

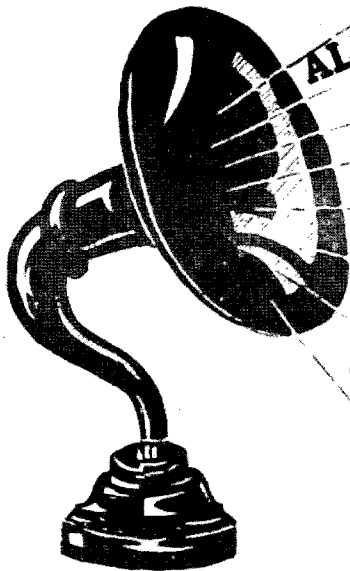
FEESTPALEIS

St-Pietersnieuwstr.

**CINEMA
VOORUIT**

Aanvang : dagelijks
7 uur. Donderdag
en Zondag : Dag-
vertooning 3 uur.

MEDEBURGERS,



ALLO! ALLO!

Bezoekt de

CINEMA VOORUIT

ELITE ORKEST

KUNSTZANG

SUPERFILM

GOEDKOOPE PRIJZEN

De **Cinema VOORUIT** is de best ingerichte van de Stad.
Koopt uwe kaarten op voorhand. Dan moet ge geen queu
::: maken, want Uwe plaatsen zijn voorbehouden :::

Tussen vermaak en propaganda: filmberichtgeving in de partijkrant Vooruit tijdens het interbellum

Tanguy Eeckhout, kunsthistoricus

Film was een machtig medium tijdens het woelige interbellum: de volksmassa liet zich graag meeslepen en probeerde zo de eigen miserie te vergeten. Ook de socialistische pers uit die tijd ontdekte het belang en de kracht van film en ging er bijgevolg veel aandacht aan besteden. In de partijkrant Vooruit kende de filmberichtgeving een unieke evolutie: terwijl in de jaren 1920 de aandacht vooral ging naar Hollywood en zijn escapistische productie zou Gust. Van Hecke in de jaren 1930 als een van de eersten in België de film als een volwaardig artistiek medium verdedigen. Ook werd vanaf dan het propagandistisch karakter van film benadrukt. Deze geëngageerde filmkritiek diende echter een wel heel hoog doel: ze moest de weg wijzen naar een nieuwe proletarische cultuur in België en zo de nieuwe 'socialistische mens' mee vormen.

In België was, net als in de meeste andere westerse landen, film het ontspanningsmedium bij uitstek geworden in de jaren 1920. Dankzij een enorme technische vooruitgang konden complexe films gedraaid worden en ontstonden verschillende filmstijlen en -genres. Film werd steeds meer als een nieuw kunstmedium gezien en dus interessant geacht door de artistieke avant-garde. De productie, distributie en vertoning van films werden echter grotendeels de zaak van enkele majors (Famous Players, Para-

Affiche van Cinema Vooruit, ca. 1930

mount en Loews Inc.). Belangrijke filmnaties waren Frankrijk, de Sovjet-Unie en Duitsland. Toch werd Hollywood steeds meer hét centrum van de filmproductie en het kreeg zelfs mythische proporties door het creëren van echte steracteurs en -actrices zoals Greta Garbo, Charlie Chaplin, Marlène Dietrich, ... Door de enorme import van Amerikaanse films in Europa werd ook hier 'the American way of life' verspreid. Film zou snel invloed hebben op economisch, maar ook op politiek vlak: het bleek een machtig medium dat het publiek kon vermaken en ontroeren maar ook vormen en agiteren. Ook de dagbladen gingen bijgevolg veel aandacht schenken aan het nieuwe en populaire medium. De krantenlezers werden geïnformeerd over de nieuw uitgebrachte films, maar ook roddels en kleine weetjes rond acteurs en actrices werden gepubliceerd waardoor de glitter en glamour van Hollywood en zijn personeel ook in Vlaanderen werden geïntroduceerd.

'The American dream' in de Vooruit

De socialistische beweging had de propagandakracht van het filmmedium reeds ontdekt aan het begin van de 20e eeuw. De film bleek een ideaal middel om het linkse ideeëngoed op grote schaal te verspreiden. In België werkte de beweging niet onmiddellijk aan een eigen filmproductie, maar selecteerde ze zoveel mogelijk uit het filmaanbod. Reeds vóór WO I en tot in de jaren 1930 zagen tal van coöperatieve cinemazalen het licht. Bij de bouw van de nieuwe feestzaal Vooruit (1912) in de St.-Pietersnieuwstraat was bijvoorbeeld van bij het begin aan een filmzaal gedacht. De Gentse Vooruit ging er prat op "[...] voorstellingen die op een verheven moreel en artistiek peil stonden te organiseren".⁽¹⁾ Al gauw bleek echter dat het grootste financiële voordeel gehaald werd uit de gewone fictiefilm. De programma's van de socialistische zalen verschilden bijgevolg amper van deze van de gewone zalen. De socialistische Centrale voor Arbeidersopvoeding, in 1911 door onder andere Hendrik De Man gesticht, richtte in 1921 nochtans de Socialistische Cinéma Centrale op. Ongetwijfeld was het de bedoeling van de socialistische voormannen om via deze centrale vooral propagandafilms te tonen in de rode bioscopen, maar toch bleek dat men veelal de voorkeur bleef geven aan populaire films die aansloegen bij de arbeider en zijn hele gezin. Zo kon men het proletariaat naar de volkshuizen trekken, er vermaak bieden en op een eenvoudige manier grote winsten boeken. Artistieke hoogvliegers en revolutionaire films kwamen minder voor in het filmaanbod. Veel kritiek kwam er dan ook van sommige socialistische politici omdat de volkshuizen gebruikt werden voor winstgevende vertoningen van niet-propagandistische films, terwijl ze gesticht waren met de bedoeling de arbeider te vormen en het socialistische gedachtegoed te verspreiden.⁽²⁾

Dat arbeiders graag naar de bioscoop gingen was de journalisten van de partijkrant *Vooruit* uiteraard niet ontgaan. In maart 1920 verscheen een artikel met de opmerkelijke titel: *Werklieden gaan teveel naar de cinema's*. Deze titel vatte echter niet de mening van de auteur samen, wel die van de bourgeoisie "die veel liever de werkmán verstompt en verbeest al zwiggelend en zwaggelend langs de straten ziet loopen dan zich een aangenaam tijdverdrijf te verschaffen" ⁽³⁾. Volgens de journalist moest men streven naar een zo nuttig mogelijk invullen van de vrije tijd en de arbeider zo leiden naar een hoger geestelijk leven. Naar de film gaan was in ieder geval, aldus de journalist, meer opvoedend dan het bezoeken van kroegen. In de krant *Vooruit* werd tijdens de jaren 1920 vooral aandacht geschonken aan de films die vertoond werden in de cinemazalen van de Gentse *Vooruit*. Begin jaren 1920 had de *Vooruit* nog geen specifieke filmrubriek. Tussen de mededelingen en advertenties werd elke week enkel de korte inhoud van de films afgedrukt die in Cinema *Vooruit* speelden.

