

De blik gericht op het witte doek.

Vier recente studies over filmbeleving in Vlaanderen^o

ANDREAS STYNEN

De verwachtingen waren hooggespannen in de zomer van 1943. Wekenlang pakten kranten en magazines groot uit met de aankondiging dat op 20 augustus, in de prestigieuze Gentse bioscoop Capitool, Vlaamse filmgeschiedenis zou worden geschreven. Die dag ging *De Vlaschaard* in première, de verfilming van de gelijknamige roman die Stijn Streuvels in 1907 had uitgebracht. In een academische zitting vooraf beklemtoonden Filip De Pillecyn en Cyriel Verschaeve, die laatste in een voorgelezen brief, nogmaals het grote belang van de film. Er was echter iets merkwaardigs mee aan de hand: toeschouwers aanhoorden dan wel dialogen in het Nederlands, deze waren gedebiteerd door acteurs van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg en niet door de filmsterren die ze op het witte doek aanschouwden. Dat waren immers Duitsers, die voor een Duits productiehuis, met een Duitse regisseur en deels in Duitse studio's *Wenn die Sonne wieder scheint*, de originele titel van het project, hadden gedraaid. Die 'uitbesteding' van een vermaard Vlaams cultuurproduct bleek geen hinderpaal. Op anderhalve maand tijd werden meer dan tweehonderdduizend kaartjes verkocht, en ook de pers was haast unaniem lovend; meer dan eens werd de productie onomwonden als "*een Vlaamsche film*" bejubeld. De meest verrassende recensies waren die in partijgebonden bladen als de *SS-Man*, dat de authenticiteit van de adaptatie in twijfel trok. Ook in Duitsland waren er nationaalsocialisten die teleurgesteld opmerkten dat de "*verbondenheid*

^o

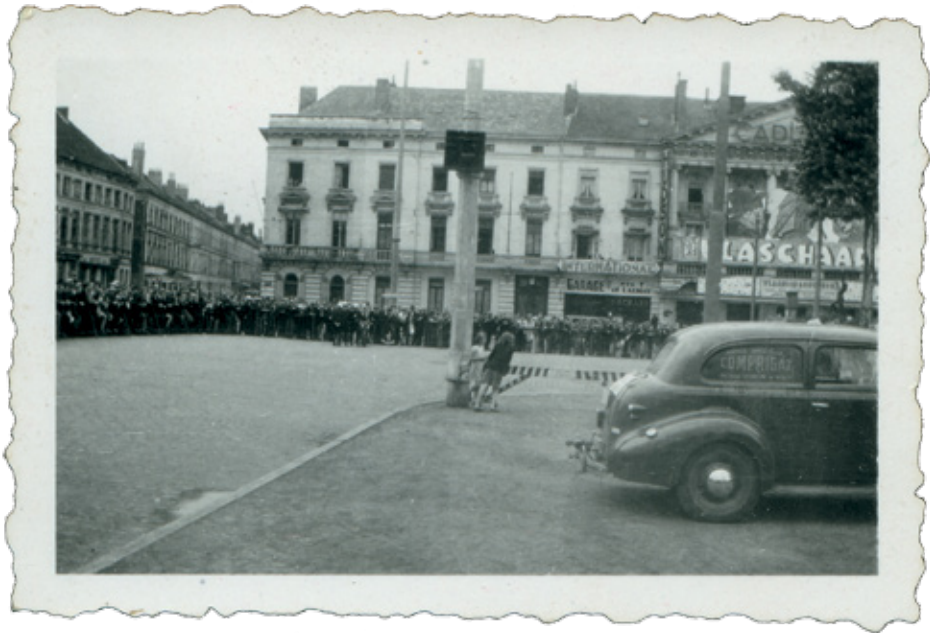
Besproken publicaties:

D. Biltreyst & Ph. Meers (ed.), *De verlichte stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, Tielt, Lannoo, 2007, 296 pp., ill., ISBN 9789020973310.

R. Vande Winkel & I. Van linthout, *De Vlaschaard 1943. Een Vlaams boek in nazi-Duitsland en een Duitse film in bezet België*, Kortrijk, Groeninghe, 2007, 192 pp., ill., ISBN 9789077723517.

D. Biltreyst & R. Vande Winkel, *Filmen voor Vlaanderen. Vlaamse beweging, propaganda en film*, Antwerpen, ADVN, 2008, 224 pp., ill., ISBN 9789086791866.

J. Swinnen, *Reflecties. Film als filosofie*, Brussel, VUBPress, 2009, 206 pp., ill., ISBN 9789054876250.



Het parcours van de Grote Wielerprijs Volk en Staat liep langs de Gentse bioscoop Capitool, waar op dat ogenblik (1943) *De Vlaschaard* speelde. [ADV N, VFA 6031]

met de aarde" nauwelijks uit de verf kwam, ten voordele van een veeleer banaal menselijk conflict. Nochtans had niemand minder dan Joseph Goebbels persoonlijk zijn zegen aan de prent gegeven – de filmwereld moest aan hogere idealen beantwoorden en was daarom aan strenge richtlijnen onderworpen.

Het mag duidelijk zijn dat de ontvangst van *De Vlaschaard*, nog in 1975 op de toenmalige Belgische Radio- en Televisieomroep (BRT) vertoond, allerm minst eenduidig was. Een complex geheel aan factoren, zowel in de film zelf als in de maatschappij waar hij werd uitgebracht, bleek bepalend voor de impact op en interpretatie door de kijkers. Dergelijke kwesties werden lang genegeerd door filmwetenschappers: in 1990 verzuchtte de Amerikaanse filmonderzoeker Robert C. Allen dat *“film history had been written as if films had no audiences or were seen by everyone and in the same way”*.¹ Sindsdien is een kentering op gang gekomen en besteden filmonderzoekers in toenemende mate aandacht aan andere vragen dan die naar vorm en inhoud van films en naar regisseurs en hun geliefde thema's;

1. R.C. Allen, From exhibition to reception: reflections on the audience in film history, in: *Screen*, jg. 31, 1990, nr. 4, p. 348.

ook het filmpubliek en de kijkervaring, ofwel de receptie van films, worden intussen als bijzonder relevante, dynamische aspecten in de filmgeschiedenis erkend. Internationaal maar ook in eigen land verscheen de laatste jaren menige studie waarin de beleving van films wordt geanalyseerd. Deze bijdrage presenteert een viertal recente Vlaamse publicaties die niet alleen het potentieel maar tevens een opmerkelijke variatie aan invalshoeken en benaderingen blootleggen. Wie de samenleving van de voorbije honderd jaar wil begrijpen, kan niet voorbij aan het belang van de filmcultuur met haar wisselende betekenissen.

