* koos. Het probleem van de filmrechten bleek in 1971 overigens opgelost. Toen Buyens in Rotterdam een lezing gaf over Elsschot, kwam de oudste dochter van de schrijver, Adèle De Ridder, onder de indruk van zijn visie op haar vaders werk. Buyens kon haar overtuigen om de rechten ter beschikking te stellen. Uiteindelijk werden ze verkocht voor 300.000 BEF (7437 euro).⁴³

Drie dagen na Buyens' voorstel, op 30 april 1971, antwoordde minister van Mechelen persoonlijk dat hij in principe bereid was het project te subsidiëren. De minister droeg Buyens op om de synopsis en het ontwerp van begroting en financiering in te dienen bij het ministerie en beloofde 'zo spoedig mogelijk een beslissing ter zake [te] nemen'.⁴⁴ In juni 1971 legde Buyens de gevraagde documentatie rond *Het Dwaallicht* voor aan de film-

Brief aan notaris Edgard Boonen waarin Buyens vruchteloos de rechten vraagt voor de verfilming van het boek van Willem Elsschot, 22/01/1968. (Amsab-ISG, Gent)

GERTJAN WILLEMS

commissie. Die betreurde het dat haar vorige positieve advies niet was opgevolgd en dat nu 'een origineel scenario *Top-Hit Girl* opgeofferd wordt voor een afschuiming van het literair patrimonium'.⁴⁵ Los daarvan ontbraken er in het nieuwe dossier heel wat gegevens, onder meer op het vlak van de scenario-uitwerking, de technische staf, de cast en de filmbegroting. In afwachting van deze gegevens stelde de commissie haar advies uit. De adviesprocedure bleek echter slechts een formaliteit, want het project werd niet meer voorgelegd aan de filmcommissie. Buyens zag zich al op 1 juli 1971 verzekerd van ministeriële steun.⁴⁶ Volgens het Koninklijk Besluit tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur kon de minister slechts een beslissing nemen nadat hij het advies van de filmcommissie had ingewonnen.⁴⁷ Aangezien de commissie haar advies had uitgesteld maar de minister de steun toch al toekende, ging de subsidiëring van *Het Dwaallicht* tegen de wet in. De filmcommissie uitte in een nota haar ongenoegen over van Mechelens interventies bij *Top-Hit Girl* en *Het Dwaallicht*, maar dit zette geen zoden aan de dijk.⁴⁸

De uitzonderlijk snelle voorrangprocedure toont hoezeer minister van Mechelen Buyens wilde paaien. De doofpotoperatie rond de weigering van *Top-Hit Girl* bleek grotendeels geslaagd. Tegen zijn gewoonte in was Buyens zeer spaarzaam met kritische commentaar over de hele *Top-Hit Girl*-affaire. In een uitgebreid interview met de Nederlandse krant *NRC Handelsblad* bijvoorbeeld kondigde hij zijn volgende filmproject *Waar de Vogeltjes Hoesten* (1974) aan als een maatschappijkritische satire over grondspeculanten en milieuverloeding in Antwerpen. Op de vraag of hij in België wel genoeg vrijheid had om zo'n film te maken antwoordde Buyens dat hij aan het begin van de jaren 1960 wel diverse problemen had ondervonden met officiële instanties

en politieke persoonlijkheden, maar dat dit nu, in de jaren 1970, voorbij was: 'In principe zie ik niet in waarom je hier geen film in volle vrijheid zou kunnen maken en waarom die film niet zou kunnen worden vertoond.'⁴⁹ Buyens zag hier dus af van de toch wel erg relevante en voor de hand liggende referentie naar de problemen rond *Top-Hit Girl*. In plaats daarvan had hij het in interviews enkel over *Het Dwaallicht*. De enkele keren dat het gecontesteerde project toch ter sprake kwam, zoals in het eerder geciteerde interview met de *Gazet van Antwerpen*, was Buyens er erg kort over, of probeerde hij het onderwerp uit de weg te gaan.⁵⁰ Toen het tijdschrift *Film & Televisie* in een interview bijvoorbeeld naar *Top-Hit Girl* polste, zei Buyens over de ministeriële steunweigering: 'daar praten we liever niet over'.⁵¹

Coproductie met Nederland

Toen Buyens in april 1971 *Het Dwaallicht* voorstelde, wilde hij nog in november en december van datzelfde jaar draaien, om zo een deel van de productieplanning van *Top-Hit Girl* over te nemen. Ondanks de snelle steuntoezegging bleek deze timing te optimistisch. In plaats van de gevraagde en voor *Top-Hit Girl* oorspronkelijk gereserveerde 6 miljoen BEF kreeg Buyens slechts een toelage van 5 miljoen BEF voor *Het Dwaallicht*. Directeur-generaal Paul Rock verantwoordde deze lagere steuntoekenning vanuit de beperktheid van de beschikbare kredieten.⁵² Omdat Elschot ook in Nederland bekend was, speelde de verwachting dat een Nederlandse coproductiepartner snel zou te vinden zijn.⁵³ Die zou dan op zijn beurt voor een Nederlandse toelage van het Productiefonds voor Nederlandse Films moeten zorgen. Ook Buyens zelf was het coproductie-idee genegen, maar dit bleek een moeilijker opdracht dan verwacht.