Vanaf 1926 startte bestuurder Gust Balthazar een vernieuwingsplan voor de *Vooruit* omdat het oplagecijfer sterk achteruit was gegaan. Dankzij de modernisering verscheen het blad in 1928 voor het eerst op tien pagina's en werden de foto's erin beter van kwaliteit. Nieuwe rubrieken ontstonden, zoals de wekelijkse *Kinema-rubriek* vanaf januari 1928. Deze werd gedrukt op een halve pagina, gecombineerd met een fotobijdrage. In de eerste plaats werd aandacht geschonken aan de films die vertoond werden in Cinema *Vooruit*. Meestal beperkte de bespreking zich tot een korte inhoud van het scenario, zonder oog te hebben voor filmesthetiek. De rubriek werd aangevuld met artikels over markante of beruchte personages uit de filmwereld en voorts met korte filmweetjes. De aandacht ging vooral uit naar wat geproduceerd werd in Hollywood. Roddels rond Charlie Chaplin, Greta Garbo en de liefdesverhouding tussen Douglas Fairbanks en Mary Pickford waren populair. Ook was de *Kinema-rubriek* verlucht met vele foto's van de sterren en van stills. Bepaalde 'hot items' werden in de rubriek van dichtbij gevolgd, zoals bijvoorbeeld de opkomst van de geluidsfilm, de kleurenfilm en de reliëffilm. Opmerkelijk was trouwens dat men vaak vrij terughoudend stond tegenover nieuwe ontwikkelingen. Met de komst van de 'talkie' vreesde men in de *Kinema-rubriek* voor een kakofonie van geluid die de kijklust zou verstoren. In een artikel, gedateerd 15 juli 1928, meldde redacteur Lumina aan de lezers dat volgens de Amerikanen de sprekende film goed op weg zou zijn om de 'gewone film' te overvleugelen. De sceptische conclusie van de auteur klinkt vandaag vrij hilarisch: "De stille kunst heeft te zeer de plaats in de gewone verstrooiingen ingenomen, opdat men er aan zou kunnen denken haar den nek om te wringen door haar misschien haar grootste verdienste 'de stilte' te ontnemen. Zooals het met de reliëffilm, de kleurfilm en nog andere dergelijke experimenten ging, zal het ook ditmaal wederom het geval zijn: veel geschrei en weinig wol." ⁽⁴⁾

Men kan dus de redactie van de filmrubriek als eerder conservatief bestempelen, soms zelfs kleinburgerlijk wanneer het gaat om vernieuwingen van het filmmedium. Zoals

reeds gezegd, werd de filmberichterij ook niet echt gekenmerkt door een kritische en beschouwende toon. De artikelen waren kort en gingen eerder over randverschijnselen van de filmindustrie dan over filmesthetiek en -inhoud. Avant-gardefilms of films met een hogere artistieke waarde kwamen zelden aan bod. Enkele uitzonderingen waren *Metropolis* (1927) van Fritz Lang (*Vooruit*, 05/08/1928) en *Het Leven van Jeanne d'Arc* (1928) van Carl Dreyer (*Vooruit*, 23/02/1930). Het belang van de sovjetfilm werd niettemin ook aangeduid: af en toe werd er bericht over nieuwe sovjetfilms, doch zelden of nooit om hun revolutionair-esthetisch karakter te benadrukken. Een propagandafilm uit Nederland kreeg in december 1930 veel aandacht. Het ging om *Stalen Knuisten* (1930, regie: Jo De Haas), een opdrachtfilm van de Nederlandse Metaalbewerkerbond om het arbeidersleven in een metaalbedrijf in beeld te brengen. In het artikel stond dat het verheugend was dat de film in dienst van de propaganda werd gesteld. Toch bleef het berichten over propagandafilms eerder beperkt en men schonk in de eerste plaats aandacht aan populaire films.

Stilaan merkt men echter in de socialistische middens in Gent een mentaliteitswijziging in verband met hoe over film berichten en welke films vertonen. In februari 1931 werd de stichting van de Gentsche Filmclub aangekondigd, een initiatief van Emile Langui. Doel was 'het afrollen van avant-gardefilms' in de kleine cinemazaal van Vooruit.⁽⁴⁾ De eerste film van dit genre die vertoond werd was *De Generaal-linie* (1929) van Sergei Eisenstein. In december 1931 werd de populistische *Kinema-rubriek* vervangen door *Het Filmleven*, waarin veel aandacht was voor 'de auteursfilm'. Voortaan zou de filmrubriek ook verschijnen op een volledige pagina en zouden de foto's van opmerkelijk betere kwaliteit zijn. Dit was mogelijk dankzij de aankoop van een nieuw complex in de St.-Pietersnieuwstraat te Gent, waar SM Het Licht, de coöperatieve uitgeverij van *Vooruit*, onderdak vond. Op 10 januari 1931 werd het complex - met een nieuwe rotatiepers - in gebruik genomen. Het betekende het orgelpunt van de vernieuwingen die Gust Balthazar had ingezet in 1926. De krant werd dikker, meer redacteurs konden aan de slag en de druk kwaliteit ging er merkbaar op vooruit. Vanaf januari 1932 kon dankzij de nieuwe drukpers het populaire weekblad *ABC* uitgegeven worden. Ook dankzij de koperdiepdruk stonden er mooie kleurfoto's in van populaire acteurs en actrices. Zo werd via dit overvloedig geïllustreerde magazine de Hollywood-mythe verder verspreid in de arbeidersfamilies, terwijl de filmberichterij in het dagblad een meer intellectualistische toer opging.

Film = kunst = propaganda

De intellectualistische koers van de jaren 1930 was vooral te danken aan Paul-Gustave Van Hecke (1887-1967). Hij vervoegde in 1931 de *Vooruit*-redactie en lag mee aan de basis van het *Vooruit*-succes in de jaren 1930. Van Hecke had een naam opgebouwd tijdens de jaren 1920 als verdediger van jonge, beloftevolle kunstenaars zoals Constant Permeke, Gust. De Smet, Frits Van den Berghe en René Magritte. Van Hecke zat altijd vol ideeën en projecten. Hij was steeds op zoek naar het nieuwe in de kunsten, zowel op het vlak van stijl als van medium. Zo behoorde hij tot de eerste verdedigers in België van de tweede Latemse groep en later van het surrealisme, en was naast mode en schilderkunst ook geïnteresseerd in fotografie en filmkunst. Hoewel hij in de jaren 1920 vooral actief was in vrij mondaine en welstellende milieus, stond Van Hecke bekend als overtuigd socialist. Zijn vader was een socialistisch militant en had samen met Eduard Anseele en Edmond Van Beveren de Gentse tak van de Belgische Werkliedenpartij gesticht. Afkomstig uit een arbeidersfamilie, moest Van Hecke al op tienjarige leeftijd aan de slag als arbeider in een textiel fabriek. Reeds vroeg gaf hij blijk van politieke bewogenheid: hij was voorzitter van de Socialistische Jonge Wacht en stichtte met Hendrik De Man een Marxistische Studiering. De jonge Van Hecke had ook interesse voor cultuur, maar dan vooral als theaterregisseur, acteur en schrijver van toneelstukken en gedichten. De jaren 1920 waren voor hem zeer succesvol geweest dankzij zijn modehuis, zijn galerij en de tijdschriften die hij uitgaf. De kunstenaars die hij verdedigde deden het toen goed en Van Hecke bouwde een mooie kunstverzameling op. Met de beurscrash van 1929 eindigde dit succesverhaal. Het betekende het einde van zijn winstgevendende projecten. De meeste galerijen voor moderne kunst gingen failliet en de werken van kunstenaars die hij verdedigd had, werden op openbare veilingen verkocht aan dumpingprijzen. Zijn modehuis moest sluiten en de tijdschriften die hij uitgaf stopten te verschijnen.

Om deze redenen moest Van Hecke op zoek naar nieuw werk en kwam hij terecht op de redactie van *Vooruit*, ongetwijfeld dankzij de vrienden die hij had in de socialistische milieus. Hij zorgde er ook voor dat zijn vriend Frits Van den Berghe als illustrator aan de slag kon bij *Vooruit*, eerst freelance, later in vast dienstverband. Van den Berghe had het meest te lijden gehad van het failliet van het modernisme. Hoewel zijn werk steeds fel verdedigd was door Van Hecke, was het begin jaren 1930 haast niets meer waard. Bij *Vooruit* kreeg Van Hecke de kans om de avant-garde weer te verdedigen in een tijd dat er een enorme roep was naar een 'retour à l'ordre' onder kunstenaars en critici. Hij legde zich vooral toe op het schrijven van recensies van films, literatuur en beeldende kunst. Merkwaaardig was dat hij zijn artikels niet langer ondertekende met het wat afstandelijke P.G. Van Hecke, maar met het meer volkse Gust. Van Hecke. Van Hecke speelde trouwens graag met zijn signatuur, en ondertekende zijn artikels soms voluit, soms met zijn initialen G.V.H., soms gewoon met G,V of H.