VAN CAFÉ-CINÉ TOT MULTIPLEX

Als officiële startschot van de Belgische cinemageschiedenis wordt wel eens december 1904 naar voren geschoven, toen met het Brusselse Théâtre du Cinématographe de eerste bioscoop de deuren opende. Het lijkt een duidelijk beginpunt, maar bij nader inzien is deze status problematisch. Het pand aan de Noordlaan (voordien een toonzaal van *machines parlantes*) en zeker de opmerkelijke programmatie (een doorlopend vertoonde lus van ongeveer een half uur) lijken in weinig op de hedendaagse realiteit van een Kinopolis- of UGC-complex. De vorige bestemming van deze eerste cinema maakt bovendien duidelijk dat de innovatie die filmprojectie zonder meer was, op bestaande praktijken werd geënt. Die allerminst rechtlijnige ontwikkeling van een nieuwe uitvinding naar een product van massaconsumptie vormde de inzet van jarenlang onderzoek door Guido Convents, die in 2000 met een indrukwekkende studie over de eerste jaren van de film in België promoveerde.² De pioniers bleken zich grosso modo in twee oudere kaders in te schrijven: de kermis en het variété, twee sferen van waaruit de vertoningen stilaan naar andere amusementscircuits doorsijpelden. Aanvankelijk vooral een aanbod van rondreizende commercianten, kwamen zeker vanuit het bloeiende café- en brouwerijwezen impulsen voor permanente zalen. Ondernemers ontwaarden al gauw economische troeven en zetten een standaardisering in gang. Met name het Franse Pathé begon kort na de opening van de eerste zalen individuele exploitanten uit te kopen en maakte in zijn bioscopen komaf met andere activiteiten dan het afspelen van films. Een nieuwe sociaal-culturele constructie was ontstaan.

Niet meer dan logisch is het diezelfde Convents die in de bundel *De verlichte stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen* de eerste bijdrage verzorgt, een analyse van het bioscooplandschap in Brussel en Vlaanderen tot aan de Eerste Wereldoorlog. Op een decennium tijd veroverde het bioscoopwezen niet enkel de stad – Brussel telde einde 1912 al ruim zeventig

2. G. Convents, *Van kinetoscoop tot café-ciné. De eerste jaren van de film in België, 1894-1908*, Leuven, 2000 (*Symbolae Facultatis Litterarum Lovaniensis. Series B*, 18).

zalen – maar raakte film ook in vele landelijke gemeenten ingeburgerd. Dat laatste gegeven, vaak miskend in de wijdverspreide voorstelling van film als een bij uitstek stedelijk fenomeen, staat centraal zowel in het boek als in het Gents-Antwerpse universitaire project waaruit het voortkwam: een studie van de ontwikkeling van de bioscoopsector en de beleving van film tegen de achtergrond van een reeks spanningsvelden. Daartoe raadpleegden de onderzoekers tal van archieven en namen ze vele diepte-interviews af.³ De bundel, onder redactie van professoren Daniël Biltereyst en Philippe Meers, vertaalt dit ambitieuze opzet in een diepgravend tweeluik: na een zestal chronologisch opgezette artikels volgen zes gevalstudies die onder meer de impact van de verzuiling en de specifieke ontwikkelingen in Gent en Antwerpen met meer detail reconstrueren. Onvermijdelijk resulteert deze ontdebelling sporadisch in overlappingsen tussen verschillende bijdragen, zonder echter afbreuk te doen aan de waarde van deze publicatie.

Na de Eerste Wereldoorlog – zelf een spijtige lacune in het eerste deel – kregen de bioscoopuitbaters af te rekenen met pogingen tot disciplineren van het jonge medium. In eerste instantie liet de overheid zich vooral voelen met een systematische verhoging van de fiscale druk. Met de Filmkeuringswet van 1920, een initiatief van socialistisch voorman Emile Vandervelde, werd ook op inhoudelijk vlak een offensief ingezet: strikt genomen ging het niet om een verplichte censuur, maar verdelers die hun films aan kinderen onder de zestien jaar wilden tonen, konden niet zonder het fiat van de bevoegde, conservatieve commissie. Die voelde op haar beurt de druk vanuit ideologische hoek, met zeker de Katholieke Filmactie die frequent en met succes tot de boycot van bepaalde films en zalen opriep. In een poging om aan dergelijke bemoeienis te ontkomen, ontwikkelde zich een circuit van besloten filmclubs, alternatieve publieke ruimten. In de zalen voor het grote publiek was de grootste vernieuwing uiteraard de doorbraak van de geluidsfilm, in België in 1929. Op korte tijd betekende dit het einde van een creatieve vertoningscultuur met livemuziek of *explicateurs*, maar de vereisten van de akoestiek mondden tevens in een architecturale ommekeer uit: het exotisme van vroegere zalen maakte plaats voor een functionele, modernistische vormgeving. Ook het filmaanbod, geen primair aandachtspunt in het boek, veranderde: de voordien dominante Amerikaanse film kreeg klappen ten voordele van vooral Franse films, en dit tot de techniek van het *dubben* een uitkomst bood.

Belgische en zeker Nederlandstalige filmproducties waren schaars. De regering creëerde geen wetgevend kader en de Duitse bezetter wilde vooral de sympathie voor het nieuwe gidsland aanwakkeren. Pas halverwege de jaren 1950

3. Zie voor dit project ook L. Van de Vijver e.a., De verlichte stad. Een mediahistorisch onderzoek naar filmexploitatie en -beleving in Vlaanderen, in: *Mores: tijdschrift voor volkscultuur in Vlaanderen*, jg. 6, 2005, nr. 4, pp. 19-24.

kregen Belgische makers hun films eenvoudiger gefinancierd. Het waren de hoogdagen van het bioscoopbezoek, met bijna 150 miljoen verkochte kaartjes in 1945 en meer dan 1500 zalen in 1953. Voor alle klassen en leeftijden was bioscoopbezoek een haast dagdagelijkse routine. Weldra, met 1958 als kantelpunt, raakte de sector echter in een crisis: niet de opkomst van de televisie was de schuldige, zo stelt Lies Van de Vijver, maar wel een veranderde vrijetijdscultuur. Geleidelijk werd ontspanning iets voor de private ruimte, zodat het 'gewoontebezoek' aan bioscopen wegdeemsterde. In het zog daarvan moest in de jaren '60 ruim de helft van de Vlaamse zalen sluiten. De overblijvende kregen vooral jongeren en cinefielen over de vloer. Ging de gemiddelde Vlaming in 1960 jaarlijks nog 13,5 keer naar de film, viel dat op twintig jaar tijd tot amper 3,2 terug. Met de publieke doorbraak van de videoband leek de 'dood van de cinema' in de jaren '80 helemaal onafwendbaar, tot echter het cinemalandschap fundamenteel werd hertekend: in de zogeheten multiplexen, complexen met minstens acht zalen moesten architectuur en luxe het volledig tegen superieure technologie én grootschalige consumptie afleggen. Het oude materiële erfgoed, zo sluit Meers het eerste deel van *De verlichte stad* af, gaat daarbij in ijlt tempo verloren.⁴ Op andere vlakken is het in de filmindustrie wijdverspreide fatalisme echter onterecht: Meers weigert over een onomkeerbaar verval van bioscoopbezoek te spreken, eerder merkt hij andere, meer gedifferentieerde vormen van filmbeleving. Tot dusver bleek iedere vrees dat de cinema overbodig zou worden, onterecht.