Pas na enkele maanden vond Buyens een geschikte coproducent in de figuur van Max Appelboom (1924-2003). Deze Joods-Nederlandse creatieve duizendpoot had net voor de Tweede Wereldoorlog in Antwerpen voor kunstschilder gestudeerd en was dus vertrouwd met de Vlaamse context. Appelboom bracht het Nederlands Productiefonds in januari 1972 op de hoogte dat zijn productiemaatschappij Appletree Filmproductions een alliantie zou aangaan met Buyens' maatschappij Iris Films Dacapo om *Het Dwaallicht* mee te produceren. Het duurde echter nog een paar maanden vooraleer hij de officiële steunaanvraag indiende. Het Productiefonds besprak *Het Dwaallicht* op 3 juli 1972, een jaar nadat minister van Mechelen aan Vlaamse kant zijn steun had toegezegd. De bestaande afspraak tussen de Vlaamse en Nederlandse beleidsmakers om op regelmatige basis films van de andere regio te coproduceren, speelde hier in het voordeel van *Het Dwaallicht*. De secretaris van het Productiefonds Jan (J.G.J.) Bosman, tevens directeur van de toen erg machtige Nederlandse Bioscoopbond, benadrukte het belang van een welwillende houding tegenover coproducties met België. Het Belgische ministerie van Nederlandse Cultuur had immers twee Nederlandse projecten ondersteund: 'In de eerste plaats heeft men het hier gerealiseerde project van Nicolai van der Heyde zonder veel eisen van Belgische zijde een belangrijke financiële bijdrage verleend; in de tweede plaats steunt men in belangrijke mate de nieuwe film van Fons Rademakers. Het zou daarom alleszins redelijk zijn het volgend jaar dezerzijds weer eens in een van oorsprong Belgisch project bij te dragen.'⁵⁴

Ondanks deze positieve instelling was het Productiefonds niet geneigd om *Het Dwaallicht* onmiddellijk steun toe te kennen: Bosman sprak duidelijk over 'het volgend jaar'.

De op dat moment nog beschikbare middelen voor het boekingsjaar 1972 waren beperkt. Het Productiefonds wilde die eerder voor volledig Nederlandse producties voorbehouden. Bovendien was het bestuur inhoudelijk niet volledig overtuigd van het ingediende *Dwaallicht*-dossier, en vroeg zij, net zoals de Vlaamse filmcommissie dit meer dan een jaar eerder vruchteloos had gedaan, een scenario of een beter uitgewerkte synopsis. Op die manier wilde men ook wat tijd kopen om de voortgang van andere projecten te bekijken en mee op basis daarvan een besluit te nemen.

Intussen begon de tijd te dringen. Buyens was contractueel immers verplicht om de Belgische subsidie voor december 1972 te besteden. Anders zou deze om begrotings-technische redenen vervallen. Onmiddellijk na het overleg van het Nederlandse Productiefonds, waar het project op de lange baan werd geschoven, kwam minister van Mechelen opnieuw persoonlijk in actie. In overeenstemming met zijn vorige inspanningen voor *Het Dwaallicht* schreef van Mechelen een brief aan het productiefonds waarin hij de penibele subsidiesituatie uitlegde en duidelijk zijn verlangen kenbaar maakte: 'Het zou me een groot genoegen zijn mocht het voorgelegde dossier van N.V. "Max Appelboom Producties" omtrent deze film door het Productiefonds met de meest welwillende aandacht onderzocht worden teneinde van Nederlandse zijde ook een subsidie te kunnen toekennen.'⁵⁵

De ministeriële interventie bleef niet zonder gevolg. Op 12 juli 1972, nauwelijks negen dagen na de vorige vergadering, verklaarde het Productiefonds zich akkoord om een subsidie van 225.000 fl (102.101 euro) toe te kennen, met een bestedingsplicht van 100.000 fl in de Amsterdamse Cinetone filmstudio's.⁵⁶ Over de voorkeur om het resterende krediet voor te behouden aan Nederlandse projecten werd niet meer gesproken. Net als aan

Vlaamse kant slaagde *Het Dwaallicht* er dus in om, dankzij de inspanningen van minister van Mechelen, zonder een grondige inhoudelijke beoordeling toch een toelage te krijgen.

Het akkoord van het Productiefonds was er, maar de officiële overeenkomst liet nog even op zich wachten. Met de opnames in zicht had Buyens in september 1972 reeds alle filmfuncties Belgisch ingevuld, waardoor er nog nauwelijks sprake was van een coproductie. Buyens probeerde te lobbyen bij Johan Flerackers, minister van Mechelens kabinetschef, om 'een speciale inspanning te doen om de Nederlandse filmcommissie ertoe aan te zetten, in extremis, een gunstig advies te verlenen, een financiële tussenkomst te leveren en, daardoor, zij het geen co-productie, dan toch minstens een coöperatie mogelijk te maken'.⁵⁷ Het is onduidelijk of Flerackers of andere politieke of administratieve persoonlijkheden hierna nog extra inspanningen hebben gedaan voor *Het Dwaallicht*, maar alleszins volgde de officiële overeenkomst met het Productiefonds snel.⁵⁸

Eind oktober 1972 gingen de opnames van *Het Dwaallicht* eindelijk van start in Antwerpen, in de buurt waar ook het verhaal in Elsschots novelle zich afspeelde: het Sint-Andrieskwartier.⁵⁹ De coproductiesteun impliceerde dat er nog snel een aantal Nederlandse medewerkers werden aangezocht, zoals cameraman Fred Tammes en productie leider Jaap Van Rij. De Nederlanders Sies Foletta en Tim Beekman kregen bijrollen als kroegbaas en als souteneur, maar de belangrijkste rollen waren al ingevuld door Belgen. Voor de hoofdrol dacht Buyens oorspronkelijk aan Domien De Gruyter⁶⁰, maar het was uiteindelijk de Gentse volkstoneeracteur Romain Deconinck die de rol van Laarmans vertolkte.⁶¹ Buyens' eigen dochter Eva Kant, die ook in *Top-Hit Girl* zou meespelen, nam de twee vrouwelijke hoofdrollen voor haar



Filmaffiche van *Het Dwaallicht*. (Amsab-ISG, Gent)

rekening: zij speelde zowel Maria Van Dam als Fathma. Eva Kant was eerder te zien in Buyens' experimentele essayfilm *Ieder van ons* (1971), naast Dora Van der Groen die nu gecast werd in de rol van Laarmans' vrouw. De drie buitenlandse matrozen werden gespeeld door Mazhar Hussain (als Ali, de leider van het drietal), Niza Faruqi en Shafiq Ahmed.

