"DE LEEUW VAN VLAANDEREN WIL IK ZO GAUW MOGELIJK VERGETEN"

Over de productie en receptie van de film en televisieserie De Leeuw van Vlaanderen (1984)[1]

- Gertjan Willems -

De recente festiviteiten in het kader van Hendrik Consciences tweehonderdste geboortejaar (2012) bleven in vergelijking met de initiatieven ter ere van zijn honderdste sterftejaar in 1983 vrij beperkt[2]. Toen werden er diverse tentoonstellingen, publicaties, lezingen, toneelvoorstellingen en andere herdenkingsinitiatieven op touw gezet. Het kroonstuk daarin was de prestigieuze film en televisieserie *De Leeuw van Vlaanderen* naar Consciences gelijknamige en bekendste werk uit 1838. Na een bewogen productiegeschiedenis kwam de duurste Nederlandstalige audiovisuele productie begin 1984 in de bioscopen. Kostprijs ongeveer 80 miljoen BEF. Het verhoopte succes bleef echter uit en *De Leeuw van Vlaanderen* werd al gauw een van de felst bekritiseerde prestigeflops uit de film- en televisiegeschiedenis van de Lage Landen. De regisseur, Hugo Claus, drukte het als volgt uit : "*De Leeuw van Vlaanderen* wil ik zo gauw mogelijk vergeten"[3].

1. Inleiding

Een groot deel van de contestatie omtrent de Vlaams-Nederlandse coproductie werd veroorzaakt door de flamingante geladenheid van het filmonderwerp. Door de centrale plaats van zowel de schrijver als het boek binnen de geschiedenis van de Vlaamse Beweging, was een dergelijke adaptatie in tijden van communautaire spanningen en een veranderend Vlaams cultureel ontvoogdingsklimaat geen evidentie. Vertrekkend vanuit dit inzicht, wil deze bijdrage de productie en ontvangst van de film en televisieserie *De Leeuw van Vlaanderen* te bestuderen. Na een bondige bespreking van de maatschappelijke betekenis van Consciences historische roman wordt de ontstaans- en productiegeschiedenis van de audiovisuele adaptatie van het boek geschetst. Dit gebeurt aan de hand van origineel archiefmateriaal. Voornamelijk uit het archief van het Fonds Film in Vlaanderen (Rijksarchief Beveren) en het VRT-documentenarchief (Brussel)[4]. In mindere mate ook uit andere archieven zoals het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus (Antwerpen) en de archieven van de Belgische Senaat en het Vlaams Parlement.

Speciale aandacht gaat uit naar de machtsverhoudingen in de strijd tussen de actoren om hun respectievelijke visie op het project, en op het onderwerp dat eraan ten grondslag ligt, te laten gelden. Het resultaat van deze negotiatie, het uiteindelijke audiovisuele product, wordt in een tekstuele filmanalyse besproken. De hieruit voortvloeiende inzichten zijn van fundamenteel belang om tot een beter begrip te komen van hoe *De Leeuw van Vlaanderen* werd ontvangen. Voor, tijdens en na de bioscooprelease.

Voor het vinden van kranten- en tijdschriftenartikels uit de Belgische en Nederlandse pers werd voornamelijk beroep gedaan op de documentatiearchieven van het Koninklijk Filmarchief (Brussel), het Documentatiecentrum voor de Cinematografische Pers (Brussel) en het archief van Cinema Zuid (Antwerpen)[5]. Net als in de voorgaande delen gaat er in deze historische receptieanalyse speciale aandacht uit naar hoe de verschillende betrokken partijen met de Vlaamse geladenheid van het filmonderwerp omgaan.

1. De auteur wenst Daniël Biltereyst, John De Doncker, Marieke Roels, Kris Rutten, Karen Van Ginderachter, Georges Wildemeersch en de anonieme revisoren te bedanken voor de hulp bij de totstandkoming van dit artikel. **2.** Zie bijvoorbeeld Manu Van der Aa, "De leeuw is van zijn sokkel gedonderd", in *De Morgen*, 25.2.2012, p. 6. **3.** Dorothee Verdaasdonck, "Trouw aan een literair werk is geen deugd van de scenarioschrijver", in Dorothee Verdaasdonck (red.), *Fons Rademakers. Literatuur als film*, Utrecht, 1984, p. 56. **4.** Voor meer informatie over deze archieven, zie Jean-Claude Burgelman, "Problemen in verband met consultatie en wetenschappelijke relevantie van het door de BRT en RTBF bewaarde omroeparchief in België", in *Bibliotheek- en archiefgids-Vlaamse vereniging voor bibliotheek-, archief-, en documentatiewezen*, nr. 64, 1988 (3), p. 211-220; Lieve Desmet, Roel Vande Winkel, "Historisch onderzoek naar de nieuwsproductie van de Vlaamse televisieomroep (NIR-BRT-BRTN-VRT) : een praktijkgebaseerde bronnenanalyse", *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, nr. 39, 2009 (1-2), p. 93-122; Veerle Soens, *Archiefbeheersplan Fonds Film in Vlaanderen*, Beveren, 2003. **5.** In totaal werden er 104 artikels over de film en televisieserie verzameld, waarvan 52 recensies. De andere artikels betroffen interviews, setverslagen en andere contextuele artikels.

II. Consciences Leeuw

In eenzelfde epische geest als de toenmalig immens populaire historische romans van Walter Scott en hoogstwaarschijnlijk geïnspireerd door onder andere het schilderij *De Slag der Gulden Sporen* (van Nicaise de Keyser, 1836) en de roman *Philippine de Flandre ou les prisonniers du Louvre* (van Henri-Guillaume Moke, 1830), publiceerde Hendrik Conscience in 1838 een historische roman over de zogenaamde Guldensporenslag[6]. De gebeurtenissen van 1302 betroffen een complex (feodaal) conflict tussen de graaf van Vlaanderen en de koning van Frankrijk. Diverse politieke en sociale belangen waren gemoeid. Maar nationale motieven waren onbestaande[7]. Ondanks het opzoekingswerk dat Conscience uitvoerde, wou hij geen historisch correcte vertelling brengen, maar veeleer een romantisch boek in functie van de nationale bezieling van de Vlamingen[8]. Hiervan getuigt niet enkel het verhaal over de strijd tussen goed (de Vlamingen) en kwaad (de Fransen), maar ook het onverholen voor- en nawoord, waarin Conscience zich tot de lezer richt. "Gy Vlaming, die dit boek gelezen hebt, overweeg, by de roemryke daden welke hetzelve bevat, wat Vlaenderen eertyds was – wat het nu is – en nog meer wat het worden zal indien gy de heilige voorbeelden uwer Vaderen vergeet !"[9]. Ook doorheen de rest van het boek speelt Conscience, als exponent van de prille Vlaamse Beweging, in op het romantische thema van de nationale ontwaking. Dit was gericht op de Vlamingen, maar zoals Jo Tollebeek aangeeft, kan Consciences boek "slechts worden begrepen in een context van nationale pluriformiteit"[10]. Er bestond geen twijfel over het Belgisch patriottisme van Conscience, en de Vlaamse emancipatie contrasteerde hier allerminst mee.