Scène uit de film *Le Borinage* van Joris Ivens en Henri Storck (B. Hogenkamp en H. Storck, *Le Borinage*. In: *Revue Belge du Cinéma*, (1983-1984))

Het was onmiddellijk duidelijk dat Gust. Van Hecke op een volledig nieuwe manier wou berichten over film. Niet langer de Hollywood-productie met haar dolle acteurs en actrices stond centraal, wel de artistieke intenties van belangrijke avant-garderegisseurs zoals Fritz Lang, S.M. Eisenstein, Poedowkin, Luis Buñuel, René Clair, ... Daarom moest de *Kinema-rubriek* plaatsmaken voor een meer serieuze rubriek over film, namelijk *Het Filmleven*. Zowel de nieuwe films als filmklassiekers met een sociale boodschap kwamen aan bod. Roddels rond steracteurs en -actrices waren uit den boze, wel werden de grote regisseurs en hun activiteiten op de voet gevolgd. *Het Filmleven* verscheen eerst net als de *Kinema-rubriek* op zondag, maar werd vanaf januari 1933 verplaatst naar de vrijdagse editie. Zo kon ingespeeld worden op het nieuwe weekprogramma van de Gentse cinema's dat ook verscheen op vrijdag. Toch hield Van Hecke daar weinig of geen rekening mee. Vaak besprak hij films die nooit of pas een jaar later in Gent vertoond werden. Om deze redenen werd nog eens de korte inhoud van de vertoonde films afgedrukt. Zijn eerste filmkritiek had *Drei Groschenoper* (1931) als onderwerp en verscheen op 27 december 1931. Het was een film van Georg Wilhelm Pabst naar het toneelstuk van Bertolt Brecht en met muziek van Kurt Weill. In zijn lovende kritiek benadrukte Van Hecke het belang van de sociale wending in de filmkunst. De week daarna werden drie films van de jonge, opkomende Nederlander Joris Ivens besproken: *De Brug* (1928), *Zuiderzeewerken* (1930) en *Nijverheids-symfonie* (1931). De regisseur kon dankzij zijn sociaal geëngageerde films op veel sympathie rekenen van de *Vooruit*-filmcriticus. Wat Van Hecke zo boeiend vond in deze films was onder andere het feit dat Ivens het pittoreske en het muzikale met het doodgewone dagelijkse leven van de arbeider combineerde: in *De Brug* staat de bouw van een ijzeren brug over de Maas te Rotterdam centraal en in *Zuiderzeewerken* de indijking en drooglegging van de Zuiderzee. Met deze gegevens bracht Ivens de schoonheid van het menselijk handelen in beeld dat met moderne technieken de natuur kan beheersen. In *Nijverheids-symfonie* werd het arbeidersleven in de Philips-radiofabrieken gefilmd. De arbeid werd als een symfonie georkestreerd, met muziek die overeenstemde met de akoestische verwachtingen die de beelden wekten. Ook de volgende jaren zouden de films en theorieën van Joris Ivens veel aandacht krijgen in de filmrubriek van *Vooruit*. Zo werd veelvuldig bericht over zijn vertrek naar Rusland om er de documentaire *Komsomol (De jeugd heeft het woord)* (1932) te draaien en is het duidelijk dat Van Hecke veel van deze film verwachtte. Ook hier gebruikte Ivens zijn specifieke beeld- en klank-montagestijl. Het was een ode aan de jonge arbeiders die met primitieve middelen hard werkten aan de bouw van een hoogoven. Toen de Russische versie van de film in België in première ging, was de Gentse filmcriticus uiteraard aanwezig. Zijn mening over deze propagandafilm was echter niet onverdeeld positief: "*Het lijkt ons echter wel dat de eigenlijke filmwaarde van het werk, hoezeer dit ook getuigt van Ivens' oog voor het doelmatige en het feitelijke, niet totaal beantwoordt aan den vooropgezette geest. Het schijnt ons dat de sociale opzet niet totaal door de*

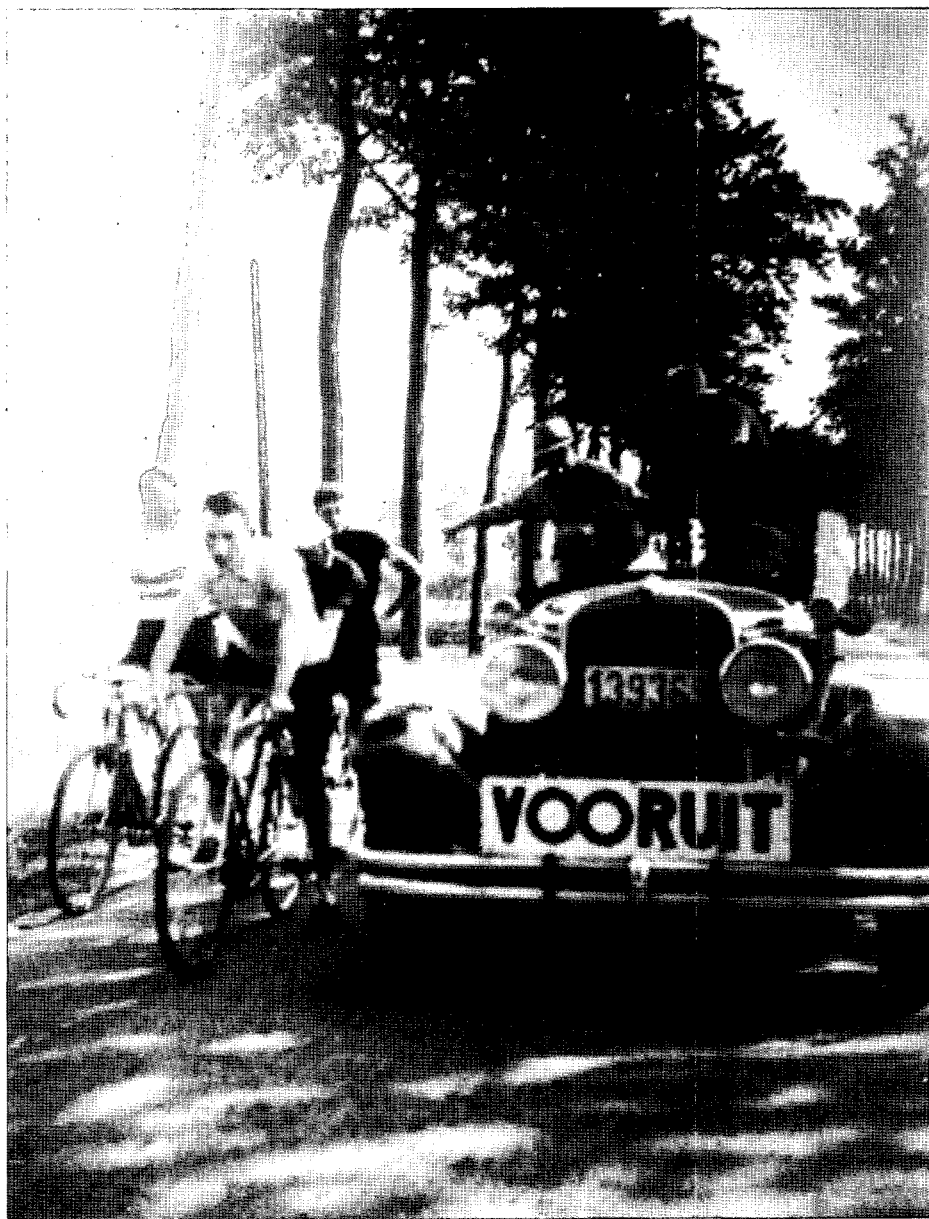
filmische uitwerking werd verklaard. En dat, ondanks de vele hoogtepunten, die getuigen van Ivens' zuiver-cinografische visie en zijn buitengewoon knappe montagekunst."⁽⁶⁾