Het Dwaallicht: film en ontvangst

In het boek zijn de matrozen Afghanen, in de film Pakistani. Zo voerde Buyens nog een aantal kleinere wijzigingen door, die meestal werden ingegeven door het medium – film in plaats van boek – of door de tijdsgeest – jaren 1970 in plaats van 1938. Zo is Maria Van Dam in de film geen zakkenverstelster





Frans Buyens (tweede van links op de foto) en Romain Deconinck (rechts op de foto) tijdens de opnames van *Het Dwaallicht*. (Amsab-ISG, Gent)

meer maar fruitsorteerster, wat begin jaren 1970 een couranter beroep was. Het verhaal van Elsschots novelle vinden we echter vrij getrouw terug in Buyens' film. Centraal staat Laarmans, een vijftiger die op een avond door de Antwerpse straten wandelt om niet te snel thuis te zijn, waar zijn vrouw – en met haar de verveling – hem opwacht. Drie buitenlandse matrozen vragen hem de weg naar het adres van Maria Van Dam, een jonge vrouw die ze eerder die dag in de haven hadden ontmoet. Laarmans vergezelt hen op hun vruchteloze zoektocht naar Maria, die hen als een dwaallicht steeds dieper de stad en de nacht in trekt. Het gezelschap passeert een vogelkooienwinkel en de politie en eindigt in het Carlton Hotel. Na een gesprek over religie scheiden de wegen van Laarmans en de matrozen.

Doorheen dit verhaal voerde Buyens twee belangrijke structurele aanpassingen door, die beide betrekking hebben op de vertolking van Laarmans' dialoogloze gedachtewereld.⁶² Ten eerste zien we Laarmans' gedachten aan zijn van verveling bolstaande thuissituatie meermaals uitgebeeld. Het portret van de zwijgzame, gediensstige vrouw en de afstandelijke bittere sfeer doen hierbij denken aan Elsschots bekende gedicht *Het Huwelijk*. Ten tweede worden ook Laarmans' erotische fantasieën verbeeld, waarbij Eva Kant dikwijls in schaarse, uitdagende kledij of topless optreedt. Die fantasieën gaan enerzijds over Maria Van Dam, die in twaalf verschillende gedaanten wordt vertolkt door Eva Kant, een inventieve filmische ingreep om Maria's onvatbaarheid te onderlijnen. Anderzijds zijn er de fantasieën met Fathma, eveneens vertolkt door Eva Kant. Fathma is Maria's evenknie in een Aziatische stad waar Laarmans, die zich in de plaats van de buitenlandse matrozen stelt, in zijn verbeelding naar op zoek gaat.

De Leuvense letterkundige Marcel Janssens beoordeelde de erotische fantasieën als het resultaat van de makkelijke visualisering van suggestieve woorden als 'geil' uit Elsschots novelle en van 'de vereisten van de commercie'.⁶³ Buyens zelf ging er echter prat op alleen creatieve vereisten te stellen aan zijn werk. Hij beriep zich hierbij op zijn onafhankelijke reputatie: 'Om te beginnen heb ik de zeer soliede naam, in mijn films nooit toegevingen te hebben gedaan aan de commerce. Hoe zou ik nu in *Het Dwaallicht* bewust commerciële elementen gaan schep- pen, waar Elsschot ze bewust uit zijn werk heeft geweerd? Wanneer ik dat zou doen, zou ik Elsschot in grote mate verraden. En nu mogen er achter mij twintig producenten staan met een revolver in de hand, dat zal me niet kunnen beïnvloeden. Mijn taak is de essentie van dat werk te brengen en ik wil alleen maar absoluut eerlijk werk maken.' De erotische scènes legde hij als volgt uit: 'Maar ik moet bepaalde essentiële dingen in beeld brengen. [...] Dat zijn geen commerciële elementen als ik dat in beeld breng. Dat is dan de uitdrukking van zijn verbeelding.'⁶⁴

Het boek suggereert inderdaad dat Laarmans' verbeelding allerlei erotische fantasieën bevat, maar de film maakt de suggestie expliciet en komt er ook langer en regelmatig- ger op terug. Buyens beweerde dat hij trouw wilde blijven aan Elsschot en de essentie van *Het Dwaallicht* wilde weergeven. Toch zijn er ook enkele scènes waarvoor in de novelle helemaal geen suggestie terug is te vinden en die tegen de geest van het boek lijken in te gaan. Zo staat de scène waarin Laarmans en de drie matrozen samen met Maria Van

Beelden uit de film *Het Dwaallicht*. Boven: Laarmans (Romain Deconinck) met zijn vrouw (Dora Van der Groen). Onder: Laarmans met 'het meisje van lichte zeden' Maria Van Dam (Eva Kant, de dochter van Buyens). (Amsab-ISG, Gent)





De film kreeg negatieve kritieken omwille van de vele erotische fantasiescènes. (Amsab-ISG, Gent)

Dam in bed liggen te stoeien nogal ver van het boek af. Bovendien legde Buyens bij eerdere interpretaties van Elsschots literaire werk steeds de nadruk op het humane en sociale aspect. Dat hij er in de film niet voor kiest om dit, maar wel het erotische aspect extra in de verf te zetten lijkt inderdaad, zoals Janssens beweert, op een commerciële motivatie te wijzen. Zekerheid is er niet, maar het valt niet te ontkennen dat de film past binnen een trend in de Vlaamse en Nederlandse films uit die periode.⁶⁵ Steeds meer films, zoals *Mira* (1971, Fons Rademakers), *Blue Movie* (1971, Wim Verstappen), *Wat zien ik!?* (1971, Paul Verhoeven), *Rolande met de Bles* (1973, Roland Verhavert), *Niet voor de Poesen* (1973, Fons Rademakers), *Frank en Eva* (1973, Pim de la Parra) en *Turks Fruit* (1973, Paul Verhoeven), zetten toen in op naakt en/of seks.⁶⁶ Enerzijds hield deze trend een maatschappelijk (en filmhistorisch) bevrijdend element in dat aansloot bij de veranderende seksuele opvattingen van eind jaren 1960 en begin ja-

ren 1970. Anderzijds had deze filmtrend ook een onmiskenbaar commerciële dimensie. Enkele van deze films werden kaskrakers, mee door de in beeld gebrachte seksualiteit, waardoor ook andere films deze strategie gingen overnemen.