Consciences *Leeuw* genoot een snel groeiende faam. Naarmate de politisering in de aan-

6. Walter Gobbers, "Consciences *Leeuw van Vlaenderen* als historische roman en nationaal epos : een genrestudie in Europees perspectief", in Ada Deprez, Walter Gobbers (red.), *Vlaamse literatuur van de negentiende eeuw. Dertien verkenningen*, Utrecht, 1990, p. 45-69; Bart Stroobants, "Literatuur en beeldende kunst tijdens de 19de eeuw : een vruchtbare kruisbestuiving", in Edward Vanhoutte (red.), *De ene leeuw is de andere niet. Zeven maal De Leeuw van Vlaenderen herlezen*, Antwerpen, 2002, p. 155; Karel Wauters, "Tweemaal de Guldensporenslag : Consciences 'Leeuw Van Vlaanderen' (1838) in het licht van Henri-Guillaume Mokes 'Philippine De Flandre' (1830)", *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde*, nr. 109, 1999 (2-3), p. 263-316. **7.** Piet Couttenier, "Nationale beelden in de Vlaamse literatuur van de negentiende eeuw", in Kas Deprez, Louis Vos (red.), *Nationalisme in België : Identiteiten in beweging 1780-2000*, Antwerpen, 1999, p. 64; Véronique. Lambert, "De Guldensporenslag van fait-divers tot ankerpunt van de Vlaamse identiteit (1302-1838) : de natievormende functionaliteit van historio-grafische mythen", in *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, nr. 115, 2000 (3), p. 365-391. **8.** Karel Wauters, "Literair-historisch essay over de Leeuw van Vlaenderen", in Edward Vanhoutte, Karel Wauters (red.), *De Leeuw van Vlaenderen of de Slag der Gulden Sporen : tekstkritische editie*, Tielt, 2002, p. 401. **9.** Hendrik Conscience, *De leeuw van Vlaenderen of de slag der gulden sporen*, dl. 3, Antwerpen, 1838, p. 190. **10.** Jo Tollebeek, "Consciences niemandsland : 'De Leeuw van Vlaenderen', de natie en de geschiedenis", in Pierre Delsaerdt, Marcus de Schepper (red.), *Letters in de boeken : liber amicorum Ludo Simons*, Kapellen, 2004, p. 333.

Het beroemde schilderij "De Slag der Gulden Sporen" uit 1836 van Nicaise De Keyzer was voor Hendrik Conscience een inspiratiebron voor zijn roman De Leeuw van Vlaanderen uit 1838. (Olie op doek, Stedelijke Musea Kortrijk)

vankelijk louter op taal en cultuur gerichte Vlaamse Beweging zich doorzette, werd het boek meer en meer in een exclusief Vlaams symbolisch kader ingezet[11]. Hetzelfde gold voor de door *De Leeuw* gestimuleerde cultus rond de Guldensporenslag, die rond de eeuwwisseling wel door historici werd herbekeken[12]. Dat zorgde voor een verwetenschappelijking en een eerder sociale dan nationale interpretatie van de gebeurtenissen rond 1302 [13]. Dit kon de verdere canonisering en verbeelding van *De Leeuw* echter niet beletten, ondanks ook het tanende romantisch-nationalistische paradigma in de kunsten[14].

De Leeuw was uitgegroeid tot verplichte schoolliteratuur. En tot een stevig verankerd, mythologisch referentiepunt[15]. Illustratief hiervoor was Ernest Claes' succesvolle debuutroman *De Witte* (1920), waarin *De Leeuw* het favoriete boek is van het hoofdpersonage. Doordat Claes' roman tot tweemaal toe verfilmd werd, in 1934 door Jan Vanderheyden en Edith Kiel en in 1980 door Robbe De Hert, had Consciences *Leeuw* het tot een bescheiden plaats op het witte scherm geschopt[16]. Reeds twee jaar voor Claes' roman, in 1918, had de *Vereniging voor Filmopname* al plannen gesmeed voor een volwaardige filmadaptatie van Consciences *Leeuw*[17]. Ondanks herhaaldelijk lobbywerk en de aansluiting van het project bij de *Flamenpolitik* bleef Duitse financiële steun uit en zou de filmdroom van *De Leeuw* de komende decennia in Vlaamse filmmiddens blijven rondspoken[18].

De filmplannen tonen aan hoe *De Leeuw*, en bij uitbreiding de volledige Guldensporencultus, tijdens de Eerste Wereldoorlog in een activistisch kader werden ingeschakeld. Tegelijk bleven ook de aan België loyale flaminganten en de Frontbeweging zich van deze elementen bedienen. Dat was ook na de Eerste Wereldoorlog het geval[19]. De gebeurtenissen rond 1302 werden nooit gemonopoliseerd door één strekking binnen de Vlaamse Beweging[20]. De

11. Piet Couttenier, "Nationale beelden…", p. 60; Jo Tollebeek, "De cultus van 1302 : twee eeuwen herinneringen", in Raoul van Caenegem (red.), *1302 : Feiten en mythen van de Guldensporenslag*, Antwerpen, 2002, p. 194-239. **12.** Véronique Lambert, "Over carrière, promotie, degradatie en rehabilitatie. 700 jaar Jan Breydel en Pieter de Coninck", in Paul Trio, Dirk Heirbaut, Dirk van den Auweele (red.), *Omtrent 1302*, Leuven, 2002, p. 207-228). **13.** Jo Tollebeek, "De Guldensporenslag. De cultus van 1302 en de Vlaamse strijd", in Anne Morelli (red.), *De grote mythen uit de geschiedenis van België, Vlaanderen en Wallonië*, Berchem, 1996, p. 196-197. **14.** Bart Stroobants, "Literatuur en beeldende kunst…", p. 143-173. **15.** Kris Rutten, André Mottart, Ronald Soetaert, "The rhetorical construction of the nation in education : the case of Flanders", in *Journal of Curriculum Studies*, nr. 42, 2010 (6), p. 775-790. **16.** Voor een studie naar het Vlaams-nationalistische aspect in de verfilming van *De Witte* door Jan Vanderheyden en Edith Kiel in 1934, zie : Daniël Biltereyst, Sofie Van Bauwel, "De Witte/Whitey", in Ernest Mathijs (red.), *The cinema of the Low Countries*, London/New York, 2004, p. 49-60. **17.** Philip Mosley, *Split screen : Belgian cinema and cultural identity*, New York, 2001, p. 35. **18.** Guido Convents, "Film", in Reginald De Schryver, Bruno De Wever, Gaston Durnez, Lieve Gevers, Pieter Van Hees, Machteld De Metsenaere (red.), *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt, 1998, p. 1141-1152; Joz Van Liempt, "Hendrik Conscience en de film", in *Vlaanderen*, nr. 134, 1973 (22), p. 236-237. **19.** Jo Tollebeek, "De cultus…", p. 228-231; Lode Wils, "Ons (proto)nationaal verhaal van 1302 tot 2002", in Paul Trio, Dirk Heirbaut e.a. (red.), *1302*…, p. 242-243. **20.** Dit was bijvoorbeeld ook het geval voor het folkloristisch personage Tijl Uylenspiegel, zie : Marnix Beyen, *Held voor alle werk : de vele gedaanten van Tijl Uilenspiegel*, Antwerpen, 1998.

verbondenheid van de Guldensporencultus met Consciences *Leeuw* bleef ondertussen onverminderd bestaan, zoals bleek uit de Guldensporenherdenkingen in 1938. Het honderdste verjaardagsjaar van het boek.

