



Ruben Demasure,
mandaatassistent
onderzoeksgroep
Visuele Cultuur,
Universiteit Antwerpen

Hét filmdocument over de staking van de eeuw herbekeken. De productie, vertoning en ontvangst van Frans Buyens' 'Vechten voor onze rechten'

Een halve eeuw geleden protesteerden tijdens de wintermaanden van 1960-1961 bijna één miljoen mensen tegen de saneringsplannen van de regering-Eyskens, die bekend werden als de Eenheidswet. Over deze 'staking van de eeuw' compileerde de Vlaamse cineast Frans Buyens op basis van origineel beeldmateriaal in 1962 de montagefilm 'Vechten voor onze rechten'. Door voor het eerst onderzoek te doen op basis van het primair bronnenmateriaal uit het persoonlijke archief van Buyens zelf, kunnen de klassieke verhalen die rond hem en zijn eerste langspeelfilm zijn gegroeid kritisch worden geherevalueerd. Bovendien opent het archief perspectieven voor verder onderzoek. In dit artikel wordt in de lijn van de 'new film history' een integrale aanpak van film, context en receptie nagestreefd. Na een schets van de historische context van de staking en van de regisseur zelf, wordt ingegaan op de productiecontext van de film. Speciale aandacht gaat hierbij uit naar de affaire rond de commentaartekst, die de mythe rond Buyens' compromisloosheid in vraag doet stellen. De affaire reveleert reeds de realiteit achter het filmische eenheidsdiscours, die samen met de tragediestructuur ontleed wordt in de daaropvolgende filmanalyse. Tot slot wordt de receptie van de première in de pers en de weigering op het filmfestival van Antwerpen onderzocht en gehercontextualiseerd. Buyens' filmdocument komt naar voren als een belangrijke getuige van een bepaald tijdsklimaat en de sindsdien al dan niet gewijzigde verhoudingen.

De 'staking van de eeuw' ligt in december 2010 vijftig jaar achter ons. Bijna één miljoen mensen kwamen in de winter van 1960-1961 gedurende vijf weken op straat. Ze protesteerden tegen de besparingen van de Eenheidswet, een initiatief van de katholiek-liberale regering-Eyskens-Lilar. De Vlaamse cineast Frans Buyens realiseerde in 1962 met de montagefilm *Vechten voor onze rechten/Combattre pour nos droits* een uniek document over deze nog steeds actueel aandoende gebeurtenissen. De documentaire groeide uit tot een begrip in de Belgische filmgeschiedenis.

Stills uit de film *Vechten voor onze rechten*.

In 1985, een kwarteeuw na de staking, verscheen het boek *Vechten voor onze rechten 60-61. De staking tegen de Eenheidswet*. Het werk is in de eerste plaats een geschiedenisboek. Hierin schetst Alain Meynen de historiek van de staking. Leo De Haes interviewde enkele betrokkenen. Daarnaast besteedt het boek ruime aandacht aan Buyens' film – waaraan het zijn titel ontleent. Het bevat een interview met de regisseur, een filmbespreking door Frans Lauwers (overgenomen uit *Links*, 1962), de commentaartekst van de film en een filmanalyse van de Nederlandse filmhistoricus Bert Hogenkamp. Die laatste geeft expliciet aan dat hij 'geen aandacht (zal) besteden aan de feitelijke geschiedenis van de film, de productie, distributie en vertoning ervan'.¹ Het is juist op deze punten dat dit artikel wel dieper ingaat.²

Conform de methodologie van de *new film history* wordt een integrale aanpak nagestreefd met oog voor film, context en receptie.³ Een schets van de historische context van de Grote Staking en van Frans Buyens zijn noodzakelijk om het verder onderzoek in de dynamiek tussen individuele acties en grotere processen te kunnen plaatsen. Vervolgens wordt ingegaan op de specifieke productiecontext. Daarna volgt een analyse van de film zelf. In de lijn van de nieuwe filmhistoriografie, is het daarbij van belang niet enkel aandacht te hebben voor het narratieve discours, maar ook voor de visuele strategieën en motieven, alsook het auditieve aspect van de muziekkeuzes en commentaarstem.⁴ Tot slot wordt de receptie van de première in de pers en de weigering op het filmfestival van Antwerpen onderzocht.

Tot dusver namen vooral intimi de geschiedschrijving over Buyens ter harte. Jan-Pieter Everaerts stelde als beginnend documentarist zijn bewondering voor zijn 'geestelijke vader' te boek.⁵ Gerrit Messiaen realiseerde een documentaire over zijn leermeester.⁶ Het lijvige themanummer van *Kruispunt* van maart 2004 naar aanleiding van Buyens' tachtigste verjaardag was in wezen een liber amicorum.⁷ Ook de bijdragen die het tijdschrift van de Auschwitz Stichting over Buyens publiceerde vlak na zijn overlijden, waren een hommage. Buyens onderhield een bijzondere band met de Auschwitz Stichting en zijn partner Lydia Chagoll is er redactielid.⁸ Voor dit onderzoek werd, naast deze en andere literatuur, zo veel mogelijk gebruik gemaakt van primair bronnenmateriaal. Dit artikel is gebaseerd op een analyse van de eigenlijke film⁹ en op archivalia uit diverse vindplaatsen¹⁰, maar stoelt bovenal op bronnenmateriaal uit het archief van Frans Buyens dat in Amsab-ISG wordt bewaard. Een deel van Buyens' archief bevindt zich nog bij zijn levensgezellin Lydia Chagoll. Zij verzekerde geen materiaal meer te bezitten met betrekking tot *Vechten voor onze rechten*.¹¹ Door voor het eerst empirisch onderzoek te verrichten op deze primaire bron, kunnen de klassieke verhalen die rond de figuur van Buyens en zijn film zijn gegroeid, kritisch worden geherevalueerd.

De Eenheidswet

De 'wet voor de economische expansie, de sociale vooruitgang en het financieel herstel' was een grootschalig saneringsplan van de katholiek-liberale regering-Eyskens-Lilar. Op 4 november 1960 werd dit plan als wetsontwerp ingediend bij de



Betoging tegen de 'Ongelukswet', Gent, eind 1960. (Amsab-ISG, Gent)

Kamer. De wet telde 133 artikels en werd daarom de Eenheidswet genoemd. De 'ongelukswet', zoals hij in de volksmond bekend werd, combineerde een zwaardere fiscale druk met bezuinigingsmaatregelen op de overheidsuitgaven, niet in het minst in de sociale zekerheid. Het saneringsplan was een reactie op de financiële gevolgen van het verlies van de Belgische kolonie Congo en de (Waalse) economische recessie. De Grote Staking die op 20 december uitbrak en die winter bijna één miljoen mensen op de been bracht, was meer dan een actie tegen deze wet. Het ging om een bredere protestbeweging die zich, door de acties tegen het besparingsbeleid van de regering heen, wist om te vormen tot een offensieve beweging voor antikapitalistische structuurhervormingen. Reeds op de buitengewone congressen van 1954 en 1956 werkte het Algemeen Belgisch Vakverbond (ABVV) dit hervormingsprogramma (nationalisatie van de energiesector, controle op holdings ...) uit. Het ABVV vond dat holdings als de Société Générale, Sofina en Empain de ontwikkeling van de meer dynamische en moderne spitssectoren versmachten met hun defensieve investeringspolitiek in de verouderde traditionele economische basissectoren (kolen, ijzer, staal ...). Het Algemeen Christelijk Vakverbond (ACV) staakte niet mee. De leiding ervan zag meer mogelijkheden in overleg en stond zo een gezamenlijk optreden van de arbeidersbeweging in de weg. Kardinaal Van Roey veroordeelde de staking in zijn kerstboodschap.

De staking duurde vijf weken. Bij betogingen en hevige confrontaties met de politie vielen zelfs vier doden. Desondanks keurde de Kamer op 13 januari 1961 de

Eenheidswet goed. Het verzet doofde vervolgens langzaam uit. Op 23 januari 1961 hervatten de laatste stakers het werk. De uitvoering van de wet leidde echter tot zware discussies en op 17 februari 1961 trokken de liberalen zich terug uit de regering. De vervroegde verkiezingen van 26 maart 1961 liepen slecht af voor de regeringspartijen en bezorgden de socialisten en de communisten een overwinning. De rooms-rode regering-Lefèvre-Spaak voerde de punten van de Eenheidswet in iets zachtere vorm toch uit.

In het licht van de politieke crisis waarin België zich anno 2010 bevindt, is het historisch niet onbelangrijk dat de Eenheidswet een belangrijke verschuiving in de Belgische politiek markeerde. Na de levensbeschouwelijke pacificatie met het Schoolpact in 1958, plaatste de sociaal-economische scheidslijn nu het communautaire breukvlak op de voorgrond. In de loop van de staking voltrok zich een radicalisering van de Vlaams-Waalse tegenstellingen. Vandaag zijn opnieuw miljardenbesparingen en communautair geladen structuurhervormingen aan de orde. De retoriek van toen doet in 2010 actueel aan, maar dan in spiegelbeeld. Onder leiding van vakbondsleider André Renard, die een hoofdrol speelde tijdens de staking, versterkte immers de al langer levende eis om Waals regionalisme.

De regisseur

Frans Buyens werd geboren op 2 februari 1924 in de scheepsgemeente Temse. Hij groeide er op in de Vlietstraat, in de volksmond bekend als 't Foort. Slechts honderd meter verder waren de havenarbeiders van de Boelwerf¹² actief, waar Buyens voor de oorlog zelf een drietal jaar magazijnverantwoordelijke was. De socialistische volksbuurt lag recht tegenover het kasteel van Temse en bijbehorend domein met riante landhuizen en imposante belle-époquewoningen. In 1949 werd de Vlietstraat herdoopt in de huidige Philemon Haumanstraat, naar de Temsense verzetsstrijder en kampslachtoffer Philemon Hauman (1917-1945).¹³ Buyens was zelf actief in het verzet en maakte later verschillende films over de concentratiekampen.¹⁴ Zo draagt Buyens' geboorteplaats, naast de opvallende sociale tegenstellingen tussen het Armenstraatje (Arbeid) en de Kasteelstraat (Kapitaal), ook de tweede 'rode' draad die door zijn leven en werk liep in zich, die van de concentratiekampen. In de jaren na de oorlog gaf 'de jongen uit 't Foort'¹⁵ op een zeer diverse en uiteenlopende wijze artistiek uiting aan zijn verzet tegen onrechtvaardigheid.