Merkwaardiger is echter het commentaar op de propagandistische documentaire *Borinage* (1934) van Henri Storck en Joris Ivens dat iets later in *Vóoruit* verscheen. Het thema van de film was de ellende en de uitbuiting van mijnwerkers in de Borinage. Hoewel deze film vandaag als een van de meest beklievende Belgische documentaires uit het interbellum gezien wordt, kon hij de Gentse filmcriticus absoluut niet bekoren. De kritiek werd op de volgende manier geformuleerd: "*Scherp ons oordeel samenvattend, zouden we deze korte band, een zeer zwakke kommunistische propaganda-film kunnen noemen, die een sterke socialistische film had kunnen zijn.*"⁽⁷⁾ Wat de criticus vooral ergerde waren de "*onduidelijke, eenigszins schuwe en vluchtige, en ten slotte vage en onoprechte insinuaties aan het adres der Werkliedenpartij, die hier en daar voorbijspoken!*" Binnen het documentairegenre is deze film nochtans uiterst vernieuwend; zelf zei Ivens over deze film dat hij zijn carrière een slag van 180° had gegeven. Ivens en Storck behoorden tot de vertegenwoordigers van de avant-garde in de film. Zij hadden tot dan veel belang gehecht aan de manier waarop werd getoond, veeleer dan wát uiteindelijk werd getoond. Ook bij deze film was de verleiding groot om een heel esthetische film te maken door speciale camerastandpunten, schaduwwerking of bijzondere beeldcomposities. De cineasten kozen er echter voor om alle aandacht van de toeschouwer te richten op de miserie van de mijnwerkers door een rauwe en functionele film te maken.⁽⁸⁾ Men kan zich afvragen of het niet deze koerswijziging van twee modernistische kunstenaars was die Van Hecke deels dwarszat; hij propageerde immers een nieuwe modernistische esthetiek van het proletariaat. Deze documentaire leek die betrachting naast zich neer te leggen, was fundamenteel anti-esthetisch en kon volgens Van Hecke dus niet leiden naar de nieuw te vormen socialistische mens.

Ook in een andere interessante filmkritiek van Van Hecke, gepubliceerd in de *Vóoruit* van 7 juli 1933, leest men dat hij niet elke sociale propaganda-film als even geslaagd beschouwde. Het ging om de 'geteekende film' *Idee* (1933), naar een beeldroman van de bekende Belgische graficus Frans Masereel. Masereel stond bekend als een sociaal zeer geëngageerd kunstenaar met linkse sympathieën. Zijn vormentaal stond dicht bij het expressionisme en het doel was kunst maken voor het volk. Ook zijn beeldroman *Idee* had als thema de bevrijdende opstand van de geest bewerkstelligen. Het sprak dus voor zich dat Masereel wel kon rekenen op veel sympathie van de *Vóoruit*-redactie. Af en toe werden houtsneden van hem gepubliceerd en Masereel had trouwens ook deelgenomen aan enkele groepstentoonstellingen die in de jaren 1920 door Van Hecke waren georganiseerd. De film *Idee* werd voor het eerst in België vertoond dankzij de Brusselse Club de l'Ecran⁽⁹⁾, een club van linkse cinefielen. Het was op deze vertoning dat Van Hecke zich baseerde voor zijn kritiek. Zijn commentaar was genuanceerd, maar toch vrij hard: "*Deze film is zichtbaar bedoeld als een sociaal, ja, als een proletarisch werk, dat*

de wonden der samenleving blootleggen wil en tot verzet hiertegen opwekken moet. Nu vreezen we dat de symbolen in aktie, die zij vertoont, onmogelijk op een proletarisch publiek diepen indruk kunnen teweegbrengen. Daartoe zijn vormgeving en expressie er van juist te esthetisch, te weinig direkt. Terwijl anderzijds, de overtuigden en de meer ontwikkelden, ongetwijfeld de op deze wijze voorgestelde symbolen te simplistisch vinden gaan."⁽¹⁰⁾ Voorts heeft Van Hecke het ook over de zwakke technische realisatie van de film, die op een vrij amateuristische manier was uitgevoerd in het atelier van Masereel, samen met de Tsjechische cineast Berthold Bartosch. Ook het feit dat de film zonder muzikale begeleiding werd afgespeeld vond Van Hecke een vergissing. De componist Arthur Honegger was echter nog niet klaar met de voor de film speciaal gecomponeerde muziek. De kritiek op *Komsomol* en *Borinage* en op *Idee* maken duidelijk dat Van Hecke een heel aparte visie had op de functie van het filmmedium.

Om zijn ideeën omtrent filmkunst enigszins te verduidelijken publiceerde Van Hecke in *Vooruit* van 1 mei 1932 zijn standpunt. Voor de partijkrant was 1 mei, feest van de arbeid, steeds een extra gelegenheid om de arbeid, het socialisme en zijn activiteiten speciaal onder de aandacht te brengen. Zo ook in de rubriek *Het Filmleven*, die toen pas vier maanden bestond: "*De cinema is de poëzie der massa. En opdat deze poëzie nu niet zou worden het gif of het verdovingsmiddel onzer massa, moeten we waken over de filmkunst. Er zijn honderden, baatzuchtige, merkantiele en toevallige redenen, die aan de ontaarding der filmkunst bijdragen zullen, pogend haar verband met de kapitalistische samenleving, in dienst der wanorde op te drijven.*"⁽¹¹⁾ Voorts benadrukte hij dat de filmkunst in dienst moest staan van de mensheid en opvoedend, aanvurend en bewustmakend moest werken. Om zijn visie te illustreren somde Van Hecke enkele films op die (deels) voldeden aan zijn criteria. Het ging onder andere om de meesterwerken van Eisenstein, Dovchenko en Pabst, maar ook bijvoorbeeld om *City Lights* (1931) van Charlie Chaplin. Deze films waren volgens Van Hecke relevant zowel qua vorm als qua inhoud. De film *Kuhle Wampe* (1932) leek ook aan deze criteria te zullen voldoen. In juni 1932 publiceerde Van Hecke de plot van deze 'film in dienst van de arbeidersbeweging', samen met enkele foto's. De filmploeg was duidelijk sociaal georiënteerd met medewerkers zoals Bertolt Brecht, Slatan Dudow, Hertha Thiele en Ernst Busch. De *Vooruit*-criticus had de film echter zelf nog niet kunnen zien en kon dus niet oordelen over de cinematografische kwaliteiten ervan. In december kon hij dat wel en was hij duidelijk teleurgesteld. Wel voegde hij aan zijn kritiek toe dat hij niet wist of de tekortkomingen te wijten waren aan nalatigheid van de initiatiefnemers of aan tegenwerking en censuur door het opkomend Duitse fascisme. Zijn grootste verwijt was dat het verband tussen de werkloosheidsstaferele en de betere toekomst voor de arbeidersjeugd, die in de film wordt voorspeld met een groots en vreugdevol sportfeest, onvoldoende gemotiveerd en verklaard wordt. De 'vrijgevochten' jonge arbeiders houden zich zelfs bezig met dure, en dus typisch



Paul-Gustave Van Hecke (l. in de auto) tijdens de opnames van de film over Vooruit (foto Visie)

burgerlijke, sporten zoals bootvaren of koersen op dure motorrijwielen. Dit had, aldus de Gentse criticus, niets van doen met 'een proletarisch jeugdstreven naar sociale bewustwording'. Hierdoor bracht de film niets terecht van het streven naar een hogere en verheffende maatschappelijke betekenis. Uiteindelijk was *Kuhle Wampe* in Gent pas van 18 tot 25 augustus 1933 te zien in Cinema Vooruit, meer dan een jaar nadat Van Hecke er een halve pagina aan wijdde in *Het Filmleven*.