De Guldensporenslag groeide uit tot een van de stevigste *lieux de mémoire* van Vlaanderen[21]. Dat 11 juli in 1973 officieel tot de dag van het Feest van de Vlaamse Gemeenschap werd uitgeroepen, hoeft dan ook niet te verbazen. De institutionele verankering hielp de Guldensporenslag en *De Leeuw* vervolgens hun plaats in het collectieve geheugen te behouden, ondanks de gevorderde Vlaamse emancipatie. Onder andere door de eerste staatshervormingen, die de behoefte aan heroïsche geschiedenisvertellingen over het Vlaamse volk sterk deed afnemen[22]. De centrale plaats van Consciences roman binnen het Vlaams cultureel patrimonium werd in de loop van de 20ste eeuw dus bestendigd, maar tegelijk werd het boek steeds minder gelezen en begon de (literaire) waardering voor de schrijver sterk te tanen. Dit zorgde er dan weer voor dat men in bepaalde kringen 'eerherstel' voor Conscience nastreefde, onder andere door diverse toneel-, strip-, opera- en andere bewerkingen[23].

In 1983, Consciences honderdste sterfjaar, steeg de drang tot eerherstel voor Conscience tot een hoogtepunt. Dit bleek uit Albert Westerlincks beklag dat "zich gecultiveerd noemende Vlamingen zich beschaamd voelen voor het werk van grote voorgangers als Conscience en het niet kunnen waarderen of genieten. Wat hier als schaamte of spot verschijnt, is in feite een tekort aan rijpheid of een complex van blijvende onvolwassenheid"[24]. Ter ere van het Consciencejaar zette men diverse tentoonstellingen, publicaties, lezingen, toneelvoorstellingen en andere herdenkingsinitiatieven op touw[25]. Het kroonstuk moest de prestigieuze film en televisieserie *De Leeuw van Vlaanderen* worden. De ontwikkeling van dit project gebeurde tussen 1977 en 1984, tegen de achtergrond van een politiek-maatschappelijke woelige en cruciale periode voor de Vlaamse Beweging. Het breed georganiseerde Vlaamsgezinde protest tegen de staatshervormingsplannen van het zogenaamde Egmontpact (1977) leidde niet enkel tot de val van de regering-Tindemans II, maar ook tot een afscheuring van de radicale vleugel van de Volksunie, die zich al gauw groepeerde tot het Vlaams Blok[26]. Ook na de tweede staatshervorming in 1980, die zorgde voor een definitieve opdeling van België in gemeenschappen en gewesten met een eigen executieve, bleven de ontwikkeling van de Vlaamse Beweging en diverse communautaire problemen (zoals rond de steun aan de staalproducent Cockerill-Sambre) voor heel wat spanningen zorgen binnen de Belgische

21. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Parijs, 1984; Jo Tollebeek, "De Guldensporenslag…", p. 191. **22.** Marnix Beyen, *Held voor alle werk…*, p. 139; Jo Tollebeek, "De Guldensporenslag…", p. 201. **23.** Tom Verschaffel geeft in dit verband een overzicht van de "diverse strategieën die de voorbije eeuw (…) zijn gebruikt om Conscience te 'redden'". Zie : Tom Verschaffel, "De kwade faam van Hendrik Conscience", in *Ons Erfdeel*, nr. 44, 2001 (4), p. 567. **24.** Albert Westerlinck, *Wie was Hendrik Conscience ?*, Leuven/Amersfoort, 1983, p. 8. **25.** Emiel Willekens, *Hendrik Conscience en zijn tijd*, Antwerpen, 1983, p. 202. **26.** Els Witte, "Geschiedenis van de Vlaamse Beweging : De tweede helft van de 20ste eeuw", in Reginald De Schryver, Bruno De Wever e.a. (red.), *Nieuwe encyclopedie…*, p. 78-81.

Affiche voor de viering van de honderdste verjaardag van het verschijnen van Consciences "Leeuw van Vlaenderen" te Antwerpen in 1938. (Bibliotheek Universiteit Gent)

samenleving. In dezelfde periode waren er ook ruimere communautaire Dit alles zorgde er uiteraard voor dat een audiovisuele adaptatie van Consciences *Leeuw*, de Vlaamsnationale bijbel bij uitstek, een uitermate gevoelige kwestie betrof.

III. Naar een audiovisuele adaptatie

Ontstaanscontext

In 1977 vroeg Jan Van Raemdonck (1922-2010) aan Hugo Claus (1929-2008) om een scenario te schrijven voor een televisieserie naar Consciences *Leeuw*[27]. Van Raemdonck stond aan het hoofd van Kunst en Kino. Op dat moment een van de grootste productiehuizen van België. Van Raemdonck wou films en televisiedrama maken naar Hollywoodmodel die tegelijk een stevige verankering kenden in de plaatselijke cultuur. Meestal via de adaptatie van een bekend literair werk. Met succesvolle en prestigieuze Vlaamse filmproducties als *Mira* (1971), Fons Rademakers, naar Stijn Streuvels, *De Loteling* (1973), van Roland Verhavert, naar Conscience) en *Pallieter* (1975) van Roland Verhavert, naar Felix Timmermans. Vaak werder ietwat smalend 'boerenfilms' genoemd.

Van Raemdonck reeds had zijn strepen verdiend, maar met *De Leeuw* zag hij het grootser. Hij wou de eerste echte ridder- en spektakelproductie van de Lage Landen realiseren. Dat was allerminst een evidentie. In tegenstelling tot de constante internationale productieoutput van middeleeuwse films[28], was de Vlaamse filmproductie gekenmerkt door films die zich in het heden of het nabije verleden (tot de 19e eeuw) afspeelden en die bovendien zelden massa- of spektakelscènes bevatten, in eerste plaats uit financieel-productionele overwegingen[29]. Door de kleine thuismarkt slaagde er nagenoeg geen enkele professionele Belgische film in om zijn kosten terug te verdienen. Daardoor was fondsenwerving steeds problematisch[30]. Van Raemdonck had echter reeds bewezen een van de meest behendige Belgische producenten te zijn, en koesterde door het aankomende Consciencejaar van 1983 extra hoop om voldoende middelen bij elkaar te krijgen voor dit uitzonderlijk groots opgezet project.