Buyens groeide op in een socialistisch gezin en werd daardoor al op zeer jonge leeftijd actief in de vakbondsbeweging. In 1938 werd de veertienjarige Buyens bediende bij de socialistische metaalvakbond in Temse, waar zijn vader in het bestuur zat. Tijdens de oorlog stond de vakbond op non-actief en ging Buyens in de Boelwerf aan de slag. Daarna nam hij zijn functie bij de vakbond opnieuw op. Buyens verklaarde in 1949 bewust te hebben afgezien van een vakbonds- en politieke carrière.¹⁶ Hij wou liever als kunstenaar uiting geven aan zijn socialistische overtuigingen. Buyens richtte de linkse tijdschriften *De Zwarte Leeuw*, *Voorpost*, *De Satan* en *Links* op en stampde het satirische theater De Koperen Haan uit de grond. Naast



Frans Buyens, tweede van rechts, tijdens de opnames van een film. (Amsab-ISG, Gent)

verhalend (kinder)proza, publiceerde hij essays over Elsschot, Achilles Mussche en Emile Verhaeren. In 1958-1960 werd Buyens als autodidact freelance-reporter voor de Vlaamse Televisie (BRT). Hij richtte toen ook Iris Films Dacapo op, een filmproductiebedrijf waarvan hij tot 1984 gedelegeerd bestuurder was. In de periode 1958-1960 maakte hij een handvol korte documentaires en films. De staking tegen de Eenheidswet in 1960 leidde tot zijn eerste langspeelproductie. *Vechten voor onze rechten* gaf zo een structurele wending aan zijn leven.

De productiecontext

Buyens was met vakantie aan de Côte d'Azur toen de staking in december 1960 uitbrak. Toen het nieuws bekend werd, wilde hij onmiddellijk terugkeren om de staking op film vast te leggen. De Franse cineast Louis Daquin, de toenmalige voorzitter van de Franse filmtechnici die in de buurt logeerde, zou Buyens hiertoe aangemoedigd hebben en zelfs pellicule ter beschikking gesteld hebben in Parijs.¹⁷ Vakbondsmilitanten zeiden dat hij met pellicule toch niet over de grens zou raken en dat hij beter zo snel mogelijk ter plaatse kwam. Terug in Antwerpen trok Buyens naar het vakbondslokaal van de Algemene Centrale der Openbare Diensten (ACOD)

in de Ommeganckstraat. Op basis van zijn vakbondsverleden en links geëngageerde imago, werd hij verbindingsman tussen de verschillende vakbondsafdelingen in het land. Buyens maakte de staking dus van binnenuit mee.

Aangezien Buyens zelf niet kon filmen, vroeg hij al tijdens de stakingsdagen aan cameralui om voor hem te filmen. Zij werkten echter in loondienst van agentschappen en konden dat niet doen. Na afloop van de staking was Buyens' eerste idee daarom op basis van foto's een film te maken van tien minuten, samen met zijn vriend Joris Ivens, de Nederlandse documentarist die ruim een kwarteeuw eerder met Henri Storck *Misère au Borinage* (1934) had gemaakt. Ivens kon niet meewerken, maar stelde wel zijn filmmonteur uit Parijs, Lucien Vivier, ter beschikking. Vivier werd inderdaad de monteur van de film. Ivens schoot ook het idee van de foto's af. Dit onderwerp vereiste levende beelden. Eind januari begon Buyens bij tientallen internationale tv-stations en persagentschappen aan een speurtocht naar beeldmateriaal. Die duurde uiteindelijk zeven maanden.¹⁸ Van de Belgische omroep kreeg Buyens geen beelden. Hij kreeg er te horen dat '*nos documents ne pouvant sortir de nos archives*'¹⁹ en 'de Vlaamse televisie kan in geen geval afstand doen van haar rechten op films, die zij zelf heeft opgenomen'.²⁰ Er zat dus niets anders op dan archiefbeelden te kopen bij internationale agentschappen, die ook uitgebreid beelden hadden laten draaien. De ACOD en de Mouvement Populaire Wallon (MPW), een partij die eind februari 1961 door Renard was gesticht en die ijverde voor federalisme, betaalden vooruit op filmkopieën die ze zouden afnemen. Zo financierden ze de film mee.²¹

Het opgekochte beeldmateriaal, alsook de afgewerkte film, werd met de steun van de Oost-Duitse vakbond Freier Deutscher Gewerkschaftsbund gekopieerd door het Deutsche Film-Aktiengesellschaft (DEFA). Het DEFA was een productiestudio, opgericht en gecontroleerd door de DDR. De studio was actief vanaf 1946 en bleef bestaan tot 1992. Het was de officieuze Oost-Duitse opvolger van het in nazi-Duitsland oppermachtige filmbedrijf Universum Film AG (UFA).²² Het kopie- en synchronisatiewerk van de film werd meer bepaald uitgevoerd door de DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme. Ivens was hiervoor opnieuw een contactpersoon. Aan het begin van het productieproces schreef Buyens hem: '*Comme convenu, il serait bien que nous proposons la production de ce film à la DEFA, ou éventuellement aux syndicats de l'Allemagne de l'est.*'²³ Hij voegde zijn tekst met het voorstel aan DEFA bij de brief en vroeg Ivens om raad. '*Comme convenu, nous allons donc discuter cette proposition à Berlin.*' Ivens had het vertrouwen van de filmstudio's en van de vakbondsleiding in de DDR. Samen trokken ze naar Oost-Berlijn. Als Buyens afstand deed van zijn filmrechten voor alle niet-kapitalistische landen wilde de Oost-Duitse vakbond gratis een werkkopie maken van het opgekochte beeldmateriaal en daarna de kopieën van de afgewerkte film trekken. Buyens kreeg ook een werkplek met montagetafel aangeboden.

De briefwisseling met het DEFA openbaart de interne keuken van dit werkproces en leest als één lange martelgang.²⁴ Buyens ergerde zich voortdurend aan de kwaliteit, de technische problemen, de fouten en de grote vertragingen die onnodig

hoge extra kosten met zich meebrachten.²⁵ Bovendien startte op 13 augustus de bouw van de Berlijnse Muur. In de nota *Omtrent de film en zijn verdere productie* voor een bespreking begin oktober, vroeg Buyens om de film terug te trekken en verder af te werken in België.²⁶ Interessant is dat hij naast de technische redenen, ook rekening hield met politieke en tactische redenen. Voor de verspreiding was het noodzakelijk dat de film als een Belgische productie kon worden gepresenteerd, meende Buyens in de nota. Zo kon de film via het Internationaal Verbond van Vrije Vakverenigingen (IVVV, 1949-2006) verspreid worden in alle westerse landen, ook in West-Duitsland. Het was bedenkelijk, wist de cineast, mocht de verdeling enkel via onbeduidende groepen kunnen gebeuren. Op die manier konden ook manoeuvres van tegenstanders voorkomen worden.

Buyens, die aan dit Duitse avontuur wel goede contacten overhield en er enkele jaren later onder andere aan zijn film *Deutschland – Endstation Ost* (1964) werkte, liet het beeldmateriaal uiteindelijk overbrengen naar Brussel. Daar klasseerden en monterden hij en Vivier uiteindelijk nog bijna acht maanden. De film kon zo uiteindelijk als een werk van Buyens' productiemaatschappij Iris Films Dacapo (1959-1984) gepresenteerd worden. Het DEFA maakte wel kopieën van de afgewerkte film en verzorgde de bestellingen. Het is Buyens gelukt de film zowel in West-Europa te verkopen (de buurlanden, Italië, Zwitserland), als in het communistische Oostblok (Tsjecho-Slowakije, Oost-Duitsland).²⁷ In Polen en Rusland werd de film geweigerd. Zelfs maoïstisch China kocht de documentaire aan, via het Office of the representative of China Film in Praag, dat de film naar Peking doorstuurde.²⁸ Buyens ontving voor die kopie een voorschot van 2000 frank, maar heeft nooit de volledige aankoopprijs van 25.000 frank gekregen.²⁹ Tot slot kochten ook enkele Zuid-Amerikaanse landen de documentaire aan. In eigen land werden 22 kopieën in vakbondskringen verspreid.³⁰

De affaire rond de commentaartekst

Op 11 mei 1962 ging *Vechten voor onze rechten* in première in de Koningin Elisabethzaal van de Antwerpse dierentuin (zie ook *Receptie*). Anders dan tot dusver aangenomen of luidop gesuggereerd, lijkt deze première niet het sluitstuk te zijn geweest van de productiefase. Uit de briefwisseling die Buyens bijhield, blijkt dat verschillende actoren uit syndicaal en politiek links de commentaartekst bij de film nadien contesteerden. Buyens had van sommige betrokken organisaties financiële of andere steun gekregen en besloot blijkbaar tot op zekere hoogte rekening te houden met die kritiek. Hij heeft de tekst dus hoogstwaarschijnlijk deels gewijzigd. De discussie over de commentaartekst dienen we in dit artikel aan te kaarten vooraleer we tot een filmanalyse kunnen overgaan. Op basis van de beschikbare bronnen kan ze niet volledig gereconstrueerd worden. Wat op vraag van wie verworpen, toegevoegd of vervangen werd, valt niet te achterhalen op basis van de niet-ondertekende notities. De grote lijnen van de discussie worden echter wel duidelijk.