Ligt de nadruk in het eerste deel nogal op institutionele en ook statistische aspecten, dan is de analytische kracht van de bijdragen in de tweede helft doorgaans sterker. Biltreyst begint met een artikel over de Katholieke Filmactie en andere initiatieven uit die zuil: tegen 1933 was een zodanig geïntegreerde structuur ontstaan, met eigen zalen, een keuring, documentatie, tijdschriften en lobbyisten – enkel de productie van films bleek een brug te ver – dat het Vaticaan de Belgische inspanningen als internationaal voorbeeld aanpreef. Niettemin was de aantrekkingskracht vaak gering, zeker in de steden, en toen de hele sector in de jaren 1960 in moeilijk vaarwater kwam, waren de katholieke zalen bij de eerste slachtoffers. De analyse van Rik Stallaerts over de socialistische zuil vertoont grote parallellen: na aanvankelijk scepticisme over de mogelijkheden van film volgde een netwerk van rode bioscopen, zij het dat de lokale leiding belangrijker bleef dan in de meer gecentraliseerde katholieke zuil. Opmerkelijk is hoe weinig de socialistische werking soms van het commerciële circuit verschilde, met een vaak erg gelijkaardig film-aanbod en met filmmagazines die de sterrencultus en het bijhorende materialisme

4. De bedreigingen waaraan de beeld dragers zelf staan blootgesteld, werden al beschreven in D. Biltreyst & R. Vande Winkel, *Bewegend geheugen. Een gids naar audiovisuele bronnen over Vlaanderen*, Gent, 2004.

allerminst in vraag stelden. Socialistische filmclubs waren in de jaren 1950 een laatste hoogtepunt van de zuil tot ook hier de neergang begon.⁵ Jammer genoeg blijven de filmbezoekers van deze twee zuilen wat buiten beeld en bevat het boek geen bijdragen over de liberale en Vlaams-nationalistische zuil. Na een zeker vanuit die laatste gedachte wel zeer specifieke bijdrage over de Belgische carrière van *Het Pantserchip de Potemkin* van Sergei Eisenstein – die naar eigen zeggen van het katholiek-liberale kabinet de vraag kreeg om een film over honderd jaar België te draaien – sluit de bundel af met drie geografische hoofdstukken over Gent en Antwerpen.

Ondanks enkele vreemde stellingen – zoals de verwondering dat de gemeentefusie van 1977 niet tot meer bezoekers voor de Gentse cinema's leidde – heeft de keuze voor twee steden als grote voordeel dat het brede spectrum aan mogelijkheden inzake filmbezoek aan bod komt. Onder meer het aparte profiel van wijk- en centrumzalen krijgt de gepaste aandacht. In de beleving van bioscopen blijkt de reputatie van een wijk en zeker de vertoonde film soms van groter belang dan de ideologie van de exploitant. Bovendien wordt cinema ook afgezet tegen andere ontspanningsgelegenheden zoals het café of de danszaal, waarbij de bioscoop zich onderscheidde door zijn inclusieve karakter. Gert Willems nuanceert deze theoretische premisse evenwel meteen door subtiele, onder meer klassegebonden verschillen tussen groepen bezoekers aan te geven. Eén van de sprekendste anekdotes uit het hele boek verhaalt hoe de Antwerpse filmmagnaat Roger Heylen in de jaren 1970 in conflict kwam met de grote Amerikaanse verdeelhuizen en obscure B-films en Europese producties begon te programmeren, zonder dat dit evenwel de bezoekers verjoeg. Het publiek staat helemaal centraal in het afsluitende hoofdstuk over seksbioscopen in de Antwerpse stationsbuurt: tegen de achtergrond van de seksuele revolutie wordt duidelijk dat dit nieuwe circuit weinig met algemene aanvaarding van seksualiteit had te maken, maar des te meer met een stigmatisering en marginalisatie van een deel van het publiek.

Hoewel de publicatie een centralere plaats aan interviews had kunnen bieden, valt aan het wetenschappelijke gehalte van deze pioniersstudie niet te twijfelen. Het gevoel van nostalgie dat eerdere recensenten ontwaarden, doet daar allerminst afbreuk aan.⁶ Uitgebreide tabellen en grafieken achteraan maken dit boek ook voor later onderzoek bijzonder bruikbaar. Met het verschijnen van deze bundel was een blinde vlek in het onderzoek naar vrijetijdscultuur goeddeels verholpen, maar wát er nu precies in de vele honderden zalen werd vertoond, werd – conform de opzet

5. Zie voor de positie van de filmclubs in België ook D. Biltereyst, *Ciné-clubs en het geheugen van de film. Over de eerste Belgische filmclubs en de constructie van filmgeschiedenis*, in: D. Biltereyst & Ch. Stalpaert (ed.), *Filmsporen. Opstellen over film, verleden en geheugen*, Gent, 2007, pp. 31-49.
6. S. De Foer, Hoe de cinema zijn glans verloor, in: *De Standaard*, 14 december 2007.

– goeddeels genegeerd. Op dat vlak komt *De verlichte stad* dikwijls niet verder dan gemeenplaatsen als dat in de tweede helft van de jaren 1920 veel Amerikaanse films rond onrecht en onmacht werden vertoond omdat “het publiek pessimistischer [was] geworden”. (p. 220) Nochtans spreekt het voor zich dat behalve de omkadering ook de beelden op het witte doek een wezenlijk element van de beleving uitmaken.