Van Raemdonck vond financiële steun bij de toenmalige Vlaamse publieke omroep BRT, waarmee hij reeds meerdere malen had samengewerkt, onder andere voor de filmadaptatie van Consciences *De Loteling* en de vijfdelige prestigeserie *Rubens, Schilder en Diplomaat* (1977, Roland Verhavert), met Claus als scenarist. De grootse productieopzet maakte algauw duidelijk dat er ook andere partners nodig zouden zijn[31]. Van Raemdonck diende in oktober 1980 een voorstel voor een televisieserie in bij

27. Claus werd reeds eerder door Van Raemdonck ingeschakeld als scenarist voor films als *Mira* en *Pallieter*, en als regisseur voor de adaptatie van zijn eigen theaterstuk *Vrijdag* (1980). **28.** David John Williams, "Medieval movies : A filmography", in *Film & History : An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, nr. 29, 1999 (1), p. 20-32. **29.** Paul Geens, *Naslagwerk over de Vlaamse film*, Brussel, 1986. Een uitzondering hierbij vormt het Franstalige *Deus Lo Volt* (1978, Luc Monheim), dat zich afspeelt ten tijde van de eerste kruistocht. **30.** Philip Mosley, *Split screen…*, p. 3. **31.** RVB nr. 8, 20.10.1980 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

de filmdienst van het ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, die eerder ook de Rubens-serie had ondersteund. Niet veel later werd de Nederlandse televisieomroep KRO benaderd om als coproducent op te treden. De KRO contacteerde op haar beurt het Nederlands Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk. Maar deze besprekingen liepen na initiële positieve signalen op niets uit[32]. Wat betreft de Vlaamse overheidssteun leek het project aanvankelijk hetzelfde lot beschoren. Begin februari 1981 kreeg *De Leeuw* een unaniem negatief advies van de Selectiecommissie voor Culturele Films (hierna de filmcommissie). Het adviesorgaan dat binnen de filmdienst van het Vlaams Ministerie van Nationale Opvoeding en Nederlandse Cultuur fungeerde[33]. Dit advies argumenteerde dat er geen structureel samenwerkingsverband bestond tussen film en televisie in Vlaanderen, waardoor de filmcommissie het project principieel diende af te wijzen. Naast dit formele struikelblok had de filmcommissie ook enkele fundamentele filminhoudelijke, evenals productionele en financiële bezwaren die inherent verbonden waren met het project : "Zowel qua opzet als budget ligt het volledig boven de mogelijkheden van de Vlaamse kinematografie. Bovendien gaat het niet op dat de helft van de jaarlijkse begroting, beschikbaar voor film bij Nederlandse Cultuur, zou worden opgeslorpt voor de verwezenlijking van een zo betwistbaar prestigeprojekt"[34].

Toenmalig staatssecretaris voor cultuur Rika De Backer (CVP) besloot om het advies van haar filmcommissie naast zich neer te leggen en *De Leeuw* de gevraagde 25 miljoen BEF steun toe te zeggen[35]. Om het principiële bezwaar van de filmcommissie te kunnen weerleggen, eiste ze dat er gelijktijdig met de televisieserie ook een langspeelfilm zou worden gerealiseerd. Een andere voorwaarde hield in dat de verschillende partners naar gelang hun financiële inbreng zouden delen in de opbrengsten van zowel de film als de televisieserie[36]. Van Raemdonck lag aanvankelijk dwars over dit laatste punt, maar bond in toen hij erin slaagde enkele sponsors, volgens de producent "met geld en uitgesproken Vlaamse overtuiging", binnen te halen[37]. Hoewel de opnames grotendeels in Gent en rond Brussel gebeurden, sprongen in de eerste plaats de provincie West-Vlaanderen (voor 1 miljoen BEF) en de Stad Brugge (1,35 miljoen BEF) bij, omwille van de regionale verbondenheid met de Guldensporenslag. Van Raemdonck zorgde er verder voor dat een baggerfirma (Dredging International) en de Nederlandse distributeur (Strengholt) voor respectievelijk 940.000 BEF en 1,5 miljoen BEF sponsorden[38]. De grootste extra inbreng

32. VCRVB, nr. 38, 22.6.1981 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335). **33.** De toenmalige voorzitter van de filmcommissie was Frits Danckaert. De overige leden waren Kathelijne Dutreeuw, Lode De Pooter, Walter Goetmaeckers, André Ghekiere, J. Segers, André Vandenbunder en Robert Vrielynck. **34.** SCF, 6.2.1981 (RAB, *AMFAMF*, nr. 18). **35.** Nota van staatssecretaris De Backer aan de Filmdienst, 4.12.1981 (RAB, *AMF*, nr. 18). **36.** De geplande inbreng van de andere partners bedroeg eind 1981 30 miljoen BEF vanwege de BRT, 28,3 miljoen BEF vanwege de KRO en 7,6 miljoen BEF vanwege Kunst en Kino. **37.** Van Raemdonck in Huib Dejonghe, "'Leeuw' dan toch door Vlaams-Nederlandse ploeg verfilmd", in *De Standaard*, 4.6.1982. **38.** Definitief financieringsplan, 4 november 1983; Brief van Dredging International aan Kunst en Kino, 18.7.1983 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

De artistieke duizendpoot Hugo Claus (1929-2008) was zowel schrijver, dichter, schilder en filmregisseur. In de periode van de release van Claus' film "De Leeuw van Vlaanderen" verscheen ook zijn bekendste roman "Het verdriet van België" in 1983. (Foto Letterenhuis, Antwerpen)

kwam er via het Ministerie van Financiën, die de Nationale Loterij de toestemming gaf een subsidie van 3,8 miljoen BEF te verstrekken aan *De Leeuw*.

Dat de bevoegde minister of staatssecretaris afweek van het advies van de filmcommissie was tot dan toe eerder een curiosum geweest, zeker bij duurdere producties. In een nota aan de filmcommissie verdedigde De Backer haar beslissing door te argumenteren dat er voldoende financiële ruimte voor was, ook al was er een economische crisis en bedroeg de toegezegde steun (25 miljoen BEF) het dubbele van wat een langspeelfilm normaal kreeg. De staatssecretaris gaf verder aan niet te begrijpen wat de filmcommissie met een "prestigeprojekt" bedoelde, wat zij een sloganeske redenering vond die geen rekening hield "met de inhoudelijke aspecten van het project. In casu de tewerkstelling (…), de samenwerking met Nederland, de mogelijkheid om eigen werk in het buitenland in commercieel circuit te brengen (…) e.d."[39].

De filmcommissie kon zich hier moeilijk mee verzoenen, erop gelet dat met het budget van *De Leeuw* "drie tot vier normale filmprojecten kunnen worden opgezet, waardoor aan de tewerkstelling een veel ruimere kans zou gewaarborgd worden"[40]. Bij het opstellen van de nota was er reeds een nieuwe regering gevormd, waarin de dienst film overgedragen werd van staatssecretaris De Backer (CVP) aan kersvers minister van Cultuur Karel Poma (PVV). Hoewel er volgens de aan de PVV gelieerde Jan Kerremans omtrent *De Leeuw* "geen geestdrift op het kabinet" heerste, bleek Poma toch bereid het akkoord van De Backer uit te voeren[41]. In haar vergeefse poging de nieuwe minister te overtuigen van het non-prioritaire karakter van de productie, ging de filmcommissie ook in op haar projectgebonden bezwaren tegen *De Leeuw*. De filmcommissie drukte de minister op het hart dat er in de Lage Landen noch de ervaring, noch de middelen aanwezig waren om een historische spektakelfilm te realiseren, en argumenteerde. Verder dat "de heroïsche geschiedschrijving, zoals beoefend in 'De Leeuw van Vlaanderen', in deze tijd niet langer verantwoord is en een aanfluiting vormt van de historische werkelijkheid"[42]. De filmcommissie toonde dus duidelijk tegenstander van een romantische geschiedenisrepresentatie à la Conscience, maar hier gingen noch De Backer, noch Poma verder op in. Achteraf zou blijken dat de pers precies op basis van die twee argumenten de ontoereikende middelen en *knowhow* enerzijds, het romantisch-nationalistisch karakter anderzijds) de film fel zou bekritiseren (zie verder).