Buyens stond over de commentaartekst in overleg met drie kampen, waarvan één bondgenoot en twee ontevredenen. Ten eerste waren er de ACOD en haar nationaal voorzitter Georges Debunne die, zoals Buyens later stelde, zowat de enigen waren die geen problemen hadden met de film.³¹ Zij hadden reeds de propagandistisch goed omkaderde première georganiseerd en waren dus gevoelig voor toekomstige wijzigingen aan de filmtekst. Die wijzigingen werden enerzijds gevraagd door de Kommunistische Partij, in de figuur van René Beelen³², lid van het Centraal Comité. Anderzijds kwamen de bezwaren vooral van de FGTB, de Franstalige vleugel van het ABVV, vertegenwoordigd door de kring-Renard. De bemiddelaar tussen Buyens en Renard was in de eerste plaats Robert Moreau, sinds 1954 als adjunct-nationaal secretaris de assistent van Renard en zelf overtuigd federalist. Daarnaast overlegde Buyens over de commentaartekst ook met André Genot, 'de beste luitenant van Renard'³³ annex nationaal secretaris van de FGTB, en met Renards rechterhand/vertrouwensman Raymond Latin, secretaris van de Luikse metallo's.³⁴

Na de première ontving Buyens van deze spelers, op een of meerdere niet nader te identificeren momenten in de tweede helft van mei of in juni 1962, voorstellen tot wijzigingen in de commentaartekst. De kritiek van de communisten zou hebben geluid dat hun rol in de film niet genoeg in de verf werd gezet.³⁵ Maar de twee grote blokken die Buyens moest proberen te verzoenen waren Debunne (ACOD) en 'dwarsslijger' Renard. Dat wordt ook met zo veel woorden gezegd in de brief aan Renard³⁶ en Moreau³⁷: indien nodig, zetten wij drie (Debunne, Buyens, Renard) ons deze week nog samen. Beide partijen hadden immers de film meegefinancierd via voorschotten op filmkopieën. Buyens had achter Renards rug kritiek te horen gekregen: *'Je regrette que vous ne m'avez pas dit personnellement vos critiques sur le film et vos suggestions. Je l'ai pourtant mérité.'*³⁸ Die kritiek bleek te zijn *'qu'il y a des camarades wallons qui trouvent que le film n'est pas wallon assez.'*³⁹ Volgens Buyens was de hoofdkritiek van de MPW inderdaad dat de federalistische idee er onvoldoende in werd beklemtoond.⁴⁰ Er zouden meer Vlaamse dan Franstalige spandoeken te zien zijn en het eindbeeld van de vlag die in Antwerpen werd gepland, dichtte de Vlamingen een te grote rol in de staking toe.

Buyens herwerkte de kritieken in een nieuwe syntheseversie van de commentaartekst en stuurde die op 2 juli 1962 naar de verscheidene betrokkenen: Renard⁴¹, Moreau⁴², Debunne⁴³ en Beelen.⁴⁴ Buyens maakte de synthese, *'en tenant compte de mes propres convictions et de certaines réalités. Une de ces réalités, c'est que la cgsp (CGSP/ACOD) a déjà fait une grande propagande avec le film, et que voilà un inconvénient pour les changements éventuels.'*⁴⁵ Met dit ongemak doelde Buyens dus op de première van 11 mei, die de ACOD had georganiseerd en Debunne had ingeleid. Op 3 juli, de dag nadat deze nieuwe versie verstuurd werd, had Buyens een afspraak met Debunne.⁴⁶ Moreau moest de resultaten van dit overleg dan telefonisch meegedeeld krijgen, zodat hij die op 4 juli kon bespreken met Renard.⁴⁷ Op 4 juli, dus na het overleg tussen Moreau en Renard, schreef Buyens aan Renard *'pour conclure l'affaire de mon film sur les grèves'*⁴⁸: *'J'ai été prêt à faire certains changements de textes. Mais je n'ai pas envie de continuer les discussions sur des détails à l'infini. Ci-inclus vous trouvez les changements*

de textes que je vais effectuer en tout cas, parce que je crois qu'il faudrait mentionner ces choses. J'estime que maintenant le film est complet.' Buyens liet weliswaar de deur nog op een kier voor onderhandelingen over lacunes tot 20 juli⁴⁹, maar sloot af met: *'Mon seul souci est la réalité et la vérité. [...] Si les camarades wallons pensent que dans ces conditions, ils ne peuvent pas propager le film, alors tant pis pour moi personnellement, moralement et financièrement. Mais, tant pis aussi pour le socialisme.'*

Uit de 'affaire' kunnen twee conclusies worden opgemaakt. Een eerste raakt aan de mythologie rond Buyens. Buyens is 'alom erkend en betiteld als de meest eigenzinnige en meest compromisloze Belgische filmmaker'.⁵⁰ Zijn uiteindelijke houding wat betreft deze documentaire bevestigt enerzijds zijn consequente imago. De brieven worden samengehouden door een papierklem met daaronder een klein briefje van Buyens, gedateerd op 1985, dat stelt: 'Ik heb de tekst nooit meer gewijzigd. Hij is origineel gebleven. Dit = interessant historisch.'⁵¹ Ook bovenaan de laatst bewaarde brief aan Renard van 4 juli staat in balpen *'finalement pas fait de changements'* bijgeschreven.⁵² Doelt hij daarmee op de versie van 2 juli? Anderzijds moet het grote verhaal van compromisloze consequentie worden genuanceerd, wat niet noodzakelijk negatief is. Buyens stelde zich bereidwillig op voor aanpassingen door de vakbonden. Al vanaf zijn allereerste brief aan Renard in maart 1961, waarmee hij materiële steun zocht voor de realisatie van de film, vroeg hij naar zijn mening over het scenario.⁵³ Er zijn hoogstwaarschijnlijk ook wijzigingen doorgevoerd tussen de versie van 11 mei en Buyens' synthese van 2 juli: de veranderingen die hij *'en tout cas'*⁵⁴ zou implementeren. Buyens rekende Moreau ook al de meerkost voor de wijziging door. *'J'ai fait mes comptes concernant les changements dans les deux versions (Nederlandstalige en Franstalige).'*⁵⁵ Er was minimum 40.000 frank méér nodig bovenop een absoluut minimum van 150.000 frank. In een niet-officiële nota van Buyens met wat 'is of zal betaald/gestort worden voor de film', staat bij de MPW inderdaad 150.000 frank ingeschreven.⁵⁶

De redenen voor deze opstelling van Buyens lijken duidelijk en zijn driedelig. Hoewel Everaerts het heeft over 'Buyens' erg onafhankelijke opstelling' doordat de ACOD en de MPW voorschotten op hun kopieën gaven 'zonder dat ze daarvoor evenwel inspraak eisen in de uitwerking van de film', was Buyens toch financieel afhankelijk van de vakbonden.⁵⁷ In november 1961 vroeg hij Renard 50.000 frank om verder te kunnen.⁵⁸ Hij was eveneens afhankelijk van vakbondsroutatie voor een groot deel van het succes van de film. Tot slot hing dat ook samen met zijn oprechte bedoeling om de film de rol van een strijdwapen te laten spelen. Dat blijkt uit de nota *Omtrent de film en zijn verdere produktie*.⁵⁹ 'We moeten de film zo snel mogelijk afmaken of het wordt doodgewoon een historisch document zonder meer.' In hetzelfde document wordt daarentegen ook 'massa-actie' met 'direct nut' geambieerd.

Een tweede conclusie betreft het discours over de commentaartekst als zou het louter onschuldig plakwerk zijn 'van zinnen uit kranten, toespraken, pamfletten en vakbondsprogramma's. (Dat was) de taal van toen.'⁶⁰ In *Op zoek naar de mens*

neemt Everaerts dit discours letterlijk over⁶¹, in *Filmstormer* erkent hij dat Buyens' interpretatie betwist kan worden.⁶² De affaire maakt duidelijk dat de commentaartekst een uiterst gevoelige kwestie was. Buyens hield vol dat het 'het resultaat (*was*) van enorme studie. Ik heb alles geverifieerd, zowel de rechtse als de linkse pers.'⁶³ Robbe De Hert schreef in Buyens' verjaardagsboek dat hij wel eens 'schools' durft over te komen, vooral wat de commentaar en de begeleidende muziek betreft.⁶⁴ 'Dat hij daardoor nogal wat publiek afschrikt, is vreselijk vervelend, maar dat ligt volgens Frans (en sommige critici) aan het publiek dat niet open staat voor de waarheid, en zeker niet aan Frans die (volgens hem) de dingen zegt zoals ze zijn.' Ook Beelen wees in zijn kritiek op de moraliserende en belerende toon van de commentaar, die onvoldoende de toeschouwer zelf conclusies laat trekken.⁶⁵ Een naïef geloof in de commentaartekst als een onschuldige, 'objectieve' collage is niet vol te houden. Selectie impliceert altijd ook een visie en een interpretatie, hoezeer je er ook rotsvast in kunt geloven, en die kan dus andere mensen tegen de borst stoten.

De discussie over de commentaartekst wijst op de realiteit, de interne verdeeldheid van de linkerzijde en de Vlaams-Waalse tegenstelling om het eens te worden over hoe de recente gebeurtenissen gezien moesten worden. De film lijkt zich echter met een eenheidsdiscours boven de tegenstellingen en personen te willen stellen, zoals uit een analyse ervan blijkt.

Filmanalyse

Johan Swinnen stelt zich in zijn boek over Henri Storck 'vragen over de invloed die Storck en Eisenstein op Belgische cineasten als Frans Buyens, Lydia Chagoll en Paul Meyer gehad hebben.'⁶⁶ Hij heeft 'de indruk dat die generatie van cineasten als vanzelfsprekend, zonder daar veel over uit te weiden, Eisensteins filmtheorieën hebben gelezen en bijvoorbeeld minstens zijn ideeën over de gulden snee hebben onthouden. Maar dat is een ander onderzoek.' Buyens bouwt de film inderdaad vanaf de kleinste bouwstenen op via een dialectische montage van ongelijke delen – these (kapitaal) tegenover antithese (arbeid) – die zich verhouden tot het groter geheel. De globale structuur van de film kreeg de vorm van een tragedie, maar werd nog nooit onder die vorm in de diepte geanalyseerd. Hier wordt een lezing voorgesteld in vijf akten. In deze structuur wordt tevens gespeeld met terugkerende associatieve motieven.