EEN OMSTREDEN KLASSIEKER

Dat ook vanuit de vertoonde films veel over het publiek te leren valt, blijkt uit de minutieus gereconstrueerde ontstaans- en vertoningsgeschiedenis van *De Vlaschaard* die Roel Vande Winkel en Ine Van linthout publiceerden. Honderd jaar na het verschijnen van de roman die definitief Stijn Streuvels' naam vestigde, werd op initiatief van de Erfgoedcel Kortrijk de omstreden verfilming uit 1943 voor het voetlicht gebracht. Het teruggrijpen van filmmakers naar cultuurproducten (zoals romans en meer recent ook stripverhalen of videogames) die al een eigen publiek voor zich hadden weten te winnen, speelde ook later nog in het voordeel van Streuvels' oeuvre: toen Fons Rademakers in 1971 met *Mira* diens *De teleurgang van de waterhoek* verfilmde, verleende de literaire oorsprong de nodige respectabiliteit aan de thematiek van seksuele bevrijding, zoals in het slotdeel van *De verlichte stad* blijkt. De Duitse productie *Wenn die Sonne wieder scheint* ging eveneens te rade bij de Vlaamse literaire canon om makkelijk tot het publiek door te dringen, vanuit zowel economische als ideologische overwegingen.

Wat de studie over deze film – de enige Duitse prent waarvan in de oorlogsjaren een nagesynchroniseerde versie in Vlaanderen werd vertoond – op zeer grondige wijze aantoonde, is de complexiteit die deze productie omgeeft. Om *De Vlaschaard* in te schatten, kan men inderdaad niet buiten de Duitse cultuurpolitiek, de culturele collaboratie in Vlaanderen en de structuur van de Duitse en Belgische filmindustrie. Vande Winkel en Van linthout etaleren een zeer diepgaande kennis op elk van deze domeinen en stofferden hun boek met een brede waaier aan bronnen, van algemene en culturele periodieken uit Vlaanderen en Duitsland over correspondentie tussen de voornaamste protagonisten tot een schat aan uniek beeldmateriaal (waarvan heel wat in de verzorgde publicatie is opgenomen).

De eerste vraag die Van linthout beantwoordt, is die naar het waarom van de interesse in *Der Flachsacker* in nazi-Duitsland. Meteen wordt duidelijk dat Streuvels' roman en de latere film niet zomaar als belichamingen van een *Blut und Boden*-doctrine mogen worden gezien. Nochtans keek het regime er streng op toe dat literatuur en cultuur een dienende functie vervulden, dat ze het denken en handelen in de gewenste richting stuwden. De keuze voor Streuvels verraadt dan ook nuances en compromissen die doorgaans niet met totalitaire regimes worden geassocieerd. Het beeld van Vlaanderen dat Felix Timmermans in *Pallieter* uitdroeg, en ook snel in Duitsland veel lezers bereikte, was al te kluchtig van aard om er

Germaans rasverwantschap mee te illustreren. Beter was een voorstelling van de Vlaamse natie als een dapper maar onderdrukt volk, dat hulp van de Duitse burenen goed kon gebruiken. Het werk van auteurs als Hendrik Conscience of Ferdinand Verwoerd liet zich in die zin lezen, maar anderzijds kon de Duitse populariteit van Timmermans' visie van een levenslustig Vlaams boerenfolk niet worden genegeerd. Streuvels werd naar voren geschoven om als brug tussen beide stromingen te functioneren, een positie waartegen hij zich niet verzette – hij verdiende immers een aardige duit aan de Duitse interesse. Recensies getuigden van een selectieve lezing van Streuvels' oeuvre en kneedden het op retorische wijze tot dragers van de gewenste boodschap. Dat gebeurde ook bij het schrijven van een scenario. Het initiatief voor een film kwam dan wel van een commercieel productiehuis, de plannen moesten via de politiek gecontroleerde Filmkamer passeren. Dit impliceerde dat minder gepaste elementen, zoals katholieke verwijzingen, letterlijk uit beeld verdwenen maar ook dat het zware slot van de roman als een hoopvol filmeinde werd herschreven – Goebbels kante zich tegen conflicten zonder aanvaardbare afhandeling in overeenstemming met de natuur.

Vande Winkel, die zijn doctorstitel behaalde met een studie over filmjournals tijdens de bezetting, licht omstandig toe hoe het cinemabezoek tijdens die jaren veranderde. Was het aandeel van de Duitse film in de jaren 1930 nog klein in België, dan zorgde de inval voor een drastische ommekeer: de poging om de Duitse filmindustrie internationaal toonaangevend te maken, werd kracht bijgezet door vanaf de zomer van 1940 vertoningen van Amerikaanse films te verbieden. De leemte werd niet met Vlaamse producties opgevuld – de sector werd nog kleinschaliger dan hij al was – maar resoluut met films van Duitse makelij. Het is opmerkelijk, zo noteert Vande Winkel, hoe gedwee het publiek die omschakeling aanvaardde en zich niet massaal tot Franse films bekeerde. Slechts 14% van die films waren expliciete propaganda in het genre van *Der ewige Jude* (1940), terwijl het grootste deel van de productie vooral recreatief was opgezet. Toch sloten ook die films bij de nazistandpunten aan. In hoeverre die soms subtiel verwerkte agenda ook buiten Duitsland aansloeg, is een belangrijke vraag. Vande Winkel waarschuwt terecht dat de virulent anti-Tsjechische boodschap in *Der goldene Stadt* (1942) wellicht het Belgische publiek ontging. Het is een genuanceerdere stelling dan in zijn bijdrage aan het boek van Biltreyst en Meers waar hij poneerde dat de Duitse films “er niet in [slaagden] de Belgen ideologisch dichter bij Duitsland te brengen”. (p. 77) Deze conclusie lijkt moeilijk te rijmen met het jarenlang bekijken van Duitse films en de daarin verwerkte mens- en wereldbeelden. Meer uitgebreide beschouwingen over andere dan enkel nationaalsocialistische propaganda-films konden deze toch wel belangrijke uitspraak wellicht kracht bijzetten. Daarbij aansluitend hadden de specifieke beelden en montagetechnieken van *Wenn die Sonne wieder scheint* ook meer duiding kunnen krijgen.

Dat het de producent van de rabiaat antisemitische, ook in België fors gepromote film *Jud Süß* (1940) was die Streuvels contacteerde om zijn succesroman te verfilmen, deerde de auteur niet. Al in de vroege jaren 1930 waren plannen gesmeed voor een Vlaamse prent, en voor Streuvels was deze nieuwe kans te mooi – en met 9 000 Reichsmark te lucratief – om te laten liggen. Dat eerdere scenario voorzag hem na de oorlog overigens van een welkom alibi: tijdens een verhoor in september 1944 verdedigde Streuvels zich dat hij enkel een contract nakwam dat was afgesloten *in tempore non suspecto*. Deze verklaring volstond blijkbaar en het kwam niet tot vervolging. Toen een jaar later Torie Mulders zijn *Honderd jaar dorpskroniek van Tiegem* afrondde, greep Streuvels actief in het manuscript in en liet hij een passage opnemen die stelde dat hij de opnames van *Wenn die Sonne wieder scheint* bewust van nabij had opgevolgd om te beletten “dat er duitse of heidense propaganda” zou worden gedraaid. Op die wijze stuurde de auteur de perceptie van zijn streekgenoten, voor wiens mogelijk straatgeweld hij op zijn hoede was. Ten tijde van de (buiten)opnames in de zomer van 1942 had het de Duitse productieploeg nochtans niet aan medewerking van de lokale bevolking ontbroken: vele bewoners van Ingoogem woonden de opnames nieuwsgierig bij en sommigen draafden maar wat graag op voor een figurantenrol – onder meer Streuvels zelf verschijnt trouwens in beeld en ook de brandweer verleende bereidwillig assistentie bij het draaien van een regenscène.