Productievoorbereidingen

Het protest van de commissie ten spijt keurden de betrokken partijen op 17 maart 1982 het ontwerp van overeenkomst definitief goed. Dit betekende niet dat van toen af aan alles van een leien dakje liep. Voornamelijk binnen de BRT staken diverse perikelen de kop op, door de zware financiële investering die deze productie met zich meebracht. De politiek

39. Nota van staatssecretaris De Backer aan de Filmdienst, 4.12.1981 (RAB, *AMF*, nr. 18). **40.** Nota van de SCF aan Minister Poma, 28.1.1982 (RAB, *AMF*, nr. 19). **41.** RVB nr. 30, 29.3.1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335). **42.** Nota van de SCF aan Minister Poma, 28.1.1982 (RAB, *AMF*, nr. 19).

samengestelde raad van beheer van de BRT[43] argumenteerde dat de productie enerzijds een te groot financieel risico inhield en anderzijds over een te gering budget beschikte om er een degelijke spektakelfilm van te maken[44]. De liberale vertegenwoordigers Adriaan Verhulst en Armand Beyens, aangevuld door de Volksunie-vertegenwoordiger Antoon Van Overstraeten, trokken het felst van leer tegen de realisatie van het project (zie verder). Daartegenover stonden de CVP-afgevaardigden, die zich op dezelfde lijn als hun staatssecretaris bevonden. Het was echter voornamelijk de niet-stemgerechtigde Administrateur-Generaal van de BRT, Paul Vandenbussche (eveneens van christen-democratische signatuur), die het project met vuur verdedigde en er doorheen de levensloop van het project verschillende malen in slaagde zijn invloed te laten gelden.

De bijna onvoorwaardelijke steun van Vandenbussche en enkele bestuursleden valt enigszins te verwonderen gezien het historische televisiedrama in de jaren 1980 sterk aan populariteit begon in te boeten. Ten voordele van meer hedendaagse fictie die nauwer aansloot bij de leefwereld van de Vlaamse kijkers. Desondanks investeerde de BRT in de jaren 1980 nog sterker in historisch drama dan vroeger. Alexander Dhoest zoekt de verklaring hiervoor in "het feit dat de Vlaamse natievorming dan bijzonder prominent op de maatschappelijke agenda staat en Vlaanderen zich cultureel sterk wil profileren, ook op fictievlak"[45]. Dat past binnen de ruimere rol die de Vlaamse publieke omroep had in de constructie van een Vlaamse identiteit[46]. Belangrijk voor *De Leeuw* had de BRT een traditie om ruime aandacht te schenken aan glorierijke figuren of episodes uit de Vlaamse geschiedenis[47].

De verlamming en wederopstanding van de leeuw

Na diverse tumultueuze vergaderingen besliste de raad van beheer Vandenbussche te belasten met de opdracht om het contract tussen de betrokken partijen te heronderhandelen zodat de BRT recht zou hebben op een groter aandeel van de productieobrengsten[48]. Vandenbussche slaagde hier vrij snel in. Maar het omstreden project werd op 3 mei 1982 toch door de raad van beheer verworpen[49]. Dit maakt duidelijk dat de onenigheid binnen de raad van beheer niet enkel betrekking had op het financiële aspect van het dossier. Dat de verdeeldheid groot was, mag blijken uit de stemuitslag. Terwijl de voorzitter van de

43. De raad van beheer van de BRT was samengesteld uit Pol Marck, Franciscus Janssens, Alphonsine Phlix, Johan Fleerackers, Daniël Lambrecht en Jules Vincart voor de CVP, Herman Balthazar (voorzitter), Georges Derieuw en Joseph Van Roy voor de SP, Adriaan Verhulst en Armand Beyens voor de PVV, en Antoon Van Overstraeten voor de Volksunie. **44.** RVB, nr. 28, 15.2.1982; RVB, nr. 30, 29.3.1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335). **45.** Alexander Dhoest, *De verbeelde gemeenschap. Vlaamse tv-fictie en de constructie van een nationale identiteit*, Leuven, 2002, p. 261. **46.** Anne Roekens, *Mon bel écran, dis-moi qui est encore belge… La RTB(F) face au débat edentitaire wallon (1962-2000)*, Namur, 2009, p. 11; Hilde Van den Bulck, "Public service television and national identity as a project of modernity : the example of Flemish television", in *Media, Culture & Society*, nr. 23, 2001 (1), p. 53-69. **47.** Jocelyn Grégoire, *Étude de l'histoire à la télévision dans ses rapports avec l'historiographie, la pédagogie et la culture populaire, spécialement en Belgique (1953-1995). Complicité et dissension d'un couple à la culture disparate*, Liège, 2006. **48.** RVB, nr. 31, 5.4.1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335). **49.** RVB, nr. 32, 3.5.1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).

Vlaams staatssecretaris voor de Vlaamse Gemeenschap Rika De Backer en cultuurminister van de Vlaamse Executieve Karel Poma waren begin jaren 1980 betrokken bij de saga van de subsidiëring en totstandkoming van de dure film "De Leeuw Van Vlaanderen". (Foto's Cegesoma, nrs. 208485 en 208896)

raad van beheer, de historicus en SP-politicus Herman Balthazar, zich onthield (hij was niet overtuigd door de contra-argumenten, noch door de pro-argumenten), stemden vijf leden voor en vijf leden tegen de participatie van de BRT in de productie.

Beide kampen legden aanvullende argumenten op tafel. CVP-afgevaardigde Johan Fleerackers argumenteerde dat het afwijzen van de coproductie problemen zou kunnen scheppen voor de verdere samenwerking tussen de BRT en de Nederlandse omroepen. Er werd verwezen naar de Nederlandse historische televisieserie *Willem van Oranje* (1984), van Walter van der Kamp die terzelfder tijd in onderhandeling was. Er dient aangestipt dat Fleerackers, vanuit zijn Groot-Nederlands idealisme, bekend stond als een groot voorvechter van Vlaams-Nederlandse samenwerkingen in het algemeen[50]. Fleerackers liet zijn aanvankelijke financiële bezwaren varen. Hij ontpopte zich als een pleitbezorger van het project. In een brief aan voorzitter Balthazar verklaarde hij dat "de hardnekkigheid waarmee ik dit project verdedig omgekeerd evenredig is met de ijver waarin sommigen zich onverdroten inspannen om de culturele identiteit van de BRT uit te hollen", en ook in de raad van beheer gaf hij aan dat de verfilming van dit "nationale epos" van belang was voor de identiteitsconstructie van de BRT[51].