De film begint met een 'expositie' van het land, de regering en de aanloop naar de Eenheidswet. '1960: België, een klein luilekkerland in West-Europa.'⁶⁷ Vitrines met luxartikelen zijn vergezeld van de ironische commentaar: 'De welstand, *schijnt het*, strekt zich uit over *alle* lagen van de bevolking.' Zijn vriend en marxist Ernest Mandel suggereerde Buyens deze beelden. In een brief doet Mandel hem uiterst concrete voorstellen van beeldopnamen van o.a. slierten mooie auto's, de bankenbuurt in Brussel en Brusselse juwelen- en modewinkels, die allemaal in de film werden opgenomen.⁶⁸ Het betrof bestaande beelden waarnaar hij doorverwees,

originele opnamen werden nooit gemaakt. Mandel deelde zijn voorstellen zo in om de maatschappelijke tegenstelling tussen rijk en arm uiteen te zetten. Buyens concludeerde bovenaan de brief met een grote pijl ervoor: 'Soc. Europa tegen Kap. Europa' ('tegen' omkaderd, de rest onderstreept). Dat wijst reeds op de wil om de dieperliggende maatschappelijke verhoudingen te tekenen in een internationale context. In een uitstalraam kondigt een ronddraaiend plateau met porseleinen handen een eerste motief aan om het kapitalistische blok te verbeelden.⁶⁹ Er volgt een associatieve overgang naar een decadent *bal masqué* met ronddansende burgers, die op de etalagepoppen gelijken.⁷⁰ Hierop sluit meteen een beeld aan van het parlamentsgebouw. Van meet af aan wordt de regering dus gesymboliseerd door schijn en valsheid. Rik Hemmerijckx beschreef de film treffend als 'een regelrechte baksteen in de vitrine van de zelfgenoegzame bourgeoisie en het conservatieve België'.⁷¹ Het is inderdaad deze valse schijn die aan de hand van het terugkerende motief in de film aan diggelen wordt geslagen.

Hierna wordt meteen een tweede motief geïntroduceerd om de anonieme macht van het kapitaal te visualiseren: de geldkluis. De brandkast is een symbool dat al opduikt in de houtsneden van Frans Masereel, een vriend van Buyens sinds eind jaren 1940. De kluis is ook een beeld dat André Renard gebruikte in een toespraak op 3 januari 1961 in Ivoz-Ramet: '*Nous avons résolu de frapper le capitalisme au cœur, c'est-à-dire dans son coffre-fort.*'⁷² Deze woorden worden later in de film ook geparafraseerd door de commentaarstem. De regering wordt via montage gelieerd aan de banken, de holdings en de kolonialistische geldmachten. Van de gevel van Union Minière du Haut-Katanga wordt gesneden naar de brandkoffer en de Katangese minister-president Tsjombe. Een amusementsmuziekje helpt de hele film door deze motieven van het 'spel van schijnheiligheid' van de regering te verbinden.⁷³

Het blok van de arbeiders wordt een eerste maal geïntroduceerd na het spektakel van het huwelijk van Boudewijn. Van de parade van Europese monarchen wordt vanuit een identiek, hoger camerastandpunt de overgang gemaakt naar de optocht van de stakers. Dat blijkt ook uit het montageschema⁷⁴ van de film, waarin het huwelijk en de manifestatie in Luik op één lijn worden geplaatst door een verbindingsstreepje. Dit dubbele motief wordt later hernomen in de stoet van zwarte galgenhumor (de kist van Eyskens) en, wanneer er echt doden vallen, in het beeld van de rouwstoet.

Hierna volgt de definitieve antithetische introductie van de arbeid. In het montageschema vangt hier door middel van een volle lijn een nieuw blok aan. De commentaarstem opent met het parafraseren van 'de staking tot de finish', die het Nationaal Komitee van de ACOB op 5 december had aangekondigd vóór de dag dat de bespreking van de Eenheidswet in het parlement zou aanvangen.⁷⁵

De positie van het ABVV wordt samengevat in de verklaring 'de beweging tot het maximum te zullen uitbreiden'. Deze woorden komen uit de dubbelzinnige resolutie van het ABVV-bureau op 22 december om de leiding van de staking over te dragen aan de gewestelijke afdelingen.⁷⁶ Aan de basis van deze beslissing lag de onmacht, door verdeeldheid tussen Vlaanderen en Wallonië, om één nationaal

0
5
10
15
20
25
30
35
40
45
50

- 1 - Pays de prospérité
- 3 - Congo
- 4 - Sobriété
- 6-7-8 - alliés- Tchombé- ONU
- 9 - faillite
- 10-11-12 - mariage - Liège
- 13 - Loi Unique

14-5 - CGSP - manifestations - *jusques - O.S.P. - Mission du temple = organisation*

6 - pays paradis

- 1-2 - normal - Cardinal
- 3-4 - Appareil - saisie
- 5 - sabotages
- 6 - Incidents
- 7 - Manifestations

BOONIE PAYS P.R. - ANVERS - saboteur New-New News

- 1 - se fait connaître
- 2 - Atmosphère
- 3 - Manifest. CGSP

(galicols) - lui en aie - attaque banques

- 3A - Intrigues - organis. mensonge
- 4 - Nuit
- 5 - cache-cache
- 6 - Sabena
- 7 - 2 classes



- 1 - atmosphère colère
- 3 - Parlement forteresse
- 4 - Manifest. poursuivies

- Poussé de - Tardé faga - calistes pariti fo.

- 5 - Programme André R.
- 6 -
- 7 - Eyskens
- 8 - Programme Georges D.

9-10 - Répression - *999 plans manif. éhousés - Rogier - M. du P. - police omni présente - colist*

- 11 - Gand
- 12 - Liège



- 1 - atmosphère tristesse
- 1A - funérailles
- 2 - solidarité
- 2A - attitude ouvert

3 - discuss. manif. *(d'haesens - di prite -) - Flau de - Welloué - Dru p Ula - Anvers*

4 - Incident Anvers

- 6 - Paix de la force
- 7 - Deuil (Chenée)
- 9 - Reprise
- 10 - Défilé ACEO

- 1 - Nous avons gagné
- 2 - Nous avons vu leur peut
- 3 - Nos objectifs sont justes
- 4 - En avant

A

7' (75m)

B-C

9' -8' (90m)

D

-8' (90m)

E

-14" (150m)

F-G

-10' (110m)

H

-3' (545m)

FIN

ordewoord te verspreiden. Dat blijft onvermeld in het filmcommentaar.

De beelden van de eerste manifestaties bereiken hun climax wanneer de bedrijvigheid in het land wordt lam gelegd.

Na de expositie van de twee blokken ontwikkelt zich in een tweede bedrijf de 'intrige' of de staking, waar het om draait. Hier wordt wel toegegeven dat in Wallonië de staking algemeen, maar in Vlaanderen voornamelijk nog beperkt was tot de openbare diensten. De gevoelige zin is een letterlijke wijziging – een suggestie van Moreau/het kamp-Renard? – van waar in eerste instantie stond: *'Des rassemblements ont lieu dans tout le pays.'*⁷⁷ Een efficiënte geluidsmontage zet de beelden van verlaten spoorwegen, havens, koolmijnen, metaalfabrieken en hoogovens kracht bij. Daar waar bij de eerste betogingen de dramatische soundtrack van Arsène Souffriau zich voor het eerst ten volle kon doen gelden, heerst nu stilte. Meteen hierna wordt opnieuw overgeschakeld op het repetitieve balletmuziekje dat regering en kapitaal vergezelt. Van de grijns van Gaston Eyskens wordt overgegaan op de draaideuren van de Nationale Bank die op volle toeren blijven draaien. Dit knoopt opnieuw aan bij het motief van de schijnheilige carrousel, eerder gevisualiseerd door het draaiende plateau met handen en later in de film zelfs door een afspeelende grammofoonplaat met monotone voorleestoon. Het stukje over de reactie van de regering wordt afgesloten met een close-up van het fronton van de hoofdgevel van het parlamentsgebouw. Het reliëf van Gilles-Lambert Godecharle bevat een voorstelling van Vrouwe Justitia, de gerechtigheid die de ondeugden bestraft en de deugden beloont. Een ironisch commentaar op het parlement dat zichzelf op verlof stuurt en een vooruitwijzing naar de ontplooiing van het repressieapparaat.

Er wordt vluchtig ingegaan op de positie van de christelijke vakbonden. Van de brandkoffer gaat de montage over naar het parlement en dan naar de Sint-Romboutstoren en een foto van kardinaal Van Roey. Van het Christus-Koningstandbeeld bij de kathedraal gaat het naar een foto van de christelijke vakbondsleiders waarop in tweede instantie, met een horizontale camerabeweging, naast hen premier Eyskens onthuld wordt. De cirkel is rond. De visualisering van een bondgenootschap. In het kamp van de stakers monteert Buyens de verschillende oerende vakbondsleiders door elkaar, alsof ze allemaal probleemloos dezelfde boodschap verkondigen. De retoriek van één massa wordt opgebouwd: 'één voor allen, allen voor één', 'so-li-da-ri-teit' en 'sterk aaneengesloten massa's'. In het montageschema wordt dat in hoofdletters aangeduid met: *'TOUT LE PAYS'*. Het *'non, non, non!'* van de gevormde massa vormt het hoogtepunt van de in stelling gebrachte intrige.

Daarna wordt het derde bedrijf ingezet: de weg naar de 'climax' van de handeling, de spanning stijgt. De koning moet teruggehaald worden. De commentaar stelt

Montageschema van de film. (Archief Frans Buyens, Amsab-ISG, Gent)

expliciet: ‘Het is duidelijk: hier staan twee klassen tegenover elkaar. De arbeidende klasse [...]. Het kapitalisme.’ Tijdens de massabetogingen in verschillende steden over heel het land bereikte de staking op 30 december ook effectief haar kwantitatieve hoogtepunt.⁷⁸ Socialistisch partijvoorzitter Léo Collard en vakbondsleiders Georges Debunne en André Renard komen even zonder toenaam in beeld. Hun speeches worden zonder onderscheid geparafraseerd. Maar, ‘de staking moet gebroken worden: kost wat kost’. Met de eerste dode uit de stakersbeweging, die die dag bij het SABENA-gebouw in Brussel viel, bereikt de film zijn climax bijna exact op de helft van de speelduur. Het montageschema geeft dat mooi aan door de tekening van een ontploffing in de marge.

In het vierde bedrijf – ‘de catastrofe’ – vindt de noodlottige ontknoping van de tragedie plaats. ‘Opnieuw dringt ze (*de grootfinancier*) de krachtmeting op. Koelbloedig bereidt ze haar slag voor.’ De film wendt de straatgevechten in Luik op 6 januari aan als ‘fatale uitbarsting’, het fatum voltrekt zich. Er wordt op de emotie gespeeld met de close-up van een rouwende moeder met kind recht in de camera: ‘De doden vallen altijd aan dezelfde kant.’ In het montageschema wordt deze breuklijn in de marge aangeduid met een tekening van een soort afglijdende berg, decrescendo. Ook in de geschiedschrijving wordt deze cruciale fase in de ontwikkeling van het conflict als het kwalitatieve keerpunt aangeduid⁷⁹, maar dan eerder door het onvermogen nog eensgezind en gecoördineerd op te treden. Renard had de mars op Brussel – een poging alle strijdkrachten op één punt te verenigen – verworpen en tegelijk een Waals federalistisch programma gelanceerd. Dat blijft onvermeld.