Het Dwaallicht bewees echter dat het tonen van blote borsten geen garantie bood op een publiek succes. Nochtans kreeg de film heel wat persaandacht. Die was enerzijds te danken aan de marketinginspanningen van de filmploeg, die verslag uitbracht van de opnames en diverse Belgische en Nederlandse journalisten uitnodigde op de set.⁶⁷ Ook de première van de film, op 9 mei 1973 in Antwerpen, kreeg de nodige luister in de prestigieuze Ciné Rubens⁶⁸, terwijl de filmploeg en Elsschots dochter Adèle De Ridder vooraf in het Antwerpse stadhuis werden ontvangen door burgemeester Lode Craeybeckx.⁶⁹ Anderzijds zorgden de bekendheid van hoofdrolspeler en volksacteur Romain Deconinck en vooral van Willem Elsschot

voor extra belangstelling. Dit vertaalde zich in talloze interviews in zowat alle Vlaamse en Nederlandse kranten en in coverafbeeldingen in tijdschriften als *Spectator* en *Film en Televisie*. Zodra de recensies verschenen, werd de pers aandacht echter overwegend negatief. Deconinck kreeg dan wel lof voor zijn vertolking van Laarmans, waarmee hij toonde dat hij naast het komische repertoire ook serieuzere rollen aankon.⁷⁰ Maar dit woog niet op tegen de vele negatieve kritieken op het trage ritme van de film en de vele uitgesponnen erotische fantasescènes.⁷¹ Ook het grote publiek wist *Het Dwaallicht* niet echt te smaken. De film kwam vanaf 10 mei uit in Antwerpen, Gent, Brussel, Leuven en Harelbeke, maar verdween al na enkele weken uit roulatie. In Nederland ging de film in première op 4 september 1973, op de negende internationale filmweek in Arnhem. Na de ervaring in België kortte de Nederlandse producent Max Appelboom – tegen de wil van Buyens – de film tien minuten in. Maar dit bracht geen soelaas: de Nederlandse kritieken waren nog een stuk negatiever dan de Belgische. Pas maanden later kwam de film één week op de affiche in Amsterdam en Eindhoven.⁷²

Net zoals bij zijn ontstaansgeschiedenis kende ook het uitbrengen van de film een communautair tintje. In 1972 veranderde het reglement van het filmfestival van Cannes. Voorheen koos ieder land zelf welke films ingezonden werden. Nu verzorgde de festivalcommissie zelf de definitieve selectie. De Vlaamse filmcommissie probeerde de festivalorganisatoren ervan te overtuigen ‘dat er steeds een Nederlandstalige en Franstalige Belgische film zou vertoond worden op het festival, gelet op de culturele dualiteit van ons land’.⁷³ Concreet hoopte de commissie dat de festivalorganisatoren *Het Dwaallicht* zouden selecteren. De afgevaardigden van

Cannes gingen echter niet op de vraag van de filmcommissie in en verkozen de Franstalige Belgische films *Franz* (1972, Jacques Brel) en *Belle* (1973, André Delvaux) boven *Het Dwaallicht*. Dat dit gevoelig lag in Vlaanderen, bewijzen de krantencommentaren die de keuze van het filmfestival van Cannes hekelden.⁷⁴ Voor het buitenland waren deze Belgische interne verwickelingen van ondergeschikt belang. De films werden in de eerste plaats geclassificeerd als Belgisch, ongeacht of ze nu uit de Vlaamse of de Franse gemeenschap afkomstig waren.

Het geringe kritische en publieke succes van *Het Dwaallicht* weerhield Buyens er niet van met fictiefilms verder te gaan. Hij viel in bij de door productieproblemen getergde kinderfilm *Wondershop* (1973) en maakte hem af. En in 1974 realiseerde hij *Waar de Vogeltjes Hoesten*, een soort musical die zowel de vervuiling van het leefklimaat als het kapitalistische winststreven aan de kaak stelde. Daarnaast stelde hij eind 1973 nog twee nieuwe filmprojecten voor aan de commissie. Die gaf hem zelf de keuze welk project hij verder zou uitwerken tot een volwaardig subsidiedossier. Buyens verkoos (het nooit gerealiseerde) *Liefde, Liefde, Liefde*, een verhaal met weinig of geen rechtstreekse politieke linken, boven *Rechter, o, Rechter*. Dat laatste project was gebaseerd op het boek *Oppassen Marie, 'n Gevaarlijke Tijd* uit 1944, waarin de Vlaamse schrijver Albert van Hoogenbemt de ontgoocheling over het gebrek aan erkenning voor de verzetslieden tijdens de Tweede Wereldoorlog vertolkte.⁷⁵ Dit verhaal was volgens Buyens zo maatschappijkritisch dat hij ‘van hoger hand een veto vreest omwille van politiek-sociale redenen’.⁷⁶ Het voorval toont aan dat de negatieve ervaring met *Top-Hit Girl* een verdere impact had op de carrièrekeuzes van Frans Buyens. Opnieuw ruidde hij een thema dat gevoelig lag binnen

een deel van de Vlaamse beweging, in voor een niet-politiek project. Net als bij *Top-Hit Girl* haalde de zin om te filmen het van zijn maatschappelijke engagement.

Besluit en discussie

Dat Buyens een eigenzinnige en maatschappelijk geëngageerde cineast was, staat buiten kijf. Dit artikel toont evenwel aan dat ook Buyens tot toegevingen bereid was. Dit bevestigt de bevindingen van Demasure die stelde dat Buyens naast een idealistisch ook een pragmatisch geïnspireerd filmmaker kon zijn.⁷⁷ Het beeld van Buyens als de immer kritische en compromisloze filmmaker dient dus niet geïdealiseerd te worden. Toch is dat maar al te vaak gebeurd. Zo omschreef commissievoorzitter Van Liempt, in zijn toespraak bij de première van *Het Dwaallicht*, Buyens als volgt: 'Tot geen concessie bereid, een beetje koppig, maar wel bewust van de taak die de zijne is, en die hij uitermate gewetensgetrouw vervullen wil.'⁷⁸ Nochtans was Van Liempt maar al te goed op de hoogte van de ontstaansgeschiedenis van *Het Dwaallicht* en het compromis dat Buyens daarbij sloot.