De Gentse historicus en liberale flamingant (onder andere bekend om zijn rol in het Vlaamse protest tegen het Egmontpact) Adriaan Verhulst was echter van mening "dat er andere thema's dan de Leeuw van Vlaanderen zijn om ons cultureel erfgoed te propageren"[52]. Hij werd bijgetreden door Antoon Van Overstraeten, de toenmalig politiek directeur van de Volksunie. Het was dus niet zo dat de meest flamingante bestuursleden zich automatisch achter dit Vlaams-nationalistisch beladen project schaarden. Integendeel, Verhulst en Van Overstraeten bleken, samen met de secretaris-generaal van de PVV Armand Beyens, net de grootste tegenstanders te zijn. Ook de keuze voor Claus als scenarist en regisseur zat hier voor iets tussen (zie verder). De reden voor deze schijnbare contradictie dient ook gezocht in de evolutie van het Vlaams-nationalistische gedachtegoed.

Er werd meer en meer afstand genomen van de romantische en mythologiserende aspecten uit het verleden. Deze redenering ligt niet alleen in lijn met het aangehaalde argument van de filmcommissie, die heroïsche historische vertellingen à la Conscience als achterhaald bestempelde, maar ook met ruimere ontwikkelingen in de geschiedwetenschap. In de loop van de 20e eeuw ontstond een traditie ontstond van het deskundig ontleden van nationale mythes. Het zijn voornamelijk de opmerkingen van de historicus Verhulst over het gebrek aan historische getrouwheid in het scenario die in de richting van deze motivatie wijzen[53].

De andere Gentse historicus in de raad van beheer, voorzitter Balthazar, ging tegen Verhulsts ongenoegen in door te repliceren dat

50. Annick Schramme, *Vlaanderen en zijn grote buitenland. De opbouw van het internationaal cultureel beleid van Vlaanderen 1965-1988*, Tielt, 1999, p. 143-145, 174-238. **51.** Brief van Fleerackers aan Balthazar, 12.5.1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335). **52.** RVB, nr. 32, 3.5.1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335). **53.** *Idem*.

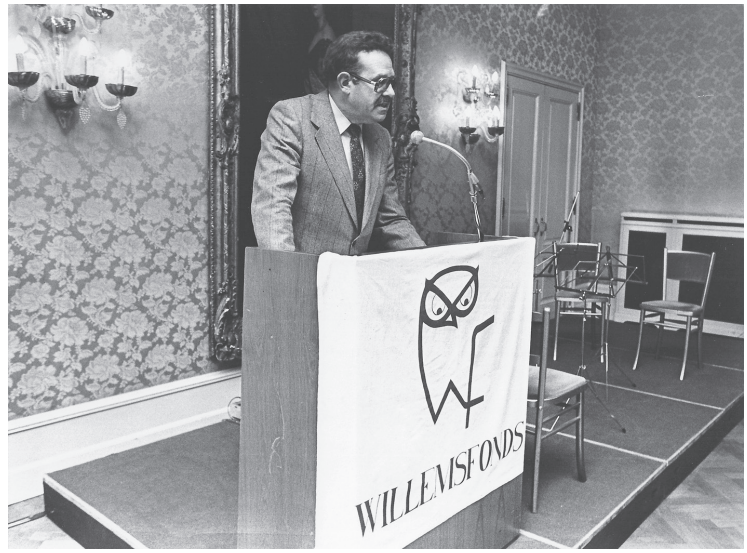
"het gaat om een verfilming van het werk van Conscience dat historische fouten bevat"[54]. Hij werd bijgevallen door Fleerackers die stelde dat "het nooit de bedoeling is geweest een historische weergave van de gebeurtenissen te geven. Het opzet is de verfilming van een thema dat door H. Conscience tot een nationaal epos werd verheven"[55]. Deze visie op het project werd meermaals bevestigd (zie verder). Ze wijst erop dat ook de voorstanders van het project zich bewust waren van het romantisch-nationalistische karakter van het project. Doordat de film en televisieserie binnen de viering van het Consciencejaar kaderden, werd de nadruk gelegd op de adaptatie van Consciences roman, eerder dan op een reconstructie van de historische gebeurtenissen rond 1302. Dit kan tevens als een strategie gezien worden om de representatie net te depolitiseren. De redenering zou kunnen luiden dat door een expliciete behandeling van de audiovisuele tekst als fictie, er afstand werd genomen van enige ideologische motivaties voor de specifieke representatie van het verleden. Tegelijk kan men er niet omheen dat fictie steeds aan een politiek-ideologische interpretatie kan onderworpen worden. Zeker wanneer het om een adaptatie van Consciences *Leeuw* gaat.

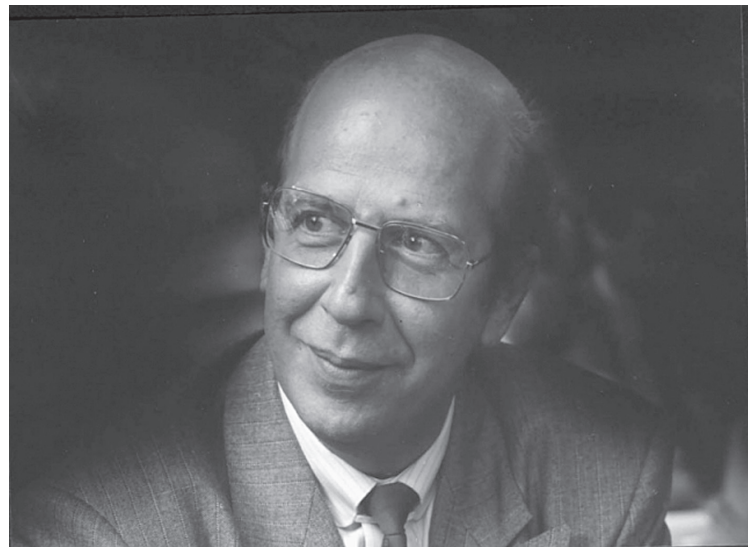
De Leeuw mocht begin mei 1982 dan weggestemd zijn door de BRT, zijn wederopstanding zou niet lang op zich laten wachten. Enkele commissieleden formuleerden op de volgende vergadering immers de wens voor een aangepast productievoorstel[56]. In een poging tegenstanders te overtuigen tot een positieve stemming bespraken ze de mogelijkheid om tot een "soberder versie" van *De Leeuw* te komen en aldus de financiële inbreng van de BRT te verlagen. Deze strategie gaf vruchtbare vooruitzichten; Verhulst liet optekenen dat hij met een minder groots opgevat project zou kunnen instemmen. Er werd aan de verschillende partners voorgesteld om de vijf afleveringen van de geplande televisieserie in te korten van 55 naar 40 minuten. Wat uiteindelijk aangepast werd naar vier afleveringen van elk 50 minuten[57]. Toen het aangepaste dossier op 7 juni 1982 opnieuw voorlog, drukte de voorheen eerder kritische voorzitter Balthazar zich onverholen positief uit over het project. Van Overstraeten en Beyens voelden dat ze het pleit aan het verliezen waren en trachtten vervolgens nog de solvabiliteit van Kunst en Kino in vraag te stellen en enkele procedurele twijfelachtigheden in te roepen. Maar de definitieve stemming was onverbiddelijk : acht tegen twee voor de realisatie van *De Leeuw*[58].