Enigszins jammer is het dat de voortdurende afweging van beweegredenen en inschatting van handelingen eindigt met de stelling dat Streuvels en *De Vlaschaard* op pellicule zich in een grijze zone bevonden. De morele kwestie is namelijk niet de belangrijkste die het boek opwerpt, wél het functioneren van het medium film in de bezettingsjaren. Hoe de daartoe in detail bestudeerde prent het er in hedendaagse ogen van afbrengt, is iets dat de lezer voor zichzelf kan uitmaken: samen met het Koninklijk Filmarchief biedt de Kortrijkse Erfgoedcel immers een dvd met de gerestaureerde versie van *Wenn die Sonne wieder scheint* aan, zowel in de originele Duitse als in de Nederlands gesproken versie. Uiteraard oogt de film gedateerd, maar desondanks is hij nog het bekijken waard: enkele overtuigende acteerprestaties, een afwisselende cameravoering en een doordachte spanningsopbouw maken het eigenlijk tot een naïeve liefdesidylle gereduceerde verhaal dramatisch sterk. Interviews met enkele getuigen van de opnames geven de dvd nog meer waarde. Boek en dvd samen vormen zo een omvattende historische studie zoals meer films verdienen.

MODERNE MYTHES

De nadruk op speelfilms mag echter niet verhullen dat toeschouwers in bioscopen ook met andere beelden te maken kregen, én dat het niet enkel in deze zalen was dat die werden geprojecteerd. Die ándere vertoningsgeschiedenis loopt als

een rode draad door *Filmen voor Vlaanderen*, dat Biltereyst en Vande Winkel in 2008 uitbrachten. Deze studie van Vlaamse beweging, propaganda en film stelt het werk van een, wellicht om politieke redenen, vaak genegeerde filmmaker centraal: Clemens De Landtsheer, tevens secretaris van het IJzerbedevaartcomité. Een onderzoeksproject omstreeks het jaar 2000 bracht heel wat filmbanden van De Landtsheer en zijn bedrijf Flandria Film aan het licht, waarna het ADVN in het kader van het Museum van de Vlaamse Sociale Strijd, een initiatief van de provincie Oost-Vlaanderen, een diepgravend onderzoek naar de man en zijn (film)werk tot uitvoer bracht. Naast een tentoonstelling in Temse (De Landtsheers geboortedorp) en een filmseminarie in Gent betekenen het boek en de samen met het Filmarchief en de Vlaamse Radio- en Televisieomroep (VRT) gerealiseerde dvd een blijvende neerslag van dit onderzoek.⁷

Blijft de studie van *De Vlaschaard* op de vlakke over de werking van propaganda – tussen de oorlogen een neutrale term voor wat vandaag bij public relations begint – dan wordt dat in *Filmen voor Vlaanderen* ruimschoots gecompenseerd. Op vakkundige wijze deconstrueren Biltereyst en Vande Winkel boodschap en technieken van het reportagewerk in Vlaams-nationalistische hoek. De Landtsheer, die vanuit een positie achter de schermen de werking van het IJzerbedevaartcomité mee uittekende en dankzij uitgekiende *merchandising* bekostigde, wordt geprofileerd als een moderne mythemaker. Aansluitend bij de theorievorming rond nationalisme door auteurs als Benedict Anderson en Anthony D. Smith komt de Vlaamse natie naar voren als “*een bewuste creatie van een Vlaamse elite*” (p. 11), een proces dat zijn funderingsmythe in de loopgraven van de Westhoek vond. Met ‘mythe’ bedoelen de auteurs trouwens niet dat de aanklachten op niets waren gebaseerd, maar verwijzen ze naar het doelgerichte gebruik van wantoestanden door De Landtsheer en tijdgenoten. Met *Filmen voor Vlaanderen* gebeurde dit voor een eerste maal voor audiovisuele media. Anders dan de katholieke en socialistische zuil had het Vlaams-nationalisme geen eigen netwerk van filmzalen, maar had het wel een betekenisvolle filmproductie. Dat Biltereyst en Vande Winkel een belangrijke bijdrage aan de studie van de Vlaamse beweging leverden, staat dan ook buiten kijf.

Drukkerszoon De Landtsheer (1894-1984) groeide op in een Vlaamsgezind katholiek milieu. Tijdens de oorlogsjaren, waarin hij vanwege artrose eerst een administratieve taak vervulde, raakte hij als vanzelf nauw bij de Frontbeweging betrokken. Als neef van Edward en Frans Van Raemdonck kreeg dit persoonlijk engagement bij hun overlijden een dramatische uitdieping. Een leidende figuur

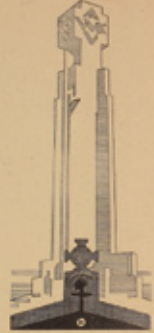
7. Voordien al publiceerden de auteurs in vier afleveringen van *Wt* voorlopige resultaten van dit onderzoek; zie D. Biltereyst & R. Vande Winkel m.m.v. B. Mestdagh, De historiografie van Clemens De Landtsheer en Flandria Film, in: *Wetenschappelijke tijdingen*, jg. 63, 2004, nr. 1, pp. 3-19; nr. 2, pp. 67-86; nr. 3, pp. 131-149 en nr. 4, pp. 195-214.



BIJZONDERE CINEMA-VERTOONING
MET ONZE JONGENS
AAN DEN IJZER

6 GROOTE DEELEN

Het schoonste oorlogsdokument, dat in volle waarheid en leven de schrikwekkende frontopstanden weergaaf, waarin ons eigen jongens - onbewust - de medespelers zijn.



Geen trukering van gevechten of oorlogsbewegingen : alles is de getrouwe opname van de werkelijkheid :

DAARBIJ de prachtige film der

IJZERBEDEVAART

IN 6 DEELEN

Vanaf de eerste tot de laatste Bedevaart. De inhuldiging van den Toern, het overbrengen der Vlaamsche symbolische IJzerhelden, de 4 beelden enz. en als slot de laatste Bedevaart.