De sfeerbeelden die volgen na de Luikse veldslag staan in het montageschema voor een ‘trieste atmosfeer’, gevolgd door begrafenisbeelden. ‘De arbeiders geven niet op’, maar – en let op de financiële woordkeuzes – ‘bij het bilan van haar (*de regering*) verwezenlijkingen voegt zich het laatste onbatig saldo’. Een schot weerklinkt en er wordt uitgezoomd op een foto van de kogelgaten in de rug van Jo Wousse, dodelijk slachtoffer van een gevecht tussen stakers en rijkswachters per jeep op 16 januari in Chênée. Er wordt opnieuw aangeknoopt bij het motief van de schijn en maskerade: de burgerlijke staat heeft met zijn politie- en repressiestelsel zichzelf ‘ontmaskerd’ en laat zijn ware gelaat zien.

Volgt dan de peripetie van de tragedie? Een miljoen mensen kwamen gedurende weken op straat, maar er gebeurt ‘niets’. ‘Over het ganse land wordt het werk hernomen.’ En de wet werd gewoon gestemd, wat onvermeld blijft in de film. ‘De nieuwe verkiezingen, na een parlamentsontbinding, zullen een klinkende overwinning brengen voor de linkse arbeidersbeweging.’ De film hoopt eerder op de catharsis: een vernieuwde oproep aan de kijker om verder te strijden. Want zo klinkt naar het einde nogmaals de internationale gedachte: ‘Wij weten dat we niet alleen staan. Wij hebben bondgenoten over de hele wereld.’

Selectie van foto's over de staking tegen de Eenheidswet op basis van beelden uit de film. (Amsab-ISG, Gent)



De fotoreportage start met het begin van de staking op 20 december 1960. Op die dag vatte de Kamer het debat over de Eenheidswet aan en besloot de ACOD het werk voor onbepaalde duur neer te leggen. Nog voor de gewesten of de centrales van het ABVV zich over een deelname aan de staking konden uitspreken, legden talloze arbeiders spontaan het werk neer. Op 22 december riepen de spoorarbeiders en de Centrale der Mijnwerkers op tot een algemene staking. Het nationaal bureau van het ABVV droeg de staking nog diezelfde dag over aan de gewestelijke afdelingen. Een dag later was de staking algemeen in Wallonië. In Vlaanderen beperkte ze zich in eerste instantie vooral tot de openbare sector en tot Antwerpen en Gent.





Linksboven: Brugge.
Linksmidden: Brussel.
Linksonder: Antwerpen.
Boven: Gent.

Na een snelle start breidde de staking zich langzaam maar zeker uit over heel België.





Eind december bereikte de staking haar hoogtepunt. Het kwam geregeld tot botsingen tussen stakers en ordetroepen. Foto's uit Brussel.



Boven: Luik.
Rechts: Brussel.

3 januari 1961 was een cruciale dag. De Kamer hernam de discussie over de Eenheidswet en Renard lanceerde zijn Waalse programma van structuurhervormingen. Hij dreigde met het stilleggen van de hoogovens in de metaalnijverheid, het ultieme wapen om werkgevers en overheid op de knieën te krijgen. Tussen 3 en 5 januari 1961 volgden de eerste gedeeltelijke werkhervattingen in Vlaanderen en Brussel. In Wallonië hield de staking voorlopig stand, maar sabotageacties en straatgevechten in Luik maakten de situatie er wel grimmiger. Op 6 januari vond in Luik op de Place Saint-Paul een massabijeenkomst plaats. Stakers bestormden het station Guillemins. Bij geweldadige confrontaties met de ordestrijdkrachten lieten twee betogers het leven. In de volgende dagen volgden ook in Wallonië de eerste werkhervattingen. In totaal vielen er tijdens de staking vier dodelijke slachtoffers.



Het eindbetoog van de film sluit aan bij en bevestigt de algemene conclusies die getrokken kunnen worden. De film gaat voorbij aan de interne tegenstellingen binnen de socialistische arbeidersbeweging en het gebrek aan een centrale leiding die het stakersfront deed verbrokkelen. De Vlaams-Waalse tegenstellingen en de zeer ongelijke opvolging in Vlaanderen worden verdoezeld. Op die manier schotelt de film in principe een eenheidsdiscours voor dat zelf een schijnvertoon is, hetgeen het regeringskamp voortdurend werd verweten. Dat is een vaststelling en geen veroordeling. In de generiek verschijnt een verontschuldiging omdat de film geen volledige kroniek is. Vele belangrijke momenten ontbreken. Maar deze synthese geeft de authentieke atmosfeer van de gebeurtenissen weer, zo wordt gemeld. In interviews met betrekking tot de film had Buyens het wel over 'zo eerlijk mogelijk de essentie uit te drukken', 'zo juist als het kon', '(de film) beantwoordt aan de werkelijkheid van het moment', 'doordat het geen propaganda wil zijn, maar wel analyse'.⁸⁰ De receptie van de première en het verbod op het filmfestival van Antwerpen kunnen verder een blik bieden achter die eenheidsfaçade van Buyens' werkelijkheid.

Receptie

Bij de receptie van de vakbondsleiders op het einde van de productiefase stonden we reeds stil. Hier wordt ingegaan op de beroemd geworden weigering van de film op het filmfestival in Antwerpen. Vervolgens wordt de berichtgeving in de pers van de filmpremière geanalyseerd.

Van 21 tot 30 november 1962 vond de vijfde editie van het Nationaal Festival van de Belgische Film plaats in Antwerpen, in organisatie van het provinciebestuur van Antwerpen.⁸¹ Het festival weigerde de inzending van *Vechten voor onze rechten*. De film werd ingediend samen met Buyens' kortfilm *De Schietschijf* (1960, 13'), een antikolonialistisch pamflet over kinderen die oorlog spelen. Dat het om meer ging dan gewoon een van de 81 geweigerde inzendingen van dat jaar⁸², suggereert de protestvoorstelling van de film. Francis Bolen en Henri Storck zouden die wegens het verbod georganiseerd hebben voor de Vereniging van Belgische filmauteurs, waar Storck voorzitter van was.⁸³ Francis Bolen was lid van het organisatiecomité van het festival en bij de preselectie toegevoegd aan de jury als niet-stemgerechtigd adviseur.⁸⁴ Deze actie en de film zelf vermeldt Bolen echter niet in *Histoire*, zijn overlevering als intimus van de vroege Belgische film tot 1976. In de passage over *De Schietschijf* verwijst hij niet naar het festival.⁸⁵ Bolen wijst als jurylid wel op een zekere voorgeschiedenis qua censuur.⁸⁶ Op de tweede editie in 1956 veroorzaakte de ontmaagding van een meisje door haar baas in *De Klinikaart* van Paul Meyer een schandaal. Daarom perkten de provinciale autoriteiten vanaf de derde editie de macht van de jury, vooral bestaande uit filmcritici, in door aan het reglement volgende zin toe te voegen: '*Les conclusions de la sélection préalable sont soumises à la Députation permanente de la province d'Anvers, aux fins de ratification.*' De deputatie had vanaf toen het laatste woord over de conclusies van de jury. Twee jaar later, op de editie van 1960, probeerde de deputatie haar censuur te verbergen achter de



Affiche van de film
Vechten voor onze rechten.
 (Amsab-ISG, Gent)

jury door aan het reglement dat die moest toepassen toe te voegen: *'Ne sont toutefois pas admis les films [...] qui portent atteinte aux convictions politiques, sociales, philosophiques ou religieuses d'autrui.'*⁸⁷ Het was op basis van dit toegevoegde artikel 3 dat Buyens' film werd uitgesloten. Buyens had het zelf over een weigering op grond van het artikel 'het kwetsen van andermans mening'.⁸⁸ Het festival voorzag nochtans een prijs voor 'de film over arbeidsvraagstukken' (25.000 frank), maar die werd in deze editie niet toegekend.⁸⁹ Aangezien het andere toegevoegde artikel de eindsbeslissing van de jurykeuzes bij het provinciebestuur plaatste, moest de Antwerpse gouverneur Richard Declerck de selectie bekrachtigen.⁹⁰ Declerck, de bezieler van het festival, was een socialist. Zijn verklaring werd op de festivalopening voorgelezen door de bestendig gedeputeerde en juryvoorzitter R. De Vocht en letterlijk herhaald op de proclamatie. Ze kan een extra licht werpen op de gevoeligheid van artikel 3. Het festival had een sterk nationaal karakter en stelde *'grouper actuellement toutes les forces vives de Flandre, de Bruxelles et de Wallonie'*⁹¹ tot doel. *'Les occasions de confrontation pacifique entre nos deux communautés sont devenues d'une telle rareté, qu'il n'est pas sans signification qu'en ce moment, nous puissions dépasser nos divisions pour présenter en une joute artistique les œuvres représentatives du pays*

tout entier. Een film met als onderwerp de Grote Staking tegen de Eenheidswet kon die verdeeldheid op de voorgrond van het festival plaatsen. De gouverneur alludeerde in zijn slotrede ook op kritiek op de editie. 'De organisatoren van het festival weten dat zij zich aan goedkeuring en aan afkeuring blootstellen. [...] Zij blijven daarom vatbaar voor suggesties, maar achten het wenselijk dat deze uitgaan van mensen die in de filmwereld staan en het festival volgen. Sommigen hebben inderdaad alleen belangstelling voor eigen films, anderen blijven volledig weg. Wij zijn [...] bereid om onze politiek te herzien, waar zulks noodzakelijk blijkt.'⁹²

De kritiek hield echter aan. Twee edities later schreven professionelen uit de Belgische filmsector een protestschrift tegen het festival, vergezeld van een spotprent op de censuur van de jury.⁹³ Ze verweten de gepolitiseerde jury conservatisme en onbekwaamheid. Het festival programmeert 'films die het liefst niet over mensen hebben en, nog liever, nergens stelling nemen'. Het is geen toeval dat opnieuw het pas ontstane en sociaal bewogen filmcollectief Fugitive Cinema het in Antwerpen aan de stok kreeg met dit festival (cf. de namen van de ondertekenaars in voetnoot 93). Maar ook *Y Mañana?* van Emile Degelin, een satire op het afstompende arbeidsproces van de moderne consumptiemaatschappij, werd dat jaar geweigerd.⁹⁴ In 1968 werd tijdens de laatste editie van het festival de Belgische erotische film *L'étreinte* unaniem goedgekeurd tijdens de preselectie, maar uiteindelijk toch geweerd uit de competitie. Daarop trokken alle andere cineasten hun films eveneens terug. Het gretig overgeleverde, stoere verhaal van de weigering van *Vechten voor onze rechten* moet dus gekaderd worden binnen de specifieke context van desbetreffende festivalorganisatie. Buyens' film was geen eenzame martelaar.