De ketening van de leeuw

Een grote gevoeligheid binnen dit dossier was de controversiële keuze van Hugo Claus als regisseur. Het initiële plan was om de BRT-realisator Paul Cammermans als regisseur aan te stellen. Maar de KRO weigerde dit gezien zij een Nederlandse regisseur wenste (daar de producent en scenarist reeds Vlamingen waren), waarvoor in de richting van Jan Keja gekeken werd. Keja wou Claus' scenario

54. *Idem*. **55.** *Idem*. **56.** RVB, nr. 33, 17.5.1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335). **57.** Hierdoor zou het op 90 miljoen BEF geraamde budget herleid worden tot ongeveer 69 miljoen BEF. De BRT stond in deze nieuwe regeling in voor 23 miljoen BEF, de KRO voor 21 miljoen BEF, de Vlaamse Gemeenschap voor 19 miljoen BEF en Kunst en Kino voor 5,775 miljoen BEF. De uiteindelijke kostprijs van de productie bedroeg ongeveer 80 miljoen BEF. **58.** RVB, nr. 34, 7.6.1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335).





Bij de hoogoplopende discussies in de raad van bestuur van de toenmalige BRT over de tv-serie "De Leeuw van Vlaanderen" waren er voorstanders en zij die minder enthousiast waren, zoals de historici Adriaan Verhulst, liberaal en voorzitter van het Willemsfonds, en Herman Balthazar van SP-signatuur. (Foto's Liberaal archief en Archief Universiteit Gent)

echter volledig herwerken. Dat stonden de producenten niet toe. De artistieke inzichten van Claus en Keja bleken dermate onverzoenbaar dat de KRO suggereerde om Claus zelf als regisseur te nemen, omdat hij de enige Vlaamse regisseur was die ook in Nederland grote bekendheid genoot (als schrijver en als publiek figuur). Verschillende stemmen binnen de BRT bleken "niet zo gelukkig (…) met de keuze van de regisseur"[59]. Dit sloeg zowel op de BRT-vertegenwoordigers van de diensten Ontspanning en Drama, die mee zouden instaan voor de productie van *De Leeuw*, als voor diverse leden van de raad van beheer van de BRT. Dit gold zeker voor de meest flamingante vertegenwoordigers Verhulst en Van Overstraeten, bij wie de aanstelling van Claus voor de belangrijkste creatieve rollen allerminst in goede aarde viel[60].

De controverse rond Claus werd gemotiveerd door diens reputatie. Reeds van bij zijn prozadebuut *De Metsiers* in 1950 ontpopte Claus zich op 21-jarige leeftijd als *enfant terrible* binnen de Vlaamse culturele en ruimere publieke samenleving[61]. Hoewel de eigenzinnige Claus steeds een ambigue relatie had met Vlaanderen, stond hij vooral bekend om zijn kritische positie tegenover het 'benepen' Vlaanderen. Vooral het Vlaams-nationalisme moest het vaak ontgelden. Tegenover Conscience legde Claus een ambivalente houding aan de dag. Hij noemde de schrijver een "verachtelijk opportunist", maar ging hij hem eveneens eren omwille van zijn verdienste voor de Vlaamse cultuur[62]. Ook in verband met de Guldensporenslag had Claus zijn stem reeds laten horen. Naar aanleiding van de 11 juli-viering van 1968 publiceerde hij samen met Walter de Bock een gedicht waarin zij stelden dat een dergelijke viering niet om de Vlaamse volksaard of de bescherming van bloed en bodem diende te gaan, maar om de strijd tegen "de burgerij, de kerk en het kapitaal".

Ondanks zijn afkerige houding tegenover het Vlaams-nationalisme aanvaardde Claus de beladen opdracht om in 1983, hetzelfde jaar waarin hij in zijn bekendste prozawerk *Het Verdriet van België* (1983) afrekende met de Vlaamse collaboratie, *De Leeuw* te verfilmen. Er kunnen diverse motiveringen aangestipt worden voor Claus' niet al te evidente keuze. Er was zijn niet-aflatende honger naar een zo groot mogelijk publiek, een bekommernis die nog vele malen groter bleek wanneer het zijn cinematografische creaties betrof[63]. In dit opzicht bood *De Leeuw*, naar Belgische normen opgezet als een heuse blockbuster, uiteraard interessante perspectieven. Tegelijk gaf Claus zelf aan dat hij in plaats van een ridderfilm, een groot epos wou maken. Indien in Vlaanderen de enige mogelijkheid hiertoe

59. Vergadering m.b.t. de aanduiding van een regisseur voor het project, 14.1.1982 (RAB, *AMF*, nr. 249-253). **60.** RVB, nr. 32, 3.5.1982 (DAVRT, DSI 5803, nr. 335). **61.** Kevin Absillis, "'Je faam is, geloof ik, definitief gevestigd' : Hugo Claus' opmerkelijke intrede in de Vlaamse letteren", in Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 4 : bijdragen tot de Claus-studie, Amsterdam*, 2005, p. 253. **62.** Claus geciteerd in Huib Dejonghe, "'De Leeuw van Vlaanderen' voor Nederlands publiek", in *De Standaard*, 29.11.1983. **63.** Katrien Jacobs, Kris Landuyt, Kris Lembrechts, Georges Wildemeersch, *Hugo Claus : voor twaalf lezers en een snurkende recensent*, Rijswijk, 2004, p. 7-11; Bart Nuyens, "Hugo Claus en zijn debuut als cinefiel, scenarist en cineast", in Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 4 : bijdragen tot de Claus-studie*, Amsterdam, 2005, p. 224-225.

erin bestond een adaptatie van Consciences *Leeuw* te verwezenlijken, dan was dat maar zo[64]. Bovendien dacht de gevierde Claus dat hij dit Conscienceproject wel naar zijn hand zou kunnen zetten. Een attitude die hij later zelf bestempelde als zijn hoogmoed (zie verder), zoals hij eerder ook een parodistische toneelbewerking van Consciences roman *Het Goudland* had gerealiseerd.

Dit was buiten de producenten gerekend, die een trouwe adaptatie van Consciences boek nastreefden en net wilden vermijden dat Claus een eigen (kritisch-ironische) draai aan het project zou geven. Onder impuls van de BRT werd dan ook een "Commissie van Toezicht" (hierna CVT) en een "Raad van Commissarissen" opgericht. De Commissie van Toezicht bestond uit één afgevaardigde van elke contractant. Hij werd belast met "het onderzoek en de goedkeuring van de ontwerpen (…), het toezicht over de voortgang van de produktie (…), en de keuring van de beeldmontage en de afgewerkte kopie met sonorisatie"[65]. Naast de macht om aanpassingen in het draaiboek en de personeelskeuze door te voeren, beschikte zij over een afgevaardigde die de productie nauwgezet opvolgde en controleerde. In geval van onenigheid binnen de CVT lag de beslissingsmacht bij de Raad van Commissarissen, die werd samengesteld uit één afgevaardigde per contractant, maar in de praktijk nooit is moeten samenkomen. De oprichting van dergelijke controleorganen was uitzonderlijk. Zeker voor fictieprogramma's duidt op het belang dat aan dit project gehecht werd.