'Naar een Gentsch Hollywood!'

Gust. Van Hecke was uiteraard steeds op zoek naar nieuwe uitdagingen en het formuleren alleen van een strijdplan voor een socialistische filmcultuur kon hem niet bevredigen. Zijn visie moest in een concreet resultaat vertaald worden. Op 5 augustus 1933 werd op de voorpagina van *Vooruit* aangekondigd dat een documentaire- en propagandafilm zou gemaakt worden over het dagblad, een initiatief van Van Hecke en Gust Balthazar. Dat er veel verwacht werd van de film, bleek uit de titel van het artikel: *Naar een Gentsch Hollywood!*⁽¹²⁾ Ook de filmploeg werd voorgesteld aan de *Vooruit*-lezer. Het scenario was geschreven door Van Hecke en het was de Nederlandse filmgroep Visie die het filmen en monteren op zich nam. Naast het schrijven van het scenario, stond Van Hecke ook deels in voor de regie (samen met Jo De Haas) en werd hierbij ook nog geassisteerd door Emile Langui en Amedé De Keuleneir. Jo De Haas, van de Visie-groep, was de hoofdcameraman en Cor Lemaire componeerde de muziek. Van het gesproken woord werd uiterst sober gebruik gemaakt. Het louter naturalistisch gebruik van geluid werd afgewezen, overeenkomstig de ideeën van de avant-garde. Daarom speelde de muziek een heel belangrijke rol. De acteurs waren 'partijgenoten en volk van de straat'. Het was een Visie-gewoonte om non-acteurs te gebruiken. De filmgroep Visie had reeds voordien in de Vlaamse krant veel aandacht gekregen, vooral vanaf het moment dat het duidelijk werd dat die zou instaan voor de productie van de *Vooruit*-film. Visie bestond uit drie jonge cineasten: Max De Haas, Jo De Haas en Ab Keizer. Hun eerste film was *De Fakkeltgang* (1932), waarover in juli 1933 een lovende kritiek verscheen in *Het Filmleven*. *De Fakkeltgang* was gedraaid in opdracht van De Nederlandsche Vereeniging tot Afschaffing van Alcoholhoudende Dranken, met niet-professionele acteurs, en was volgens Van Hecke, ondanks het moeilijke thema, zowel een artistiek als propagandistisch interessante film waarin de nefaste gevolgen van alcohol voor het proletariaat aangetoond werden. Kort daarop werd over *Kent uw Macht* (1933), een andere Visie-film (deze keer in opdracht van de Nederlandse coöperatie Samenwerking), even lovend geschreven door Van Hecke. Hij wees erop dat met deze film het bewijs was geleverd dat cinema een machtig wapen kon zijn als het propagandistisch karakter van een film aantrekkelijk, spannend, ritmisch en overtuigend gemonteerd was.

Het spreekt voor zich dat de *Vooruit*-film veel aandacht kreeg in het dagblad zelf. Gedurende de volledige draaitijd, tussen 5 en 18 augustus, werd bijna elke dag met fierheid en een zekere humor bericht over het filmen maar werd ook het scenario toegelicht, werden deeltjes van het draaiboek gepubliceerd en gaf de sportredacteur verslag over hoe het was om gevolgd te worden door de filmploeg. Ook verscheen een lang verslag van een geësceneerde socialistische meeting met Eduard Anseele. In de *Vooruit* van 2 november 1933, wanneer de montage van de film was afgewerkt, werd het volledige scenario uitvoerig verteld en een week later werden verschillende stills uit de film afgedrukt, samen met de mening van verschillende Nederlandse bladen (zowel katholieke, socialistische als communistische), die uiteraard allemaal vol lof waren over deze *Vooruit*-documentaire. Het moet gezegd dat de film een geslaagd modernistisch werk was geworden met mooie camerastandpunten en montagetechnieken, ondanks het feit dat het een propagandafilm moest zijn. Zowel de leefwereld van de lezer als die van de journalist, de tekenaar, de linotypist, de drukker en de eindredacteur werden geëvoceerd. Ook *Koekoek*, het satirisch weekblad van *Vooruit* besteedde in september 1933 aandacht aan de film en zijn scenarioschrijver. Op het voorblad verscheen een portret van Van Hecke, getekend door zijn vriend Van den Berghe. Uiteindelijk ging de film in Gent op 18 november 1933 in première. Om dit te vieren volgde op de voorstelling een concert van de uit Duitsland gevluchte Ernst Busch. Na deze geslaagde verfilming droomde de Vlaamse socialistische beweging van een eigen speelfilm, met name van een verfilming van het leven van Tjil Uilenspiegel, de vrijheidsheld uit de roman van Charles De Coster. Initiatiefnemer was opnieuw Van Hecke die ook de regie op zich zou nemen. Men had zelfs al een acteur voor de hoofdrol: acteur en zanger Ernst Busch. Hij kon op veel sympathie van Van Hecke rekenen dankzij zijn acteerprestaties in verschillende geëngageerde films zoals *Kuhle Wampe* en *Dreigroschenoper*. Jammer genoeg bleef het Tjil Uilenspiegel-project van Van Hecke een droom.

Van Heckes' strijd voor de 'ware kino'

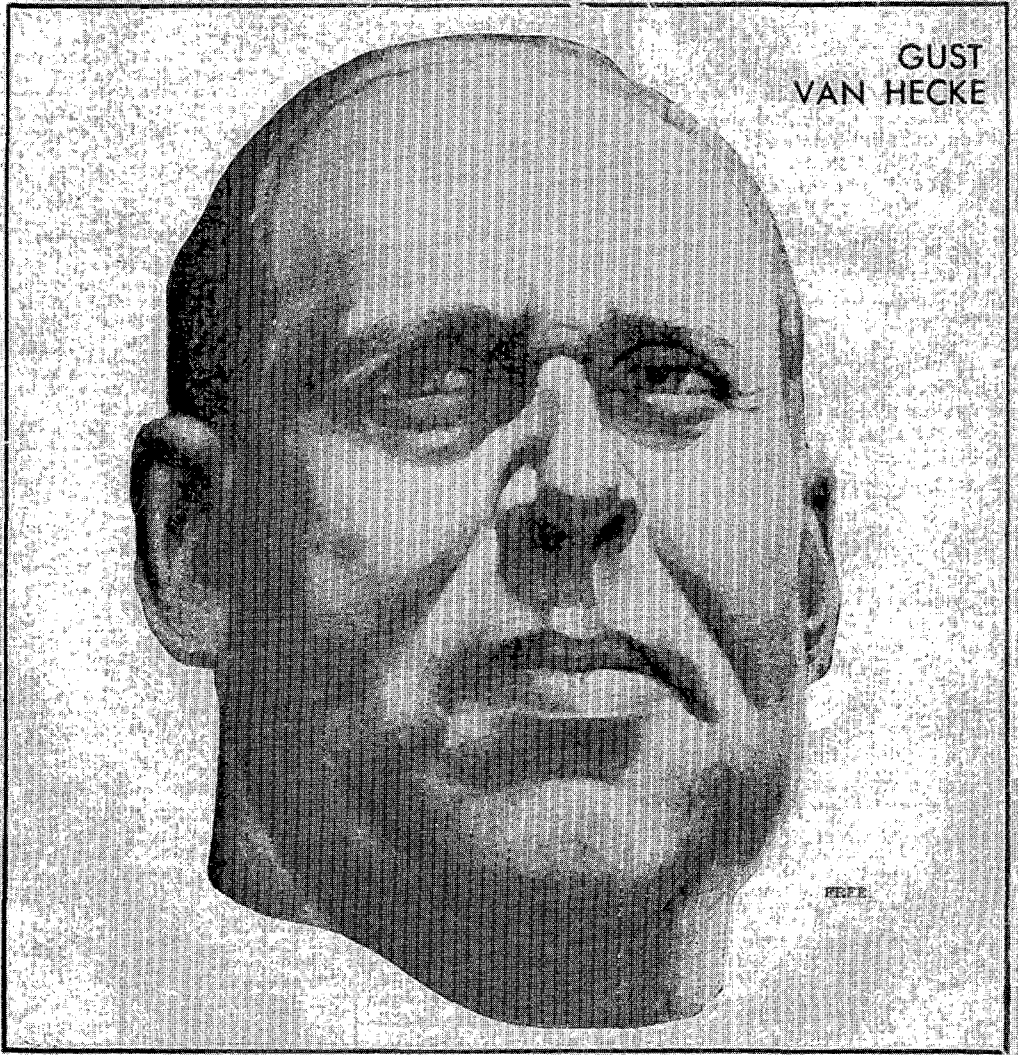
Hoewel dus vanaf 1932 propagandafilms en andere sociaal geëngageerde films veel aandacht kregen in *Het Filmleven*, betekent dit zeker niet dat er geen plaats meer was voor andere films. Zo werd in *Het Filmleven* van in het begin aandacht geschonken aan twee films van Salvador Dalí en Luis Buñuel: *Un Chien Andalou* (1929) en *L'Age d'Or* (1930), de twee cultfilms bij uitstek binnen de toenmalige avant-garde. In deze surrealistische films werden alle gangbare waarden op de helling gezet en was de inhoud provocerend en destructief terwijl de enige boodschap die werd gepropageerd de oproep tot moord was. Ook de afbeeldingen die het artikel illustreerden, moesten de brave lezer van *Vooruit* provoceren: een close-up van een oog dat wordt bewerkt met een scheermes... Van