NIEMAND

blijve thuis ! Want hartroerend is de geschiedenis van onze Vlaamsche Jongens aan den IJzer en de hulde die 't Ierende Vlaanderen jaarlijks brengt aan de gedachten van zijne gesneuvelden.

Overal genieten deze filmen den grootsten bijval !



Een landschap dat Vlaamse opblaat de jaarlijkse IJzerhelden in Diksmuide.

Het pamflettaire *Met onze jongens aan den IJzer* moest het enthousiasme voor de Vlaamse zaak aanwakkeren. [ADV, VAFB 17]

was De Landtsheer niet, maar hij slaagde er bijvoorbeeld wel in om een blauwvoettekening van Joe English door de militaire censuur te laten goedkeuren. Na de oorlog nam hij het al gauw op zich om het geleden Vlaamse onrecht uit te dragen, waarbij de boodschap wel eens op de waarheid primeerde: zo was De Landtsheer op de hoogte dat de Van Raemdoncks niet in elkaars armen waren gestorven, maar hield hij deze toedracht bewust verborgen. Ook maakte hij geen punt van nagemaakte relikwieën, zolang die maar authentiek oogden. Als secretaris van het IJzerbedevaartcomité was hij nauw betrokken bij de regie van de jaarlijkse plechtigheid, maar ook bij de fondsenwerving.

Het was tegen de achtergrond van deze activiteiten dat De Landtsheer vanaf 1924 nieuwe mediatechnieken verkende. Dat jaar begon hij immers Vlaanderen rond te trekken met een lichtbeeldavond. In een eerste deel werden dia's die van de oorlogsverschikkingen getuigden, getoond. Dan volgde een pauze waarin boeken en steunkaarten werden verkocht, vooraleer in het tweede deel beelden van de voorbije IJzerbedevaarten werden geprojecteerd. Eindigen deed de gast spreker – niet De Landtsheer zelf – met een mobilisatie voor de volgende editie en de veiling van één bedevaartvaandel. De secretaris koesterde al langer de hoop om het tweede deel door een film te vervangen, maar pas bij de bedevaart van 1927 werd in een opname geïnvesteerd. De Landtsheer combineerde shots uit deze film met verklarende teksten en (stilstaande) beelden van eerdere jaren om zo tot een *Bedevaartfilm* te komen. Tussentitels leverden een crescendo aan slogans, terwijl grammofoonplaten of bladmuziek voor een gepaste muzikale begeleiding zorgden. Om optimaal voor propaganda te dienen, was deze reportage bovendien principieel nooit voltooid en werd ze integendeel voortdurend opnieuw gemonteerd om ze actueel te houden. De interesse was aanvankelijk eerder matig, tot De Landtsheer tot een meesterzet overging: hij legde zijn film aan de Belgische filmkeuringscommissie voor en noteerde met genoegen de verbijstering bij de leden. Hoewel doorgaans vrij mild op vlak van politieke boodschappen, achtte de commissie deze documentaire een gevaar voor de eenheid van het land en werden vertoningen aan kinderen verboden. De (verhoopte?) controversie miste zijn doel niet en al gauw stroomden de aanvragen voor de *Bedevaartfilm* binnen. Als vanzelf ontkiemde zo het plan om ook het eerste deel van de propagandabijeenkomsten van een film te voorzien. Een commerciële anti-oorlogsfilm die aan de vereisten voldeed, bleek echter niet te vinden. De Landtsheer ondernam dan maar zélf een poging.

De documentaire *Met onze jongens aan den IJzer* was uit materiaal van diverse herkomst samengesteld: heel wat oudere dia's werden gefilmd en gemonteerd tussen de bewegende beelden, die De Landtsheer vooral bij journaalproducenten en officiële filmdiensten vond. Vaak waren de beelden oorspronkelijk allermist pacifistisch bedoeld, en sommige scènes waren zelfs uit heroïsche portretten van Belgische soldaten geknipt. Ook de bewering aan het begin van de documentaire

dat niets 'getrukeerd' was, bleek misleidend: sommige scènes komen maar al te duidelijk uit speelfilms. Ondanks (of precies dankzij?) deze kunstgrepen was *Met onze jongens* een overtuigend filmisch pamflet dat militarisme en autoritarisme niet enkel aanklaagde, maar ook met de Belgische staat vereenzelvigde. Wie de productie vandaag bekijkt – en dat kan dankzij de dvd bij het boek, die spijtig genoeg niet de *Bedevaartfilm* bevat – kan niet naast het amateurisme van De Landtsheer als filmmaker kijken, maar raakt tegelijkertijd onder de indruk van zijn kunnen als propagandist. Na een rustig, zelfs ietwat saai begin waarin de oorlogsgruwel stilaan wordt opgepookt, krijgt het pacifistisch document geleidelijk ook een flamingante dimensie, die pas na een klein uur volop losbarst. Met in de tussentitels directe retorische vragen aan de toeschouwers, en elders in subtiel woordgebruik, construeerde *Met onze jongens* een mythe van een katholieke, verdrukte en desondanks loyale Vlaamse natie.

De Landtsheer probeerde met zijn films een zo groot mogelijk publiek te bereiken. Eigenaars van commerciële bioscopen deinsden er doorgaans voor terug om zich met de Vlaams-nationalistische zuil te verbinden. In de zalen van de Katholieke Filmcentrale kon het IJzerbedevaartcomité wél terecht, net als in de meer dan vijfhonderd Vlaamse huizen. Het comité investeerde in eigen projectoren en kon zo makkelijker op de vele aanvragen vanwege verenigingen als het Verbond van Vlaamse Oud-Strijders (Verbond vos), de Vlaamse Toeristenbond (VTB) of het Davidsfonds ingaan. Tot 1939 waren er 450 vertoningen van beide prenten, met het hoogtepunt in de jaren 1928-1931. Hoewel het in het boek aan latere getuigenissen van bezoekers ontbreekt, maken de cijfers alleen al duidelijk dat de impact van deze vertoningen groot moet zijn geweest. "*Dien avond steeg in ons het Vlaamsche bewustzijn als een spontane reactie op 't grote verlies van zooveel nationale schoonheid, maar ook uit fierheid over zoveel nationaal heldengrootheid,*" zo schreef een recensent in 1929. De auteurs wijzen op de aanzienlijke rol van de documentaires bij "*de vorming van het collectieve geheugen van de Vlaamse beweging*". (p. 114) Het mocht dan wel gaan om een publiek dat niet meer van de Vlaamse zaak moest worden overtuigd, De Landtsheers montages diepten de betrokkenheid ongetwijfeld uit en zorgden voor een gedeelde voorstelling van zaken.