De gebeurtenissen rond *Top-Hit Girl* en *Het Dwaallicht* tonen aan dat politieke en Vlaams-ideologische factoren mee het uitzicht van het Vlaamse filmlandschap bepaalden. Qua toon en thematiek paste *Top-Hit Girl* binnen een ruimere culturele tendens die zich vanaf de jaren 1960 in Vlaanderen manifesteerde. In de literatuur, de kleinkunst en andere culturele expressievormen ontstond er in die periode steeds meer kritiek op bepaalde aspecten van de Vlaamse beweging, onder meer met satires op het Vlaams nationalisme.⁷⁹ Voor fictiefilms, die door de hoge productiekosten en de kleine afzetmarkt sterk afhankelijk waren van overheidssteun, hielden Vlaamsgezinde politieke actoren deze

tendens tegen: een communautaire satire mocht niet, een verfilming van een Vlaamse literaire klassieker wel. Dit was een decennium later nog steeds het geval. Zo zag Hugo Claus zich bij zijn verfilming van *De Leeuw van Vlaanderen* (1984) gedwongen Hendrik Conscience's nationale epos zo trouw mogelijk te volgen.⁸⁰ De kritisch-ironische benadering die Claus voor ogen had, werd onder druk van de producenten – met de politiek aangestelde raad van beheer van de Belgische Radio- en Televisieomroep (BRT) voorop – ingeruild voor een romantisch-nationalistisch relaas over 1302. In feite startten Vlaamse films pas zeer recent met een expliciet humoristische of satirische behandeling van communautaire kwesties of bepaalde aspecten van de Vlaamse beweging, zoals *Brabançonne* (2014, Vincent Bal) of *King of the Belgians* (2016, Peter Brosens & Jessica Woodworth). Als minister van Mechelen zich in 1971 iets opener had opgesteld, had *Top-Hit Girl* een dergelijke richting binnen de Vlaamse langspeelfilm al veertig jaar eerder kunnen inluiden.

1 Andere geconsulteerde archieven betreffen het archief van het Productiefonds voor Nederlandse Films in het EYE Filmarchief te Amsterdam, het knipselarchief in de Cinematek te Brussel en het digitaal knipselarchief van de Katholieke Filmliga in KADOC. Voor een beschrijving van het archief van Frans Buyens in Amsab-ISG, zie: Sofie VRIELYNCK, Het archief van Frans Buyens. In: *Brood & Rozen: Tijdschrift voor de Geschiedenis van Sociale Bewegingen*, 18(2013)3, pp. 78-79.

2 Zie ook: Ruben DEMASURE, Hét filmdocument over de staking van de eeuw herbekeken. De productie, vertoning en ontvangst van Frans Buyens' 'vechten voor onze rechten'. In: *Brood & Rozen: Tijdschrift voor de Geschiedenis van Sociale Bewegingen* 15(2010)4, p. 30. Zoals Demasure opmerkt, is een dergelijke kritische herevaluatie van Buyens' werk geen overbodige luxe, aangezien het grootste deel van de geschiedschrijving over de man tot nog toe gebeurde door intimi. Dit maakt deze publicaties echter niet minder relevant en ook dit artikel maakt er dankbaar maar kritisch gebruik van. Zie: Frans BUYENS, *Een jongen uit 't Foort. Vlechtwerk van herinneringen*,