Hecke stelde zich evenwel op als felle verdediger van de twee films die de poëtische vrijmaking van het essentiële, innerlijke wezen bewerkstelligden.⁽¹³⁾ Toen *L'Age d'Or* een paar maanden later tweemaal vertoond werd in Brussel door de Club de l'Écran, schreef Van Hecke in *Het Filmleven* dat het publiek dat deze vertoningen bijwoonde, de film had toegejuicht, in tegenstelling tot wat in Parijs gebeurde.⁽¹⁴⁾

Van Hecke zou zich wel vaker opwerpen als verdediger van 'provocerende' films. Zo schreef hij vol lof over de Duitse film *Meisjes in uniform* (1931) van Leontine Sagan. De film ging over de liefdesgevoelens van een meisje voor haar onderwijzeres in een strenge kostschool. In het postscriptum vermeldde hij dat de Brusselse 'controlecommissie' van het filmagentschap eiste dat de scène waarin het meisje zelfmoord wil plegen uit de film werd geknipt; een eis die Van Hecke sterk veroordeelde omdat deze scène net het dramatisch hoogtepunt vormde van de film; erop ingaan zou hoogst onzinnig zijn.⁽¹⁵⁾ Dat hij niet zoveel sympathie had voor de Brusselse censors bleek later nog wanneer hij in een heel kort artikeltje enkele beslissingen van 'de belachelijke controlokommissie' aanvocht en zich vragen stelde over het 'verstandsvermogen' van de commissieleden. *De Pelgrim* (1923) van Charlie Chaplin en *De Onvatbare* (1930) van Buster Keaton waren enkele van de geviseerde films die de commissie veroordeelde als een opeenvolging van brutaliteiten, bedreigingen en diefstallen.

Uit deze voorbeelden blijkt duidelijk dat Van Hecke liever schreef over de esthetisch-vernieuwende tendensen in de film of over inhoudelijk meer gelaagde films: meestal Europese of Russische producties, slechts af en toe Amerikaanse. De criticus toonde opmerkelijk veel sympathie voor verfilmingen van beroemde literaire werken zoals bijvoorbeeld *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1932) van Rouben Mamoulian naar R.L. Stevenson (*Vooruit*, 22/05/1932); *Poil de Carotte* (1932) van Julien Duvier, naar Jules Renard (*Vooruit*, 27/11/1932); *Vaarwel aan de wapens* (1932) van Frank Borzage naar Ernest Hemingway (12/01/1934); *Liebelei* (1933) van Max Ophüls naar het toneelstuk *Minnespel* van Arthur Schnitzler (19/01/1934); *Madame Bovary* (1933) van Jean Renoir naar Gustave Flaubert (19/01/1934).

De regisseur werd door de criticus dan wel gezien als de persoon die van een film een al dan niet cultureel hoogstaand product maakte, maar het acteren werd ook beoordeeld. Zo noemde Van Hecke de Hollywood-film *Mata Hari* (1931, regie: George Fitzmaurice) 'schijnbedrog', typisch voor een hedendaags groot filmproduct. Hij veroordeelde het als een toppunt van vals romantisme terwijl hij het magisch vermogen van Greta Garbo in de film bejubelde en haar acteerprestaties het toppunt van filmkundig spel noemde. Het was overigens een van de zeldzame keren dat Van Hecke zoveel aandacht schonk aan zo'n typisch Hollywood-product. Een nog grotere blockbuster uit die tijd was *King-Kong* (1933, regie: Merien C. Cooper). Het was zo'n hype dat zelfs Van Hecke er niet omheen kon en er noodgedwongen een recensie aan wijdde. Het verbaast echter niet dat hij de film "de som van slechte smaak en de kinderlijke voorliefde voor de



Portret van Paul-Gustave Van Hecke door Frits Van den Berghe in Koekoek, september 1933

grootdoenerij” noemde, “de kroon op de spectaculaire cinema, zoals die te Hollywood wordt gezien en gefabriceerd”.⁽¹⁶⁾ In juni 1932 had hij reeds een boekbespreking gebruikt om typische Hollywood-producties aan te vallen en hij ontpopte zich daarbij tot een ware marxist; het ging om de *Droomfabriek*, de Nederlandse vertaling van Ilja Ehrenburgs publicatie over film. Het is echter meestal niet duidelijk of het in de recensie gaat om parafrases uit het boek van Ehrenburg of om zijn eigen mening: “De film-productie is een nuchtere zaak, een reuzen-kombinatie waarbij alle mogelijke en onmogelijke financiële- en commerciële zwen- del te pas gebracht wordt. De wetten van het kapitalistisch bedrijf overheersen de heele doening. Kunst en smaak staan hiermee in betrekking als een bruikbare grondstof. Precies zooals de petroleum of de kunstmatige zijde tot basis dienen aan beursondernemingen. Maar de kinema houdt verband met de menselijke behoefte aan vermaak en ontspanning. En in plaats van er toe bij te dragen deze behoefte te voldoen met verheffende en opbeurende werken van hooger gehalte, exploiteert de kinema de menselijke laagheid en bekrompenheid. De kinema doet nog veel meer, hij werkt de menselijke ontwikkeling tegen. Iederen avond schenkt hij zijn verderfelijke gif van bedrog, leugen, waan. Maar tederen avond zet hij ook de massa aan tot valsche levensbegrippen, tot onderworpenheid, tot slaafscheid. En terwijl verdeelen de filmmagnaten hun dividenden. Het brouwen van bedrieglijke droomen, die de mensen verstompen en er onder houden, brengt niet alleen geld op, maar tracht de kapitalistische toekomst te behouden voor tegenspoed en ondergang. Dat is het werk der droomfabrieken van Hollywood, Neuba- belsberg, Joinville en elders.” Van Hecke looft de vlijmscherpe en ongenadige kritiek van Ehrenburg en besluit met een bijzonder interessante opmerking: “[...] deze droomfabriek [is] een aanklacht op zuivere feiten steunend, die ons waarschuwt tegen den weg die de huidige film- industrie nu bijna heeft afgevoerd; die ons echter onvoldoende wijst waar de weg ligt naar de nieuwe filmkunst in dienst eener wordende menschheid. De ware kino moet nog komen! Er zijn dan toch in de laatste jaren zekere zeldzame filmwerken ontstaan die ondanks alles met den wordenden menschenlijken opgang samenhangen en aan onze verwachting bestaansrecht schenken.”⁽¹⁷⁾ Wat Van Hecke nu precies bedoelde met die ‘ware kino’ en hoe die in de praktijk eruit moest zien wordt nooit helemaal helder toegelicht. Wel is hij overtuigd dat de intellectuele ontvoogding van de arbeidersklasse mogelijk is. Hij ziet bijvoorbeeld de socialistische pers niet alleen als een manier om socialistische kiezers te kweken maar ook als een middel om de algemene ontwikkeling van de arbeider te bevorderen. Met zijn kunst- en filmkritiek wou hij de kritische geest van de arbeider verscherpen en hem een nieuwe esthetiek aanreiken. Zo was hij ook verantwoordelijk voor *Het Geestesleven*, een kunst- en literatuurrubriek in *Vooruit* die vanaf januari 1933 elke zondag verscheen. Zowel *Het Geestesleven* als *Het Filmleven* hadden voor Van Hecke een opvoedende functie. Hij wou de basis leggen van een groots cultureel plan: “Vóór een proletarische cultuur, tegen de verburgerlijking der cultuur.”⁽¹⁸⁾ De strijd van Van Hecke richtte zich in de eerste plaats duidelijk tegen de verburgerlijking van de moraal en van het schoonheidsgevoel. Men moest, aldus Van Hecke, meehelpen aan de ontwikkeling en verklaring van de nieuwe geest die zou groeien uit het socialistisch klassenbewustzijn en het socialistisch denken,