De festivalweigering werd enkele maanden eerder voorafgegaan door heel wat reacties die de eerste filmvertoning losweekte. De première vond plaats op vrijdagavond 11 mei 1962 om 20 uur in de Koningin Elisabethzaal van de dierentuin in Antwerpen.⁹⁵ De organisatie van de premièrevoorstelling was in handen van de ACOD en de Centrale der Kleding en Aanverwante Vakken. Beide vakbonden waren aangesloten bij het ABVV. Georges Debunne (nationaal voorzitter van de ACOD), Frans Christiaenssens (nationaal secretaris van de Centrale der Kleding), Frans Lauwers (gewestelijk secretaris van de ACOD) en Frans Buyens zelf leidden de film in.

De heroïek van de overlevering wil dat het publiek na de vertoning 'spontaan' *De Internationale* begon te zingen.⁹⁶ Buyens vermeldde zelf dat de zaal, die afgeladen vol zat, als één man op die manier reageerde.⁹⁷ Everaerts nam dat over en schreef dat een nokvolle zaal spontaan opveerde om het lied luidkeels te zingen.⁹⁸ Deze graag herhaalde anekdote moet genuanceerd en geplaatst worden binnen het volledige programma van de filmvoorstelling. Er waren immers zangkringen aanwezig op de première. De socialistische gemengde zangkoren Cultuur en Volkskreet, onder leiding van de dirigent René Milio en met klavierbegeleiding van Marcel Matheessens, openden de avond met socialistische strijdlieden, waaronder de *ABVV-mars*, en sloten de voorstelling af met *De Internationale*.⁹⁹ Dat was program-

matorisch gepland. Gedecontextualiseerde vermeldingen van *De Internationale* die gezongen werd, kunnen de indruk wekken dat het ging om een impulsieve opwelling als gevolg van de begeisterende kracht van de film. Mocht dat het geval zijn geweest, hadden socialistische verslagen dat hoogstwaarschijnlijk in zulke termen in de verf gezet. Daarenboven vermeldt enkel *De Volksgazet* dat *De Internationale* deel uitmaakte van het repertoire van de zangkoren.

De (Vlaams-)katholieke kranten – *De Standaard*, *Het Nieuwsblad*, *Het Volk* en *De Gazet van Antwerpen* – berichtten niet over de première.¹⁰⁰ Ook het liberale *Het Laatste Nieuws* schreef er niets over.¹⁰¹ De ‘ongebonden’ krant *Le Soir* liet de gebeurtenis eveneens onvermeld aan zich voorbijgaan.¹⁰² De meeste kranten hadden op vrijdag een rubriek *Agenda* of kondigden evenementen aan. Buyens’ filmpremière werd echter genegeerd. Het is vreemd dat zelfs het rechts-nationalistische ‘t *Pallieterke* de kans liet liggen op een stuk over deze socialistische filmbijeenkomst.¹⁰³ De première moet wellicht gezien worden als een intern gecommuniceerde vakbondsangelegenheid. De avond was niet de grote nationale, publieke première van een nieuwe film, zoals we die vandaag kennen. De lijn is duidelijk. Het waren enkel de socialistische kranten en bladen die de filmvoorstelling aankondigden of recenseerden.

De Rode Vaan, het weekblad van de communistische partij, waarin Buyens na de oorlog zelf over literatuur schreef, legde op 18 mei in een positief verslag de nadruk op het belang van de eensgezindheid van de arbeidersklasse, samen met de Waalse militanten.¹⁰⁴ Dat was volgens hen de toekomstboodschap die de film uitdraagt. Zoals vermeld, kwam partijlid René Beelen nadien wel nog opdraven met een lijst opmerkingen over de voorstelling van de rol van de communisten.

In *Links* schreef Frans Lauwers op 12 mei een verslag van de film.¹⁰⁵ Lauwers was gewestelijk secretaris van de ACOD, organisator van de premièreavond. Hij leidde de voorstelling in en sprak er het publiek toe. Naast het voorschot van de ACOD investeerde Lauwers bovendien zelf nog 10.000 frank in Buyens’ filmproductie.¹⁰⁶ Buyens lag zelf mee aan de basis van de oprichting van *Links*, de Vlaamse tegenhanger van *La Gauche*, in het najaar van 1958. Het was in Buyens’ satirisch tijdschrift *De Satan* dat Ernest Mandel een basis zag voor een Vlaams *La Gauche*. Na al het voorbereidende werk verliet Buyens het weekblad onmiddellijk na de stichting. ‘Ik was te veel een alleenganger, een vrijbouter, om mezelf disciplinair in te schakelen in een politieke beweging’, verklaarde Buyens hierover.¹⁰⁷ Het is misschien geen toeval dat de recensie van een auteur en een blad die Buyens genegen waren, als enige overgenomen werd in het boek waaraan hij zelf meewerkte. De tendensbladen *Links* en *La Gauche*, die al sinds 1956 bestonden, waren opgericht om een stem te geven aan de radicaal-linkse stroming binnen de Belgische Socialistische Partij (BSP). Die stroming speelde een bijzondere voorhoederol in de mobilisatie rond het programma van antikapitalistische structuurhervormingen. Dat was de eis die de bladen populariseerden.

Tijdens de staking brak André Renard met *La Gauche/Links* toen die bladen aanstuurden op de mars op Brussel. Vanaf januari 1961 gaf Renard zijn eigen blad uit,

Combat, dat de federalistische uitweg verdedigde en de staking in het teken van de Waalse socialistische actie plaatste.¹⁰⁸ Vanuit deze context is het begrijpelijk dat *Links* oordeelde dat ‘de film, alsmede hun (*talrijke Waalse kameraden uit Luik en Charleroi*) aanwezigheid, bewijst dat tijdens de staking Walen en Vlamingen solidair en één waren, dat noch Vlamingen noch Walen alleen stonden maar samen deze prachtige strijd gevoerd hebben’.¹⁰⁹ De film zou volgens *Links* ‘voor de toekomst bewijzen dat de strijd tegen de eenheidswet [...] vooral een strijd voor structuurhervormingen was [...]. Dit is de historische waarheid, en deze komt treffend tot uiting in deze film.’ Meer dan een document, was de film dan ook ‘een wapen in de verdere strijd voor structuurhervormingen’, het doel waarvan de hele recensie in het teken stond.

Binnen de leiding van het ABVV en het, meer rechtse, establishment van de BSP weerklonk echter een ander geluid. De algemeen secretaris van het ABVV, Louis Major, die altijd het niet-strijdbare socialisme had verdedigd, verweet Buyens na een visie van de film in de gebouwen van het ABVV dat de inhoud van de film gelogen was.¹¹⁰ Major noemde Buyens ook later in een berucht *Humo*-interview met betrekking tot *Vechten voor onze rechten* ‘de grootste leugenaar van België’.¹¹¹ Hij verhinderde de vertoning van de film in volkshuizen in eigen land en de verspreiding ervan in het buitenland.

De socialist Paul-Henri Spaak deed hetzelfde. Na de val van het vorige kabinet over de Eenheidswet, had de BSP de verkiezingen van maart 1961 ondertussen gewonnen en zat ze sinds april op belangrijke posten in de nieuwe regering. Spaak, opnieuw minister van Buitenlandse Zaken, boycotte de film in het buitenland.¹¹² In een brief aan alle ambassades zou Spaak geschreven hebben dat de film op geen enkele officiële manier mocht worden vertoond en ook niet getransporteerd.¹¹³ Rechtse BSP’ers wilden de staking eigenlijk zo snel mogelijk vergeten, terwijl anderen het elan van de staking levendig wilden houden.¹¹⁴ In de socialistische partijkrant *De Volksgazet*, waar Buyens nog in dienst was geweest als ledenwerver, verscheen op 11 mei de aankondiging van de première.¹¹⁵ Daags nadien volgde een vrij strikt verslag van het verloop van het programma op de filmavond met een drietal zinnen interpretatie.¹¹⁶ De vedette van de film was de gemeenschap, de klassenstrijd was het scenario. Ook in dit verslag luidt het: ‘een document dat geen verschil maakt tussen Waalse, Vlaamse en Brusselse arbeiders’.

Dat wijst toch op de scheiding der geesten met de Waalse federalistische gedachte en de politieke vertaling daarvan in de MPW van Renard. In december 1964 voltrok die scheiding zich ook officieel. Op het zogenaamde Onverenigbaarheidscongres van de BSP werden de aanhangers van de MPW uit de partij gezet, net als de radicaal-linkse leden van de bladen *Links* en *La Gauche* die niet gehoorzaamden aan de partijleiding.

Conclusie

Een integrale aanpak van film, context en receptie was lonend. De geschiedenis van de film is vervlochten met de geschiedenis in de film en vice versa.¹¹⁷ Het nuanceert de mythe van de betonnen Buyens. Tijdens de productiefase van zijn eerste lange film stond hij open voor een synthesesetekst als compromis tussen de verschillende vakbondsleiders. De opgeworpen filmische eenheidsfaçade verbergt aan de hand van auditieve en visuele strategieën de reële verschillen in het eigen kamp en die tussen Vlamingen en Walen. Het slachtofferverhaal op het filmfestival in Antwerpen en de mythe dat *De Internationale* op de première collectief werd gezongen, ondersteunden dit beeld min of meer, maar worden hersteld in hun oorspronkelijke context. Ook het discours van de commentaartekst als onschuldig knip- en plakwerk werd door een reconstructie van de 'affaire' rond de tekst ge-problematiseerd.