- Berchem: EPO, 2000, 247 pp.; Lydia CHAGOLL, *Het leven en werk van cineast en auteur Frans Buyens*, Antwerpen: Lydia Chagoll, 2011, 206 pp.; Jan-Pieter EVERAERTS, *Frans Buyens, filmstormer. Leven en werk van een kineast*, Antwerpen: Klaproos, 1990, 107 pp.; Jan-Pieter EVERAERTS & Paul GEENS, *Op zoek naar de mens. De films van Frans Buyens, Vlaamse cineast*, Leuven: Vrienden van het Vlaams Filmmuseum en -archief, 1989, 33 pp.; Guy VAN HOOFF, *Frans Buyens, de vrijheid heeft maar één gezicht*, Antwerpen: Klaproos, 1989, 94 pp.; Frans Buyens 80. Vergrijsd, niet verkleurd. Themanummer *Kruispunt*, 45(2004)196, 390 pp.
- 3 Voor een bespreking van zowel de staking als Buyens' film, zie: Frans BUYENS, Leo DE HAES, Bert HOGENKAMP, Alain MEYNEN, *Vechten voor onze rechten 60-61. De staking tegen de Eenheidswet*, Leuven: Kritak, 1985, 119 pp. Voor een kritisch historisch onderzoek naar de productie, receptie en mythevorming van *Vechten voor onze rechten*, zie: R. DEMASURE, Hét filmdocument [...], pp. 28-59.
 - 4 Voor een bespreking van Frans Buyens' schrijversactiviteiten, opgedeeld in 'essays', 'toneel en satirische pijlen', 'jeugd en andere volwassenen' en 'proza', zie: G. VAN HOOFF, *Frans Buyens [...]*.
 - 5 Martine CUYT, *Willem Elsschot. Man van woorden*, Antwerpen/Amsterdam: Meulenhoff/Manteau, 2004, p. 215. Voor het interview in *Voorpost*, zie: Frans BUYENS, Gesprek met Willem Elsschot en beschouwingen over zijn werk. In: *Voorpost, tijdschrift voor kunst en cultuur*, 1(1949)6-7, pp. 1-8.
 - 6 Frans BUYENS, *Willem Elsschot. Een inleiding tot zijn werk*, Antwerpen: De nevelvlek, 1951, 61 pp. Voor Elsschots reactie op het essay, zie: Jan VAN HATTEM, *Willem Elsschot: Mythes bij het leven*, Antwerpen: Houtekiet, 2004, p. 502.
 - 7 J. VAN HATTEM, *Willem Elsschot [...]*, p. 503.
 - 8 M. CUYT, *Willem Elsschot [...]*, p. 220. Volgens Joz Van Liempt, de voorzitter van de filmcommissie, hengelden nog drie andere belangrijke cineasten uit de Belgische filmgeschiedenis, met name Henri Storck, Charles Dekeukeleire en André Delvaux, in de loop van de jaren 1950 en 1960 vergeefs naar de filmrechten van *Het Dwaallicht*. Dit beweerde hij tijdens zijn toespraak bij de première van *Het Dwaallicht* in 1973. Het bericht werd vervolgens in een aantal persartikelen overgenomen, maar ik heb hier geen verdere aanwijzingen voor teruggevonden. Zie: Joz VAN LIEMPT, 'Première van 'Het Dwaallicht''. In: *Open Deur*, 5(1973)4, p. 25; *De Volksgazet*, 15/05/1973.
 - 9 Brief van Frans Buyens aan Willem Elsschot, geciteerd in: J. VAN HATTEM, *Willem Elsschot [...]*, p. 503.
 - 10 Gertjan WILLEMS, 'Tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur'. De invoering van een Vlaams filmproductiebeleid (1945-1965). In: *Wetenschappelijke Tijdingen*, 74(2015)3, pp. 263-264.
 - 11 Roel VANDE WINKEL & Dirk VAN ENGELAND, *Edith Kiel & Jan Vanderheyden: pioniers van de Vlaamse film*, Brussel: Cinematek, 2014, 207 pp.
 - 12 *De Schietschiff*, een film over kinderen die oorlog spelen, had een antikoloniale lading en werd samen met *Vechten voor onze Rechten* geweigerd op het Nationaal Festival van de Belgische Film in 1962. Zie R. DEMASURE, Hét filmdocument [...], p. 50.
 - 13 Voor een analyse van de totstandkoming van het Vlaamse filmproductiebeleid, zie: G. WILLEMS, 'Tot bevordering [...]', pp. 258-279.
 - 14 Deze toelage was in principe een erg voordelige renteloze lening, waarvan meestal slechts zeer weinig terugvloede naar de overheid.
 - 15 Voor een analyse van het filmbeleid in Vlaanderen tussen 1964 en 2002, zie: Gertjan WILLEMS, *Subsidie, camera, actie! Filmbeleid in Vlaanderen (1964-2002)*, Gent: Academia Press, 2017, 237 pp.
 - 16 Het tweede project zou Buyens twintig jaar later herwerken tot een roman. Zie: Frans BUYENS, *Spiegels zonder Kwik*, Antwerpen/Amsterdam: Manteau, 1987, 187 pp.
 - 17 Rijksarchief Beveren (RAB), Archief Media en Film V14 (AMF), nr. 4, Commissievergadering 10/07/1967; RAB, AMF, nr. 5, Commissievergadering 14/04/1968.
 - 18 Dit waren de projecten *De Getuige*, *Kevers onder een Steen*, *Spin in de Driehoek* en *Top-Hit Girl*. Geen van alle zijn ooit gerealiseerd. RAB, AMF, nr. 6, Commissievergadering 07/02/1969.
 - 19 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 1064, dossier *Top-Hit Girl*, Treatment opgestuurd aan de Filmdienst van het ministerie van Nederlandse Cultuur.
 - 20 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 1064, dossier *Top-Hit Girl*, Synopsis getypte versie I.
 - 21 RAB, AMF, nr. 6, Commissievergadering 07/02/1969.
 - 22 Alle voorgaande gehonoreerde projecten kregen onmiddellijk productiesteen. Vanaf 1970 werden scenariopremies couranter toegekend.
 - 23 G. WILLEMS, *Subsidie [...]*, pp. 176-185. Hierin worden de perikelen rond *Top-Hit Girl* en *Het Dwaallicht* ook in het kort beschreven.
 - 24 RAB, AMF, nr. 7, Commissievergadering 16/10/1970. Dit scenario was in feite meer een draaiboek.
 - 25 Rock stelde Buyens dezelfde dag ook op de hoogte via een officieel schrijven, waarin hij echter niet op de redenen ingaat. RAB, AMF, nr. 128, Brief van Paul Rock aan Frans Buyens, 27/04/1971.
 - 26 RAB, AMF, nr. 128, Begeleidend document bij het ontwerp van het ministerieel besluit betreffende de financiële tussenkomst tot bevordering van de Nederlandstalige filmcultuur, april 1971.
 - 27 In de hele geschiedenis van het Vlaamse filmbeleid kwam het maar zelden voor dat de minister een positief advies voor productiesteen aan een langspeelfilm niet volgde. Wel (iets) vaker kwam het voor dat er een iets groter of kleiner bedrag werd toegekend, of dat een negatief geadviseerd project toch ministeriële steun kreeg.