voelen en willen. Deze nieuwe geest zou de proletarische cultuurbeweging voortstuw-
wen.

De nobele bedoelingen van Van Hecke en andere cultuurredacteurs werden jammer
genoeg niet altijd geapprecieerd door het doelpubliek. Hun intellectuele en hautaine
houding in de krantenartikels stootte zonder twijfel op veel onbegrip omdat de *Vooruit*-
lezer er gewoonweg weinig van verstond. Soms deden die redacteurs zelfs heel laat-
dunkend over de smaak en de intellectuele capaciteiten van het volk. Van Hecke ge-
loofde in een intellectuele revolutie ten dienste van het proletariaat. Enkel de artistie-
ke producties die in het teken hiervan stonden, konden op de volledige goedkeuring
van de criticus rekenen. Het was dan ook een grote frustratie voor Van Hecke om te
zien dat arbeiders naar de bioscoop gingen om de moeilijke tijden die ze beleefden te
vergeten en ze dus 'maximum bedrog' eisten door blijde films te willen zien waar een
schone schijn werd opgehouden. Van Hecke profileerde zich als de verdediger van
films met een hoog cinematografisch gehalte, films die menselijke drijfveren verklar-
ren, films waarin een poëtische atmosfeer wordt gecreëerd of documentaire films
omdat deze allemaal konden bijdragen tot de innerlijke verrijking van de toeschouwer
en oog hadden voor sociale en emotionele kwesties. Enkel deze films konden ook een
tegengewicht vormen voor de kapitalistische filmproductie, in afwachting van de op-
komst van een 'proletarische cultuur'. Om deze idealistische doelstellingen te bereik-
en moest men strijden tegen het kapitalistisch systeem dat enkel de bedoeling had om
van film een winstgevend product te maken die de bestaande maatschappelijke verhou-
dingen handhaafde. In deze filmproductie stonden volgens een marxist zoals Van Hecke
homogenisering, standaardisering en voorspelbaarheid centraal en dit leidde alweer
tot de uitbuiting van het proletariaat.

Met zijn rechtlijnige en geëngageerde filmkritiek maakte hij de fout om aan film vaak
slechts die éne grootse functie te willen geven: een doeltreffend propagandamiddel in
dienst van een nieuw te vormen mensheid! Dat film ook een vorm van vermaak kon
zijn, werd totaal verloochend. Met zijn gedetermineerde visie liet hij zich kennen als
een dogmatisch marxist en een elitair denker. Vanaf 1934 werd Van Hecke redactiesec-
retaris en in mei 1938 zelfs de nieuwe hoofdredacteur van *Vooruit*. Gust Balthazar, tot
dan de hoofdredacteur en bestuurder van de krant, kreeg een ministerambt toebedeeld
in de nieuwe regering-Spaak en kon zijn functie bij *Vooruit* niet langer bekleden. Van
Hecke was echter meer een interim-hoofdredacteur: Balthazar bleef de belangrijke
beslissingen nemen en nam zijn taak als hoofdredacteur weer op na het beëindigen van
zijn politiek mandaat. In 1940 eindigde het *Vooruit*-verhaal voor Van Hecke. Na WO II
werd hij nog voor korte tijd bestuurder van het weekblad *Zondagspost* en vervolgens van
Le Peuple. In 1947 organiseerde hij samen met Piet Vermeylen het eerste Internationaal
Filmfestival van Brussel waarvan hij in 1948 directeur-generaal werd. Hij werd even-
eens directeur-generaal van de bioscoopketen Pathé in België.

Het Filmleven gaat door

Ook al schreef Van Hecke vanaf september 1934 geen filmrecensies meer, toch bleef *Het Filmleven* verschijnen. Tot april 1937 was Goegebeur de 'officiële' filmredacteur van *Vooruit*, nadien nam Willem Rombauts de taak over. Beiden namen duidelijk gas terug en waren veel gematigder dan Van Hecke. Ze geloofden wel nog in een geëngageerde filmkunst, maar wensten film niet enkel te linken aan propagandistische bedoelingen omdat dit de kunst zou verslaven. Film kon volgens hen een rol in de samenleving spelen door te handelen over morele, politieke of maatschappelijke vraagstukken. Toch had film ook een onmiskenbare ontspanningsfunctie: hij mocht niet louter propaganda zijn, noch louter vermaak, maar er moest eerder een juiste balans tussen beide gevonden worden. Regelmatig zouden beide redacteurs zich ergeren aan de kwaliteit van de nieuwe films in de zaal en het feit dat ze bijna exclusief uit twee landen, Frankrijk en de Verenigde Staten, kwamen. De tweede helft van de jaren 1930 waren dan ook niet zo'n vruchtbare jaren voor de filmkunst: zowel genres als populaire typetjes à la Laurel en Hardy en Fernandel werden uitgemolken. Goegebeur merkte ook op dat ongeveer de helft van de films, gemaakt in het jaar 1936, gewijd waren aan onderwerpen van geschiedkundige aard en dat ze voorts werden gekenmerkt door een hunker naar romantiek en grove afwijkingen van de historische waarheid. De filmcriticus vermoedde dat deze vlucht in het verleden veroorzaakt was door een voorzichtig ontwijken van de toenmalige morele, maatschappelijke en geestelijke vraagstukken door de filmproducenten.⁽¹⁹⁾ Meer sociaal geëngageerde films waren dan ook een zeldzaamheid. Slechts weinige kregen echt lovende kritieken: uitzonderingen zijn *Modern Times* (1936) van Charlie Chaplin en *La Grande Illusion* (1937) van Jean Renoir. Een andere ergernis die vaak terugkwam in de filmartikels van *Vooruit* tijdens de jaren 1930 was de haast onbestaande Belgische filmproductie. De weinige Belgische (co)producties die wel werden uitgebracht konden bovendien niet op bijster veel belangstelling rekenen in *Vooruit*. Enkel over de documentaire films van Henri Storck werd af en toe bericht. De films van Charles Dekeukeleire kregen daarentegen amper aandacht.⁽²⁰⁾ De interesse voor het werk van Storck was uiteraard mede te danken aan de verschillende linkse propagandadocumentaires die hij maakte tijdens de tweede helft van het interbellum. Een film van Storck waarover werd bericht was *Het huis der ellende* (1938) gemaakt in opdracht van de Société nationale des Habitations à Bon Marché. De Gentse filmcriticus Rombauts was ook betrokken bij de realisatie van de dialogen voor de Vlaamse versie.