Toch was onenigheid over de visie op een centrifugale gebeurtenis als de staking van de eeuw onvermijdelijk. *Vechten voor onze rechten* is een Vlaamse en links-radicalistische strijdfilm over wat een splijtzwam werd voor de linkerzijde en de federalisering van het land verder aanmoedigde. Achter het filmische eenheidsdiscours stond vooral in Wallonië het socialistische verzet sterk en was in Vlaanderen een achterban gerijpt die bij de verkiezingen na de winterstaking de Volksunie een eerste doorbraak bezorgde. De BSP ontdeed zich van radicaal-links en voerde als machtspartij de Eenheidswet mee uit. Anno 2010 zijn beide tendensen in geradicaliseerde vorm op elkaar aangewezen voor een volgende stap in de hervorming van de staat.

Het archief van Frans Buyens opent perspectieven voor de analyse van andere films uit zijn rijk en divers oeuvre. Bovendien kan verder onderzoek bijdragen aan een lijn in de Vlaamse filmpraktijk die haast volledig verdwenen is, een gegeven waar Everaerts recent nog de aandacht op vestigde. Het gaat met name om de sociale film, de geëngageerde film of de maatschappijbetrokken film in de traditie van Frans Buyens.¹¹⁸ Die kan nochtans een belangrijke getuige zijn van een samenleving. Want zoals Buyens het zelf inschatte, kunnen, wanneer tientallen jaren later wordt teruggekeken naar *Vechten voor onze rechten*, een bepaald tijds-klimaat en de al dan niet gewijzigde verhoudingen beter geduid worden.¹¹⁹

- 1 Bert HOGENKAMP, Een film tussen spandoek en projectiedoek. In: Frans BUYENS, Leo DE HAES, Bert HOGENKAMP, Alain MEYNEN, *Vechten voor onze rechten 60-61. De staking tegen de Eenheidswet*, Leuven: Kritak, 1985, p. 87.
- 2 Dit artikel is gebaseerd op een taak voor het masterseminarie Filmhistoriografie (Universiteit Antwerpen, 2009-2010). Met dank aan prof. Roel Vande Winkel voor de begeleiding en commentaar.
- 3 James CHAPMAN, Mark GLANCY, Sue HARPER, Introduction. In: James CHAPMAN, Mark GLANCY, Sue HARPER (red.), *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, Hampshire/New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 6.
- 4 James CHAPMAN, Mark GLANCY, Sue HARPER, Introduction [...], p. 8.
- 5 Jan-Pieter EVERAERTS, *Frans Buyens, filmstormer. Leven en werk van een kineast*, Antwerpen: Klaproos, 1990; 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.
- 6 Gerrit MESSIAEN, *Tot mijn laatste adem. Een documentaire over Frans Buyens* (dvd), Brussel: Boomerang Pictures, 2000.
- 7 *Frans Buyens 80. Vergrijsd niet verkleurd. Themanummer Kruispunt*, 45(2004)196, 390 p. Het themanummer verscheen een maand voor Buyens' overlijden op 25 mei 2004.
- 8 Rik HEMMERIJCKX, Wouter HESSELS, Joris RAEYMAEKERS, Yannis THANASSEKOS, *Hommage à/aan Frans Buyens (1924-2004)*. In: *Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz/Driemaandelijks tijdschrift van de Auschwitz Stichting*, (2004)85, p. 118-153. De artikels van Hessels en Thanassekos waren eerder verschenen in het bovenvermelde *Kruispunt*-nummer, dat van Raeymaekers in *Mediafilm*, (1997)221. Hemmerijckx verzorgde de inleiding.
- 9 Hiervoor werd gebruik gemaakt van de dvd van de film, die samen met 22 andere werken als een collectie van het oeuvre van Frans Buyens en Lydia Chagoll werd uitgegeven (www.buyenschagoll.be). Frans BUYENS, *Vechten voor onze rechten*, Brussel: Boomerang Pictures, 2005.
- 10 De persmappen van het Koninklijk Belgisch Filmarchief (Cinematek) werden op het moment van schrijven gedigitaliseerd. Voor het luik van de receptie werd daarom een beroep gedaan op het Provinciearchief Antwerpen en de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience.
- 11 Elektronische correspondentie tussen de auteur en Lydia Chagoll, 27/05/2010.
- 12 Over de zwanenzang van de Boelwerf in Temse, waaronder vijf maanden sociale strijd, werd in mei 2010 de vier uur durende documentaire, *Zolang er scheepsbouwers zingen* van Jan Vromman (1999) heruitgebracht op dvd (www.scheepsbouwerszingen.be). Amsab-ISG hielp digitaliseren. 'Er zijn in België in het verleden maar twee gelijkwaardige films gemaakt: Joris Ivens en Henri Storck met *Borinage* in 1933 en Frans Buyens met *Vechten voor onze rechten* in 1962.' Uit: Bart DE WILDE, *Zolang er scheepsbouwers zingen*. In: *Samenleving en Politiek*, 6(1999)8, p. 47-48.
- 13 Philemon Hauman was lid van de Nationale Koninklijke Beweging en het Armée Secrète, beide verzetsgroepen van rechtse signatuur. Hij werd gefusilleerd in het kamp in Neustadt en ligt vandaag begraven in het Ereparck van Temse. Zie: <http://www.praats.be/gefusilha-he.htm>, laatst geraadpleegd op 26/10/2010.
- 14 *Open Dialoog* (1971), *Eens zullen de getuigen er niet meer zijn* (1979), *Weten Waarom* (1997), *Het blanke meisje moest buigen voor keizer Hirohito* (2003).
- 15 De titel van Buyens' jeugdmemories. Frans BUYENS, *Een jongen uit 't Foort. Vlechtwerk van herinneringen*, Berchem: EPO, 2000.
- 16 Frans BUYENS & Leo DE HAES, Er hing tijdens de première iets ongelooflijk sacraals in de lucht. In: Frans BUYENS, Leo DE HAES, Bert HOGENKAMP, Alain MEYNEN, *Vechten voor onze rechten [...]*, p. 80.
- 17 Frans BUYENS & Leo DE HAES, Er hing tijdens de première [...], p. 76.
- 18 Kan eventueel min of meer gereconstrueerd worden met behulp van Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 333, Briefwisseling betreffende technische aspecten voor *Vechten voor onze rechten*; 337, Nota's over de actualiteit voor *Vechten voor onze rechten*.
- 19 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 333, Brief Paul De Mol (chef de la section Actualités Quotidiennes) aan Buyens, Brussel, 13/04/1961.
- 20 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 333, Brief Lode Van Uyten (hoofd Informatiedienst) aan Buyens, Brussel, 08/04/1961.
- 21 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 332, Geniete bundel nota's, handgeschreven door Buyens op briefpapier Iris-films, p. 3.

- 22 Sean ALLAN & John SANDFORD, *DEFA. East German cinema 1946-1992*, New York: Berg-hahn Books, 1999, p. 1.
- 23 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 334, Briefwisseling betreffende kopieën van de film *Vechten voor onze rechten*, Brief Buyens aan Joris Ivens, 06/02/1961.
- 24 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 334.
- 25 Zo werd in oktober 1961 bijvoorbeeld vastgesteld dat de helft van alle kopieën *Seiten unrichtig* gekopieerd waren. Er mocht opnieuw van *Stunde null* vertrokken worden, met vertraging en hogere kosten. Buyens schreef het zeer moeilijk te vinden de moed nog hoog te houden. Zie: Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 334, Brief Buyens aan Rudi, 28/10/1961.
- 26 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 334, *Omtrent de film en zijn verdere produktie*.
- 27 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 338, Briefwisseling betreffende de internationale verkoop van *Vechten voor onze rechten*, fiches per land.
- 28 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 620, Briefwisseling betreffende *Vechten voor onze rechten* (China), Brief Lung Shen-lin aan Buyens, Praag, 02/01/1963.
- 29 In ruil voor deze nooit vereffende rekening vroeg hij in 1975 een uitnodiging om in het land een schoolfilm over het nieuwe China te draaien. Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 620, Brief Buyens aan Monsieur F. Dahlmann, 04/04/1975.
- 30 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 334, Brief Buyens aan René (FGB Berlin), 03/04/1963.
- 31 Frans BUYENS & Leo DE HAES, Er hing tijdens de première [...], p. 84.
- 32 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan René Beelen, 02/07/1962.
- 33 Georges DEBUNNE & Leo DE HAES, Renard wilde een nationale staking en heeft er uiteindelijk een Waalse staking van gemaakt. In: Frans BUYENS, Leo DE HAES, Bert HOGENKAMP, Alain MEYNEN, *Vechten voor onze rechten* [...], p. 73.
- 34 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan René Beelen, 02/07/1962.
- 35 Frans BUYENS & Leo DE HAES, Er hing tijdens de première [...], p. 84.
- 36 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan André Renard, 02/07/1962.
- 37 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan Robert Moreau, 02/07/1962.
- 38 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan André Renard, 02/07/1962.
- 39 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan André Renard, 04/07/1962.
- 40 Frans BUYENS & Leo DE HAES, Er hing tijdens de première [...], p. 84.
- 41 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan André Renard, 02/07/1962.
- 42 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan Robert Moreau, 02/07/1962.
- 43 De brief aan Debonne is niet terug te vinden. Buyens vermeldt in de brief aan Beelen dat hij de herwerkte versie ook naar Debonne (en naar Renard en Moreau) stuurde.
- 44 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan René Beelen, 02/07/1962.
- 45 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan André Renard, 02/07/1962.
- 46 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan Robert Moreau, 02/07/1962.
- 47 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan Robert Moreau, 02/07/1962.
- 48 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan André Renard, 04/07/1962.
- 49 20 juli 1962 was ook de vroegtijdige sterfdatum van André Renard. Hij overleed op 51-jarige leeftijd. De stemopnames en mixage waren op 15 juli ingepland bij DEFA. Zie: Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 334, Brief FDGB aan Defa Synchronisation, 16/06/1962.
- 50 Luc DE RYCK, Een jongen uit 't Foort. In: *Frans Buyens 80* [...], p. 14.
- 51 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Notabriefje Buyens, 25/06/1985.
- 52 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan André Renard, 04/07/1962.
- 53 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 332, Briefwisseling betreffende de verkoop van de film *Vechten voor onze rechten* in België, Brief Buyens aan André Renard, Antwerpen, 21/03/1961.