Tegenover het 'officiële' nationalisme van de IJzerfilms dat enkel in de zuil werd verspreid, stond ook een meer subtiele vorm van propaganda, ofwel het 'banale nationalisme' dat De Landtsheer op ruimere schaal uitdroeg. Het vehikel daartoe was het filmbedrijf Flandria Film dat hij in 1929 oprichtte. Opzet was om een alternatief te bieden voor de filmjournals van de (vaak buitenlandse) actualiteitenproducenten die tot dusver in de bioscoop werden vertoond.⁸ Omdat

8. De ontwikkeling en geschiedenis van het film- en televisiejournaal werd in 2009 uitvoerig gereconstrueerd in een themanummer van het *Belgisch tijdschrift voor nieuwste geschiedenis*

de respons voor de eerste *Vlaamsche Gebeurtenissen*, met een reportage over de IJzerbedevaart, beperkt was, sneed De Landtsheer al snel andere thema's aan, uit een ruimer cultureel veld. Begrafenissen en huldigen van prominenten, sportmanifestaties als de Ronde van Vlaanderen of ook folkloristische taferelen – de dvd bij het boek bevat een staalkaart van de mogelijkheden – waren thema's waarvoor de secretaris een veel grotere afzet kon noteren. Hoewel technisch veeleer beperkt, sloten de reportages aan bij de conventies van het genre. Toch was het allerminst een neutrale onderneming: Flandria Film had duidelijk een volksoopvoedende missie en volgde de lijn van het cultuurflamingantisme. Bij manifestaties deed De Landtsheer weinig moeite om een neutrale toon te houden, in de tussentitels noch in de beeldselectie. Maar zeker in zijn op grote schaal verspreide sportfilms werkte hij een bepaalde beeldvorming in de hand. Zo droeg hij danig bij aan de mythevorming van de *flandriens*, de heldhaftige Vlaamse wielrenners die door journalist Karel Van Wijnendaele zo werden geprezen en als iconische metafoor voor de hele natie golden. Dankzij deze korte documentaires kreeg Flandria Film in de jaren 1930 voet aan de grond in de grote bioscopen, hoewel het bedrijf toch vooral op een alternatief circuit steunde, met de kleinere zalen van de katholieke, maar in mindere mate ook socialistische en liberale zuil. Door de catalogus met oudere documentaires, speelfilms en animatiefilms uit te breiden, kregen organisatoren de mogelijkheid om bij Flandria Film een middag- of avondvullend programma te bestellen, soms zelfs op kindermaat.

Een brand en het Duitse verbod op stille films braken in 1940 de ontwikkeling van Flandria Film. Na de oorlog liep De Landtsheer een veroordeling op en was propaganda in een kwalijk daglicht komen te staan. De reportages die de secretaris van het IJzerbedevaartcomité maakte, hadden niet de kracht van die van Leni Riefenstahl – als de verslagen van de vnv-landdagen een strakke regie vertoonden, komt dat vooral omdat die bijeenkomsten zelf erg georchestreerd verliepen – maar toch was De Landtsheer een “*bijna leninistische*” propagandist (p. 114), want op tal van fronten actief. Biltereyst en Vande Winkel omschrijven hem in hun besluit als “*een moderne culturele bemiddelaar*” (p. 197), die tussen de ideologen en leiders van het Vlaams-nationalisme en het brede publiek stond. Zoals al bleek, had dat publiek prominenter aan het woord kunnen komen in *Filmen voor Vlaanderen*. In een opmerkelijke passage citeren de auteurs Frans Daels over hoe een filmvertoning in Dordrecht zijn doel totaal voorbij schoot omdat de aanwezigen moeite hadden de beelden te duiden. Er zomaar van uitgaan dat Vlaamse toeschouwers wél alles in de door De Landtsheer bedoelde zin begrepen, is een veronderstelling die wellicht moeilijk kan worden volgehouden. Het doet echter geen afbreuk aan

(R. Vande Winkel, D. Biltereyst & L. Desmet, Historisch onderzoek naar gefilmd nieuws in België: inleiding, in: *Belgisch tijdschrift voor nieuwste geschiedenis*, jg. 39, 2009, nr. 1-2, pp. 7-25).



Een groot deel van Clemens De Landtsheers filmarchief werd vernietigd na een brand in mei 1940. [ADVN, VFFY 54/19]

een indrukwekkend onderzoek dat zijn ambities meer dan waar maakt. Behalve de sterke analyses op voordien nog braakliggend terrein, vormt het voor historici een aanzet om verder te kijken dan de traditionele bronnen en daarbij de nodige kritische zin aan de dag te leggen.

DE TOESCHOUWER UITGEDAAGD

Of die zich er nu al dan niet van bewust is, het aanschouwen van filmbeelden daagt de toeschouwer uit. Hoe dient hij of zij het getoonde te interpreteren? Hoe verhouden de beelden zich tot de werkelijkheid? En welke impact oefenen ze uit? Het zijn vragen met niet enkel historische, maar ook filosofische relevantie. Kunstwetenschapper Johan Swinnen was gefascineerd hoe menig filosoof naar het witte doek verwijst om het eigen denken te verklaren. Die vaststelling inspireerde hem om zeven Vlaamse filosofen (Hubert Dethier, Willem Elias, Anna Luyten, Ann Meskens, Jean Paul Van Bendegem, Antoon Van den Braembussche

en Etienne Vermeersch) op te zoeken voor een gesprek over film. De neerslag van die conversaties, gekaderd in persoonlijke beschouwingen van de auteur en met meer informatie over de gesprekspartners en de film die zij centraal plaatsten, kreeg de titel *Reflecties. Film als filosofie* mee en vormt een bijzonder leesbare en stimulerende bundel.