De kranten in de jaren 1930 stonden natuurlijk vol met artikels over het opkomend fascisme in verschillende Europese landen. De opkomst van Adolf Hitler, het nazisme en de Duitse censuur baarden de *Vooruit*-redactie duidelijk veel zorgen. Voortdurend werd bericht over de nare gevolgen van het nazisme, eveneens op cultureel vlak. Ook

de filmproductie werd beïnvloed door de machtsovername der fascistten in verschillende Europese landen, waardoor zelfs in *Het Filmleven* aandacht werd geschonken aan het dreigend gevaar. Duitsland was in de jaren 1920 een filmnatie met vele vernieuwende en artistieke krachten; in de jaren 1930 werd film er een kwestie van propaganda. Het ligt voor de hand dat Van-Hecke reeds in 1933 in *Het Filmleven* de filmcensuur van de nazi's hekelde en de eerste nazifilm van commentaar voorzag. Smalend stelde hij in juli 1936 vast dat Goebbels van de Duitse film en filmindustrie aanvankelijk een geweldig propaganda-instrument wou maken, maar dat hij blijkbaar had ingezien dat de mensen over het algemeen niet naar de bioscoop gingen om in een of andere politieke leer gesterkt te worden: "*Ze willen zich verstrooien en amuseren. Nu de filmindustrie van alle niet-Arische smetten gezuiverd was, hetgeen tot resultaat had dat tal van ervaren kunstenaars en vakmensen uit het bedrijf verdwenen, krijgen heel wat dilettanten en onbekwamen de kans, die ze anders nooit zouden hebben gehad.*"⁽²¹⁾ Een van de weinige nazifilms die werd besproken bij de Nieuwe Films in *Het Filmleven* was *Olympia* (1938) van Leni Riefenstahl, een film rond de Olympische Spelen van 1936 in Duitsland. De commentaar van Rombauts op de film was vrij lauw. Het oorlogsgevaar zelf kwam in de meeste films van vóór 1938 nooit expliciet aan bod. Wanneer er net voor het uitbreken van de oorlog wel enkele duidelijk antifascistische films uitgebracht werden, konden deze uiteraard op veel enthousiasme rekenen van de *Vooruit*-filmcriticus. Zo was *Spanish Earth* (1937) van Joris Ivens een van de belangrijkste antifascistische films uit de tweede helft van de jaren 1930 waarover regelmatig werd bericht, de film geeft een indringend beeld van de overlevingsstrijd van de Spaanse Republiek. De sovjetfilm *Professor Mamlock* (1938, regie: Gerbert Rappaport en Adolf Minkin) over de jodenvervolgving door nazi-Duitsland en de Tsjecho-Slowaakse film *De Grootte Oplossing* (1937, regie: Hugo Haas) waren andere verzetsfilms waarover Rombauts met veel geestdrift schreef. Ook de Amerikaanse film *De bekentenissen van een nazi-spion* (1939, regie: Anatole Litvak) kreeg veel aandacht. Dit drama was gebaseerd op het proces tegen Duitse spionnen in de Verenigde Staten. Hoewel hij op artistiek vlak weinig interessant werd geacht door Rombauts, getuigde hij toch van 'een felle en besliste weerstandskracht', waardoor de film meer dan de moeite waard werd.⁽²²⁾ Deze soms hartstochtelijke commentaren waren de laatste daden van machteloos (?) verzet van de *Vooruit*-filmredacteur tegen de fascistische krachten die weldra ook België zouden bezetten. Ze waren het eindpunt van tien jaar geëngageerde filmkritiek. Tijdens de Tweede Wereldoorlog verscheen *Vooruit* als gestolen editie, als spreekbuis van de collaborerende eenheidsvakbond Unie van Hand- en Geestesarbeiders.

Met dank aan prof.dr. D. Biltreyst

- (1) A.M. DE COCK, In een fauteuil de wereld rond: De opgang van Gentse bioscoopzalen. In: A. CAPITEYN (red.), *Interbellum in Gent*, Gent: Stadsarchief, 1995, p. 198.
- (2) R. STALLAERTS, *Rode Glamour*, Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1989, p.16.
- (3) E. ANDRIES, Werklieden gaan teveel naar de cinema's. In: *Vooruit*, 25/03/1920.
- (4) LUMINA, De spreekfilm. In: *Vooruit*, 15/07/1928.
- (5) De Generaal-linie. In: *Vooruit*, 22/02/1931.
- (6) V., Joris Ivens' Komsomol. In: *Vooruit*, 22/12/1933.
- (7) V., Borinage: zwakke kommunistische propagandafilm. In: *Vooruit*, 16/03/1934.
- (8) B. HOGENKAMP, Joris Ivens en de Borinage. In: *Rondom Joris Ivens wereldcineast*, tentoonstellingscatalogus, Nijmeegs Museum 'Commanderie Sint-Jan', 1988, p.130.
- (9) Le Club de l'Ecran te Brussel werd opgericht door de communist en 'advocaat van het proletariaat' Piet Vermeylen in 1931. De filmclub had een sterk links karakter, wat nog duidelijker werd toen hij de opdracht gaf aan H. Storck en J. Ivens om het docudrama *Borinage* te filmen in 1933. Het was vooral de bedoeling om sovjetfilms te vertonen, maar mede onder invloed van P.G. Van Hecke werden er vooral veel avant-gardefilms vertoond van o.a. Man Ray, Salvador Dali en Luis Buñuel.
- (10) G. VAN HECKE, Idee: Frans Masereels's tekenfilm. In: *Vooruit*, 07/07/1933.
- (11) G. VAN HECKE, Op één mei... In: *Vooruit*, 01/05/1932.
- (12) Naar een Gentsch Hollywood! Vooruit wordt gefilmd! In: *Vooruit*, 05/08/1933.
- (13) G. VAN HECKE, Over de surrealistische films Un Chien Andalou en L'Age d'Or. In: *Vooruit*, 31/01/1932.
- (14) Bij de twee opvoeringen van L'Age d'Or te Brussel. In: *Vooruit*, 15/05/1932.
- (15) G. VAN HECKE, Meisjes in uniform. In: *Vooruit*, 10/04/1932.
- (16) G. VAN HECKE, King-Kong. In: *Vooruit*, 20/10/1933.
- (17) G. VAN HECKE, Ilja Ehrenburg's 'Droomfabriek'. In: *Vooruit*, 12/06/1932.
- (18) G. VAN HECKE, Het Geestesleven. In: *Vooruit*, 08/01/1933.
- (19) GOEGEBEUR, Nieuwe Films. In: *Vooruit*, 19/02/1937.
- (20) G. Van Hecke had wel een recensie geschreven over de katholieke propagandafilm *Visioenen uit Lourdes* van C. Dekeukeleire. Van Hecke oordeelde dat de film bedrieglijk, dubbelzinnig, filmkundig weinig vernieuwend was en vol langdradige herhalingen zat. (G. VAN HECKE, *Visioenen uit Lourdes*. In: *Vooruit*, 29/05/1932).
- (21) De Duitse filmindustrie lijdt onder het diletantisme. In: *Vooruit*, 24/07/1936.
- (22) W.R., Nieuwe films: de bekentenissen van een nazi-spion. In: *Vooruit*, 11/08/1939.