- 54 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan André Renard, 04/07/1962.
- 55 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Buyens aan Robert Moreau, 02/07/1962.
- 56 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 332, Geniete bundel nota's, handgeschreven door Buyens op briefpapier Iris-films, p. 3.
- 57 Jan-Pieter EVERAERTS, *Frans Buyens [...]*, p. 20.
- 58 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 332, Brief Buyens aan André Renard, 06/11/1961.
- 59 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 334, *Omtrent de film en zijn verdere productie*.
- 60 Frans BUYENS & Leo DE HAES, Er hing tijdens de première [...], p. 84.
- 61 Jan-Pieter EVERAERTS & Paul GEENS, *Op zoek naar de mens [...]*, p. 15.
- 62 Jan-Pieter EVERAERTS, *Frans Buyens [...]*, p. 18.
- 63 Jan-Pieter EVERAERTS, *Frans Buyens [...]*, p. 18.
- 64 Robbe DE HERT, Hulde aan Frans Buyens. In: *Frans Buyens 80 [...]*, p. 212.
- 65 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Film de la grève. Propositions de modification du texte du scénario (René Beelen).
- 66 Johan SWINNEN, Scholier in tegenlicht. Ooggetuigenverslag over een rebels scholierenfront dat film als wapen hanteerde in 1970. Noten. In: Johan SWINNEN & Luc DENEULIN (red.), *Henri Storck Memoreren*, Brussel: VUBPRESS, 2007, p. 328.
- 67 Citaten zonder verwijzing in de filmanalyse zijn letterlijk overgenomen van de Nederlandstalige commentaartekst op de dvd.
- 68 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, Brief Ernest Mandel aan Buyens, 23/04/1961.
- 69 En bij een meer lugubere interpretatie reeds een vooruitwijzing naar de beelden over Congo een minuut later?
- 70 Later worden door de stakers poppen, onder meer van Eyskens, opgehangen en verbrand.
- 71 Rik HEMMERIJCKX, Vechten voor onze rechten. In: *Frans Buyens 80 [...]*, p. 52.
- 72 Jean NEUVILLE & Jacques YERNA, *Le choc de l'hiver 60-61. Les grèves contre la loi unique*, Brussel: De Boeck Universiteit, 1990, p. 113.
- 73 De generiek vermeldt enkel 'amusementsmuziek'. De aangifte bij SABAM leert dat het gaat om *The Number One Boogie en Edelweiss Waltz* van Derek Nelson. Zie: Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 333, Brief Buyens aan SABAM, ongedateerd.
- 74 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 335, Nota's met technische gegevens van *Vechten voor onze rechten*, Montageschema.
- 75 Motie van het Uitvoerend Bureau van de ACOD van 7 november 1960. In: Fernand DEMANY, *Beelden van een staking. Een document van de ACOD*, Brussel: ACOD, 1962, p. 19 (bijlage 1).
- 76 Stephan VANFRAECHEM, *Een sfeer om haring te braden: arbeidsverhoudingen in de haven van Antwerpen, 1880-1972*, Gent: Academia Press/Amsab-ISG, 2005, p. 422.
- 77 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 331, *Propositions de changements dans le texte*.
- 78 Alain MEYNEN, Chronologie, In: Frans BUYENS, Leo DE HAES, Bert HOGENKAMP, Alain MEYNEN, *Vechten voor onze rechten [...]*, p. 25.
- 79 Alain MEYNEN, De Grote Staking, In: Frans BUYENS, Leo DE HAES, Bert HOGENKAMP, Alain MEYNEN, *Vechten voor onze rechten [...]*, p. 21.
- 80 Joris RAEYMAEKERS, Terugblik met Frans Buyens op zijn filmwerk. In: *Frans Buyens 80 [...]*, p. 178 en 180.
- 81 Het festival vond om de twee jaar plaats tussen 1954 en 1976 in Antwerpen (1954-1969), Knokke-Heist (1972), Brussel (1974) en Namen (1976).
- 82 Koninklijk Belgisch Filmarchief Brussel, Archief Nationaal Festival van de Belgische Film, 1962, *Persmededeling n° 4*. Het archief bevat geen details, titels of motivering van de weigeringen. De film wordt niet vermeld in de stukken van de festivalorganisatie.
- 83 Frans BUYENS & Leo DE HAES, Er hing tijdens de première [...], p. 86. Geen bewijsstukken gevonden in archieven festivaleditie.
- 84 Provinciearchief Antwerpen, Administratief Archief, Archief Nationaal Festival van de Belgische Film, Map 5e Editie, Reglement, Art. 12 Jury.
- 85 Francis BOLEN, *Histoire authentique, anecdotique, folklorique et critique du cinéma belge, depuis ses plus lointaines origines*, Brussel: Memo et Codec, 1978, p. 350.
- 86 Francis BOLEN, *Histoire authentique [...]*, p. 432.
- 87 Provinciearchief Antwerpen, Administratief Archief, Archief Nationaal Festival van de Belgische Film, Map 5e Editie, Reglement, Art. 3 Toegelaten Films.
- 88 Frans BUYENS & J.P. WAUTERS, Praten met Frans Buyens. In: *Film & Televisie*, 17(1972)176, p. 11.

- 89 Provinciearchief Antwerpen, Administratief Archief, Archief Nationaal Festival van de Belgische Film, Map 5e Editie, Lijst van de bekoorde films. Programma van de slotvoorstelling.
- 90 Provinciearchief Antwerpen, Administratief Archief, Archief Nationaal Festival van de Belgische Film, Map 5e Editie, Reglement, Art. 11 Preselectie.
- 91 Koninklijk Belgisch Filmarchief Brussel, Archief Nationaal Festival van de Belgische Film, 1962, Persmededeling n° 1; Toespraak door de heer Richard Declerck.
- 92 Koninklijk Belgisch Filmarchief Brussel, Archief Nationaal Festival van de Belgische Film, 1962, Toespraak door de heer Richard Declerck.
- 93 Koninklijk Belgisch Filmarchief Brussel, Archief Nationaal Festival van de Belgische Film, 1962, *Protest. De jury van het 7de Nationaal Festival van Belgische Films is onbekwaam* (verkeerdelijk gearchiveerd bij editie 1962). Ondertekend door onder meer Robbe De Hert, Guido Hendrickx, Patrick Lebon, Walter Heynen, Eric de Kuyper, Paul Collet en Pierre Drouot.
- 94 Koninklijk Belgisch Filmarchief Brussel, Archief Nationaal Festival van de Belgische Film, 1962, *Protest. De jury van [...]*.
- 95 *Volksgazet*, 11/05/1962, p. 17.
- 96 L. JORIS, *Vechten voor onze rechten*. In: Marianne THYS (red.), *Belgian Cinema/Le Cinéma belge/De Belgische film*, Brussel/Gent/Amsterdam: Ludion, 1999, p. 410.
- 97 Frans BUYENS & Leo DE HAES, *Er hing tijdens de première [...]*, p. 84.
- 98 Jan-Pieter EVERAERTS, *Frans Buyens [...]*, p. 16.
- 99 *Volksgazet*, 12/05/1962, p. 7.
- 100 Alle vermelde kranten werden onderzocht van 11 tot 15 mei 1962. In het geval van weekbladen werd verder dan 15 mei gekeken naar de eerstvolgende weeknummers. Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Krantenarchief *De Standaard*, Microfilm 98 (CAT. 574695); Krantenarchief *Het Nieuwsblad*, Band 1962 II; Krantenarchief *Het Volk*, Microfilm CAT. 574865; Krantenarchief *De Gazet van Antwerpen*, Microfilm 537942 (CAT. 96681).
- 101 Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Krantenarchief *Het Laatste Nieuws*, Microfilm 537941.
- 102 Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Krantenarchief *Le Soir*, Band 1962.
- 103 Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Archief 't Pallieterke, Band 1962.
- 104 *De Rode Vaan*, 18/05/1962, p. 5.
- 105 Frans LAUWERS, *Waarom deze film?* In: *Links*, 12/05/1962. Herdrukt in: Frans BUYENS, Leo DE HAES, Bert HOGENKAMP, Alain MEYNEN, *Vechten voor onze rechten [...]*, p. 96.
- 106 Amsab-ISG, Archief Frans Buyens, nr. 307, 332, Geniete bundel nota's handgeschreven door Buyens op briefpapier Iris-films, p. 3.
- 107 Johan VANDENBROUCKE, *De Satan*. In: *Frans Buyens 80 [...]*, p. 44.
- 108 Rik DE CONINCK, *Beknopte historische inleiding over het Belgisch Trotskisme*. In: *Marxistisch Internet Archief*, http://www.marxists.org/nederlands/de_coninck-rik/1997/1997inleidingtrotskisme.htm, 09/09/2008.
- 109 Frans LAUWERS, *Waarom deze film [...]*, p. 96.
- 110 Frans BUYENS & Leo DE HAES, *Er hing tijdens de première [...]*, p. 86.
- 111 Humo sprak met Louis Major. In: *Humo*, 24/06/1971, p. 25.
- 112 L. JORIS, *Vechten voor [...]*, p. 410.
- 113 Frans BUYENS & Leo DE HAES, *Er hing tijdens de première [...]*, p. 86. Geen bewijstukken over gevonden.
- 114 Bert HOGENKAMP, *Een film tussen spandoek [...]*, p. 94.
- 115 Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Krantenarchief *Volksgazet*, Microfilm 537943 (CAT. 91.743), *Volksgazet*, 11/05/1962, p. 17.
- 116 Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Krantenarchief *Volksgazet*, Microfilm 537943 (CAT. 91.743), *Volksgazet*, 12/05/1962, p. 7.
- 117 Wat Hogenkamp suggereerde voor verder onderzoek. Zie: Bert HOGENKAMP, *Een film tussen spandoek [...]*, p. 94.
- 118 Jan-Pieter EVERAERTS, *Re:spons. Vlaamse film is op sterven na dood*. In: *Rekto: Verso*, (2009)36, online raadpleegbaar op: <http://www.rektoverso.be/nummers/914-nr-36-juli-augustus-2009/1202-vlaamse-film-is-op-sterven-na-dood>, laatst geraadpleegd 08/07/2010.
- 119 Frans BUYENS & P. VAN LOOK, Frans Buyens. In: *Ons Land*, 17/12/1971, p. 63.