- 28 RAB, AMF, nr. 128, Nota van Frans van Mechelen aan Paul Rock, 22/04/1971.
- 29 Buyens citeert in zijn brief minister van Mechelen. Zie: Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 832, Dossier *Het Dwaallicht*, Brief van Frans Buyens aan Paul Rock, 27/04/1971.
- 30 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 832, Dossier *Het Dwaallicht*, Brief van Frans Buyens aan Paul Rock, 27/04/1971.
- 31 *Gazet van Antwerpen*, 29/07/1972.
- 32 Joris RAEYMAEKERS, Documentatie voor een Buyens-Chagoll filmografie, niet-gepubliceerde documentatie, 2005, p. 82.
- 33 L. CHAGOLL, *Het leven en werk [...]*, p. 132. Buyens en Chagoll leerden elkaar pas in 1973 kennen, na de hele *Top-Hit Girl*-affaire. Chagolls visie is dus waarschijnlijk gevormd door Buyens' retrospectieve kijk op de feiten.
- 34 Frits DANCKAERT, *Van woord tot beeld, van boek tot film*, Borsbeek/Sint-Niklaas: Publicboek-Baart/Minerva, 1981, p. 45. Ook in een andere publicatie (zonder datum en zonder titel, teruggevonden in de persknipselmap van *Het Dwaallicht* in de Cinematek te Brussel) bevestigt Danckaert deze bewering.
- 35 Nico WOUTERS & Petra GUNST, Mechelen, Frans van. In: Reginald DE SCHRYVER, Bruno DE WEVER, Gaston DURNEZ, Lieve GEVERS, Pieter VAN HEES, Machteld DE METSENAERE (red.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tiel: Lannoo, 1998, pp. 2017-2018; Eric VANHAUTE & Donald WEBER, De einder wenkt, de straat getemd. Mobiliteit en verkeer. In: Hendrik OLLIVIER (red.), *Met licht geschreven*, Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen/AMSAB, 1994, pp. 171-178.
- 36 *Het Laatste Nieuws*, 18/08/1972.
- 37 F. DANCKAERT, *Van woord tot beeld [...]*, p. 45.
- 38 Gertjan WILLEMS, Adaptation policy: film policy and adaptations in Flanders (1964-2002). In: *Literature/Film Quarterly*, 43(2015)1, pp. 64-76.
- 39 Gertjan WILLEMS, Film policy, national identity and period adaptations in Flanders during the 1970s and 1980s. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 35(2015)1, pp. 134-137.
- 40 Dat is nog steeds het geval, getuige daarvan de opname van *Het Dwaallicht* in de 'Dynamische canon van de Nederlandstalige literatuur vanuit Vlaams perspectief', een initiatief van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde en het Vlaams Fonds voor de Letteren. Zie: <http://litterairecanon.be/werken/het-dwaallicht>
- 41 Nochtans had de familie de rechten op enkele werken al een paar keer vrijgegeven voor Nederlandse televisiebewerkingen: van *Lijmen* in 1962 en 1970, van *Villa des Roses* in 1968 en van *Kaas* in 1968.
- 42 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 1064, dossier *Top-Hit Girl*, Treatment opgestuurd aan de Filmdienst van het ministerie van Nederlandse Cultuur, p. 5.
- 43 *De Nieuwe Gazet*, 18/08/1972; *De Standaard*, 4/05/1973; Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 832, dossier *Het Dwaallicht*, Overeenkomst tussen de erven van Alfons De Ridder en Iris Films. Buyens' Elsschot-lezing in Rotterdam, waarop hij Adèle De Ridder sprak over de verfilmingsrechten, moet hebben plaatsgevonden tussen 18 februari en 14 maart 1971, nog voor de subsidiëering van *Top-Hit Girl*. Buyens was dus wellicht van plan om na *Top-Hit Girl* een nieuwe poging te wagen om *Het Dwaallicht* te verfilmen.
- 44 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 832, dossier *Het Dwaallicht*, Brief van Frans van Mechelen aan Frans Buyens, 30/04/1971.
- 45 RAB, AMF, nr. 8, Commissievergadering 10/06/1971. Deze houding komt overeen met eerdere bevindingen over de discrepantie tussen het grote aantal gesubsidiëerde adaptaties en de voorkeur van de filmcommissie voor 'originele' projecten, zie: G. WILLEMS, Adaptation policy [...], pp. 64-76.
- 46 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 832, dossier *Het Dwaallicht*, Brief van Frans Buyens aan Wim van Vught, 01/07/1971; RAB, AMF, nr. 139, Nota van directeur-generaal Paul Rock aan minister Frans van Mechelen, 01/07/1971. In deze nota vermeldde Rock dat Buyens 'ondertussen de gevraagde ontbrekende stukken bij de dienst [heeft] ingeleverd, zodat de wens van de Commissie ingewilligd werd.' De gevraagde stukken werden echter niet meer aan de filmcommissie voorgelegd, ook al had die een uitgesteld en geen voorlopig advies gegeven. De wens van de filmcommissie werd dus geenszins ingewilligd. Ze werd in feite gepasseerd.
- 47 *Belgisch Staatsblad*, 21/11/1964.
- 48 RAB, AMF, nr. 8, Commissievergadering 06/05/1971; 10/06/1971. De nota klaagde ook de gang van zaken bij enkele kleinere projecten aan, met name de subsidiëring van de kunstdocumentaires van Greta Deses nadat deze een negatief commissieadvies hadden gekregen.
- 49 *NRC Handelsblad*, 01/06/1973.
- 50 In dit opzicht verkondigde Buyens ook enkele keren dat hij de redenen voor de steunweigering niet kende, hoewel hij, zoals we hoger zagen, hier wel degelijk van op de hoogte was. Zie bijvoorbeeld: Frits DANCKAERT, Een mens genaamd... Frans Buyens. In: *Open Deur*, 4(1972)9/10, p. 42.
- 51 Jean-Pierre WOUTERS, Praten met Frans Buyens. In: *Film & Televisie*, 18(1973)192-193, p. 6.
- 52 RAB, AMF, nr. 139, Nota van directeur-generaal Paul Rock aan minister Frans van Mechelen, 01/07/1971.
- 53 RAB, AMF, nr. 139, Brief van Frans Buyens aan de kabinetschef van de minister van Nederlandse Cultuur Johan Fleerackers, 01/09/1972.
- 54 EYE Filmarchief, Archief 64 Productiefonds, nr. 106, Notulen van de vergadering van het Productiefonds voor Nederlandse Films, 03/07/1972. Het project van Nicolai van der Heyde was het nooit-gerealiseerde *Musica*, dat van Rademakers de film *Niet voor de Poesen* (1973).
- 55 RAB, AMF, nr. 139, Brief van minister van Mechelen aan het Productiefonds voor Nederlandse Films, 5 juli 1972.