Filmfilosofie is op zich een problematisch begrip, zo merkt de lezer al gauw. Een terugkerende stelling is dat filosofen over het algemeen al te weinig oog voor film hadden, met uitzondering van Gilles Deleuze in de vroege jaren 1980. De oorzaak van deze leemte zou kunnen liggen in het fundamentele onderscheid tussen film en filosofie: kan het eerste worden omschreven als een denken in beelden, dan doen filosofen een beroep op woorden en concepten, sceptisch over de betrouwbaarheid van het zintuiglijke. Zien velen die kloof als onoverbrugbaar, dan tonen beide disciplines zich in de gesprekken veeleer complementair, en met goed resultaat. Een gedachte die als een rode draad doorheen het boek loopt, is weinig verrassend, Plato's allegorie van de grot: de mens ziet enkel projecties, niet de realiteit. Van Bendegem mag deze Griekse wijsgeer dan wel als "*een van de grootste rampen*" in het westerse denken neersabelen (p. 128), zijn paradigma raakt aan het fundament van de filmervaring. Van den Braembussche wijst terecht op de opeenstapeling van imitaties die film altijd is. Kaarten Meskens en Elias aan hoe films altijd betoveren, of zelfs misleiden en in een "*vals realiteitsbeeld*" (p. 60) resulteren, dan heet het in een positievere variant bij Dethier dat filmmakers hun publiek net leren kijken, door de blik te richten. Een andere gedachte die door het boek loopt, lijkt in zekere zin de pendant van Plato, en sluit aan bij het existentialisme: veeleer dan een realiteit te verbeelden, krijgt film pas betekenis aan het einde. Bij die herkenning van een essentie ligt een wezenlijke rol bij de toeschouwer. Of zoals Swinnen zelf poneert: "*De waarde van de film blijft niet afhankelijk te zijn van zijn esthetische kwaliteiten op zich, maar van de uitwerking ervan op de kijker*". (pp. 29-30)

Het aantal thema's dat Swinnen met zijn gesprekspartners behandelt, is groot. Zeker met Van den Braembussche, in zijn jeugd "*bijna een cinefiel*" (p. 165), en met Elias, die "*niet zou kunnen leven zonder film*" (p. 59), komt het tot beschouwingen die veel dieper gaan dan besprekingen van specifieke films of van thema's die deze als het ware toevallig aanreikten. In zijn keuze voor *Het Zevende Zegel* gaat Vermeersch zelfs over tot zeer persoonlijke ontboezemingen over hoe het zien van Ingmar Bergmans prent "*een van de meest verpletterende ervaringen*" (p. 183) ooit was, vlak na zijn uittrede uit de jezuïetenorde. Dat de concrete omgeving van de bioscoop in belangrijke mate die beleving vorm geeft en danig verschilt van het bekijken van dvd's, blijft in de meeste conversaties verrassend onderbelicht. Het filosofisch denken over film kan met historische inzichten overigens verder worden uitgediept, zo blijkt: de evolutie van de vertoningscontext en zelfs de oorsprong als stomme film nuanceren de soms toch wel overheersende voorstelling van film als

een tijdloos *Gesamtkunstwerk*. Dat de maatschappelijke werkelijkheid belang heeft, wordt nochtans niet helemaal miskend. Zo legt Swinnen in zijn ontmoetingen met Elias en Luyten hen de paradox voor van enerzijds de populariteit van films met een progressieve inslag tegenover anderzijds "onze samenleving met haar ruk naar rechts, haar Vlaams-nationalisme". (p. 67) Ontkracht Luyten die tegenspraak door betrokkenheid voor de hand liggend te noemen, dan nuanceert Elias het progressieve karakter van films: slechts een beperkt aantal is propaganda, de meerderheid legt geromantiseerde en dus makkelijk te verteren vragen voor.

Een boeiend spanningsveld in *Reflecties* heeft betrekking op cultuurpesimisme. Van Bendegem toont zich teleurgesteld in de recente filmproductie, en Vermeersch meent zelfs dat ook vroegere meesterwerken als *Het Zevende Zegel* bij de jongere generaties niet meer kunnen inslaan "omdat zij niet meer de belangstelling hebben voor de basisproblemen van de menselijke conditie" en liever voor "het onmiddellijke genot" opteren. (p. 195) In schril contrast met die scepsis toont Van den Braembussche zich daarentegen een groot liefhebber van de Hollywoodfilm, en niet enkel omdat het verzet hiertegen de avant-garde in het leven riep; dat jongeren film op andere wijze beleven, beaamt hij, maar die toenemende interactie – helemaal sterk in videogames met een gestileerde realiteit – is naar zijn aanvoelen vooral een beloftevolle nieuwe fase in de beeldbeleving.

Reflecties legt geen fundamenteën van dé omvattende filmfilosofie, en heeft die ambitie ook nadrukkelijk niet. Daarvoor plaatsen de zeven denkers te veel uiteenlopende klemtonen en verschillen ze al te vaak van mening. Wat doorheen het boek wel blijkt, is de relevantie van de opgeworpen vragen. Ze nodigen uit tot kijken en tot ervaren van de magie die rondreizende ondernemers zo'n honderdtwintig jaar geleden met hun kinetoscopen voor het eerst mogelijk maakten. De verbijstering en paniek bij een film van een aanstormende trein lijken een naïeve reactie; veronderstellen dat we tegenwoordig exact weten waar het op het witte doek om gaat, lijkt na het lezen van *Reflecties* vooral hoogmoedig.⁹

TER BESLUIT

De vier boeken die hier aan bod kwamen, belichten uiteenlopende facetten van de filmervaring. In *De verlichte stad* staan de infrastructuur en circuits centraal, *De Vlaschaard 1943* is een diepgravende detailstudie van de productie en receptie van één concrete film in een moeilijke maatschappelijke periode en *Filmen voor Vlaanderen* combineert een biografische studie met een systematische beschouwing van film als propagandamiddel. In *Reflecties*, tot slot, blijft de historische dimensie

9. In 2011 verscheen een vervolg op *Reflecties*, opnieuw een bundel van zeven filosofische gesprekken over film maar dan met Franstalige denkers (L. Deneulin & J. Swinnen, *Filmisch verlangen. Film als filosofie*, Brussel, 2011).

achterwege en wordt de hele beleving van films kijken van binnenuit geproblematiseerd. Receptieonderzoek, zo wordt uit dit rijke palet duidelijk, wint enkel aan analytische kracht naarmate breder wordt gekeken: het aantal parameters dat van tel is bij de wijze waarop filmbeelden worden eigen gemaakt, geïnterpreteerd en tot denken en handelen leiden, is groot – en tot dusver in ons taalgebied nog niet in één synthetiserende studie van films uitgewerkt. Dat men bij dergelijk onderzoek niet anders kan dan interdisciplinair te werk gaan, is ook duidelijk: behalve historici hebben ook sociologen en zeker communicatiewetenschappers een rol te vervullen. Wellicht horen psychologen eveneens in dit rijtje thuis: in onderzoek naar filmbeleving mag niet uit het oog worden verloren dat er altijd een individuele component is. Toeschouwers zijn immers geen passieve receptoren van de boodschap die filmmakers willen meegeven, maar integendeel actieve deelnemers bij de betekenisgeving. En is het niet die subjectiviteit die bespiegelingen over films, in heden of verleden, zo boeiend maakt?

Andreas Stynen (°1980) is doctor in de geschiedenis en onderzoeker bij het ADVN. Hij publiceerde onder meer over de *lieux de mémoire* van de Vlaamse beweging, over het spanningsveld tussen stad en natuur en over populaire muziekcultuur.