- 56 EYE Filmarchief, Archief 64 Productiefonds, nr. 106, Notulen van de vergadering van het Productiefonds voor Nederlandse Films, 12/07/1972. Het project moest wel nog een aantal bewijzen voorleggen omtrent de financiering en de garantie op een voldoende grote Nederlandse inbreng.
- 57 RAB, AMF, nr. 139, Brief van Frans Buyens aan de kabinetschef van de minister van Nederlandse Cultuur Johan Fleerackers, 01/09/1972.
- 58 In oktober was dit binnen het Belgische ministerie van Nederlandse Cultuur alvast bekend, zie: RAB, AMF, nr. 139, Nota van minister van Mechelen aan directeur-generaal Paul Rock, 09/10/1972; Nota van directeur-generaal Paul Rock aan minister van Mechelen, 24/10/1972. Op 9 november 1972 werd het toelagebesluit nog eens officieel bekrachtigd door het Productiefonds, zie: EYE Filmarchief, Archief 64 Productiefonds, nr. 106, Notulen van de vergadering van het Productiefonds voor Nederlandse Films, 09/10/1972.
- 59 De opnames liepen door tot in december. Oorspronkelijk wilde men enkele scènes in India filmen, maar dit ging – allicht om financiële redenen – uiteindelijk niet door. De scènes met Fathma, die zich in Mumbai afspelen, werden net als diverse andere binnenopnames gefilmd in een huis aan de Hoogstraat, dat als uitvalsbasis van de filmploeg fungeerde.
- 60 RAB, AMF, nr. 139, Steunaanvraag *Het Dwaallicht*, mei 1971. Domien De Gruyter was eerder ook te zien in Buyens' *Ieder van ons*.
- 61 In de jaren 1950 speelde Deconinck al mee in enkele volksfilms van Jef Bruyninckx, aan de zijde van Charles Janssens. In de jaren 1960 was hij in een aantal televisiefilms te zien, maar *Het Dwaallicht* betekende zijn eerste hoofdrol in een langspeelfilm. Voor een overzicht en analyse van Deconincks film- en televisiecarrière, zie: Roel VANDE WINKEL, *Het Dwaallicht: Romain Decoinck als film- en televisieacteur*. In: *Romain 100 (1915-1994)*, Gent: Snoeck, 2015, pp. 111-151.
- 62 Voor een uitgebreide vergelijkende analyse van film en boek, zie: Marcel JANSSENS, *De verfilming van Het Dwaallicht*. In: *Vlaanderen*, 45(1996)259, pp. 293-296.
- 63 Marcel JANSSENS, *De verfilming [...]*, p. 294.
- 64 *ABC Nieuwsmagazine*, 14/10/1972.
- 65 Deze trend in de Lage Landen lag in de lijn van algemener filmtendensen in Europa en de Verenigde Staten vanaf het einde van de jaren 1960, zie bijvoorbeeld: Sue HARRIS, *Sex, comedy, and sexy comedy at the French box office in the 1970s: Rethinking Emmanuelle and Les Valseuses*. In: *Contemporary French Civilization*, 35(2011)1, pp. 1-18; Linda WILLIAMS, *Screening sex*, Durham (NC): Duke University Press, 2008, pp. 112-180.
- 66 Voor een bespreking van deze trend in Nederland, zie: Hans SCHOOTS, *Van Fanfare tot Spetters: Een cultuurge-schiedenis van de jaren zestig en zeventig*, Amsterdam: Bas Lubberhuizen/Filmmuseum, 2004, 220 pp.
- 67 Zo hield Buyens tijdens de opnames een dagboek bij in *De Nieuwe Gazet* en bracht productie-assistente Ria Aerts een meerdelig relaas over de verfilming in het tijdschrift van de christelijke arbeidersbeweging *Volksmacht* en in het *NBF Bulletin van de Nederlandse Beroepsvereniging van Filmers*.
- 68 Voorafgaand aan de vertoning van *Het Dwaallicht* ging ook de korte animatiefilm *Pegasus* (1973) van Raoul Servais in première. Joz Van Liempt leidde *Het Dwaallicht* in met een toespraak, een expliciete vraag van Jos Chabert, die intussen Frans van Mechelen als minister van Cultuur had opgevolgd en die zelf ook de vertoning bijwoonde. RAB, AMF, nr. 139, Nota van minister van Cultuur Jos Chabert aan administrateur-generaal Walter Debrock, 04/05/1973.
- 69 Dit gebeurde mee op initiatief van het ministerie. Zie: RAB, AMF, nr. 139, Brief van Jules Anthonissen aan het college van burgemeester en schepenen van de stad Antwerpen, 30/04/1973.
- 70 Roel VANDE WINKEL, *Het Dwaallicht [...]*, p. 121.
- 71 Voor een bespreking van de kritische ontvangst van de film, zowel in België als in Nederland, zie: Lowie DE BIE, *Het Dwaallicht* verfilmd, Katholieke Universiteit Nijmegen, Instituut voor Massacommunicatie, stageverslag, maart 1976.
- 72 Nadien volgden er in het buitenland nog enkele eenmalige vertoningen, zoals in oktober 1973 tijdens de Belgische week in Odense (Denemarken), in juni 1974 in het programma *Il cinema belga* tijdens de *6e settimana cinematografica internazionale* in Verona (Italië) en begin 1975 tijdens het filmfestival van New Delhi (India).
- 73 RAB, AMF, nr. 10, Commissievergadering 16/03/1973.
- 74 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 856, Dossier *Het Dwaallicht*, knipselmap.
- 75 Jan LENSEN, *De foute oorlog: Schuld en nederlaag in het Vlaamse proza over de Tweede Wereldoorlog*, Antwerpen/Apeldoorn: Garant, 2014, p. 70. Rond dezelfde thematiek publiceerde van Hoogenbemt twee jaar later ook het bekendere *Winst en verlies*.
- 76 RAB, AMF, nr. 10, Commissievergadering 21/12/1973.
- 77 R. DEMASURE, *Hét filmdocument [...]*, p. 55.
- 78 J. VAN LIEMPT, *Première [...]*, pp. 25-26.
- 79 Piet COUTTENIER, Emiel WILLEKENS, Gaston DURNEZ, *Literatuur en V.B.* In: Reginald DE SCHRYVER, Bruno DE WEVER, Gaston DURNEZ, Lieve GEVERS, Pieter VAN HEES, Machteld DE METSENAERE (red.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tiel: Lannoo, 1998, pp. 1956-1957; Gaston DURNEZ, *Humor*. In: Reginald DE SCHRYVER, Bruno DE WEVER, Gaston DURNEZ, Lieve GEVERS, Pieter VAN HEES, Machteld DE METSENAERE (red.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tiel: Lannoo, 1998, p. 1492.
- 80 Gertjan 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*, 43(2013)2-3, pp. 178-209.