Dat de producenten, met de BRT in een voortrekkersrol, de touwtjes zoveel mogelijk in handen wilden houden en Claus bijgevolg over erg weinig vrijheid beschikte, blijkt duidelijk uit de vergaderingen van de CVT. De gevraagde aanpassingen hielden de eis in "om het vloeken in de film te beperken"[66]. Maar hadden ook vaak te maken met de door de producenten nagestreefde trouwheid aan Consciences boek. In lijn met de geringe bekommernis om de historische correctheid van *De Leeuw*, werden er geen beroepshistorici aangetrokken om te zetelen in de CVT. Dit in tegenstelling tot de begeleidingscommissies die werden opgericht bij belangrijke documentaireproducties, zoals de reeksen van Maurice De Wilde over de Tweede Wereldoorlog[67]. De "Wetenschappelijke Commissie" die werd aangesteld, kon echter veel minder sterk haar invloed laten gelden over het eindproduct dan dat de CVT dit kon voor *De Leeuw*. Wel werd er een 'raadgever voor geschiedkundige gegevens' aan de productie toegewezen, de in de Guldensporenslag gespecialiseerde historicus Jan Frans Verbruggen. Deze functie bleek sterk ondergeschikt aan de autoriteit

64. Frédéric Sojcher, *La kermesse héroïque du cinéma belge*, dl. 2, Paris, 1999, p. 297. **65.** Productieovereenkomst 'De Leeuw van Vlaanderen', 10.6.1982 (RAB, *AMF*, nr. 249-253). De Commissie van Toezicht bestond uit Jan Van Raemdonck voor Kunst en Kino, Warry Van Kampen voor de KRO, Frans Puttemans voor de BRT en Juul Anthonissen voor het Vlaams Ministerie van Nationale Opvoeding en Nederlandse Cultuur. **66.** Spoedvergadering CVT, 10 juni 1983 (RAB, *AMF*, nr. 249-253). **67.** Veerle Vanden Daelen, "Loe de Jong en Maurice De Wilde : twee oorlogsmonumenten", *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis / Cahiers d'Histoire du Temps Présent*, nr 22, 2010, p. 161-196.

Hugo Claus voor de camera tijdens de opnames van de film "De Leeuw van Vlaanderen" in 1982. (Foto archief VRT)

van de CVT. Toen bleek dat Claus het advies van de historisch raadgever zoveel mogelijk volgde, merkte de commissie bijvoorbeeld op dat "het de opdracht van de regisseur is om Conscience te verfilmen, niet om hem te verbeteren"[68]. Bij deze en enkele andere opmerkingen bleek Claus een eerder onderdanige positie in te nemen en de CVT gedwee te volgen[69]. Claus' uitspraken dat het scenario slechts een voorwendsel was om de producenten tevreden te stellen en dat hij uiteindelijk deed wat hij zelf wou, worden hierdoor ten minste deels ontkracht[70]. Dit bleek des te meer toen de CVT enkele sterk inhoudelijke ingrepen deed (het inkorten en weglaten van een aantal scènes) naar aanleiding van de voorlopige montage van de langspeelfilm[71]. Hoewel Claus er in slaagde enkele eigen toetsen in *De Leeuw* te verwerken (cf. *infra*), mag het duidelijk zijn dat hij zich in een strak keurslijf gedwongen zag.

IV. Tekstuele filmanalyse

Dat de producenten erin slaagden hun visie grotendeels door te drukken, blijkt uit het uiteindelijke filmresultaat, dat door middel van een tekstuele filmanalyse bondig wordt besproken. Deze analyse heeft in de eerste plaats betrekking op de filmversie van *De Leeuw* zoals die in 1984 in de bioscopen kwam. Deze keuze werd gemaakt met de kennis dat slechts 5 van de 52 verzamelde recensies over de televisieserie gingen. Daardoor ook handelt de receptieanalyse voornamelijk over de film. Bovendien is het grootste deel van de filmanalyse tevens van toepassing op de televisieserie, daar deze een 'uitgebreide versie' van de film is. Los van de concrete uitwerking van *De Leeuw* dient er echter reeds op gewezen dat dit soort films die over een glorieus verleden handelen in de internationale academische literatuur steevast in relatie gebracht worden met het nationale vraagstuk[72]. Hierbij staan de representatie en de discursieve constructie van een nationale cultuur en identiteit centraal[73].

De adaptatie van een literaire klassieker zorgt bovendien voor een extra dimensie, doordat dit bijdraagt tot de constructie en het behoud van een literair patrimonium[74]. Met deze overwegingen in het achterhoofd wordt gekeken naar de verhouding van de film met de nationale kwestie, wat in dit geval uiteraard de vraag met zich meebrengt hoe de film zich verhoudt tot Consciences *Leeuw*. Automatisch komt ook de filmische behandeling van het historische onderwerp sterk naar voor. Aansluitend bij een ruimer studieveld over hoe de middeleeuwen herinnerd worden, wenst deze filmanalyse, voortbouwend op de productieanalyse, tot een verder begrip te komen

68. Spoedvergadering CVT, 20.5.1983 (RAB, *AMF*, nr. 249-253). **69.** Spoedvergadering CVT, 10.6.1983; Vergadering CVT, 2.12.1982 (RAB, *AMF*, nr. 249-253). **70.** Martin Van Amerongen, "Paardenspul", in *Vrij Nederland*, 23.7.1983, p. 3-4. **71.** Vergadering CVT, 4.11.1983; Vergadering CVT, 18.11.1983 (RAB, *AMF*, nr. 249-253). **72.** James Chapman, *Past and Present : National identity and the British historical film*, London, 2005; Andrew Higson, "Re-presenting the national past : nostalgia and pastiche in the heritage film", in Lester D. Friedman (ed.), *Fires were started : British cinema and Thatcherism*, London, 2006, p. 91-109; Belén Vidal, *Heritage film : nation, genre and representation*, London, 2012. **73.** Benedict Anderson, *Imagined communities : Reflections on the origin and spread of nationalism*, London, 2006; Stuart Hall (ed.), *Representation : Cultural representations and signifying practices*, London, 1997. **74.** James Naremore (ed.), *Film adaptation*, London, 2000, p. 14.

van hoe aan het begin van de jaren 1980 omgegaan werd met een specifieke episode uit de middeleeuwse geschiedenis[75]. Zoals Pierre Sorlin, en met hem vele andere (film) historici, aangeeft, vertelt een historische film immers veelal meer over de periode waarin hij gemaakt werd, dan over de periode waarover hij handelt[76].

'Goede Vlamingen' versus 'slechte Fransen'

De film vangt aan met een groep Franse edelen die op weg is naar het kasteel van Wijnendale om de graaf van Vlaanderen, Gwijde van Dampierre, ervan te overtuigen om aan de Franse koning Filips de Schone genade te vragen. Wanneer hij dat doet, worden de graaf en zijn gezelschap echter gevangen genomen door de Fransen. Jacques de Châtillon wordt aangesteld als landvoogd van Vlaanderen en krijgt de opdracht om Machteld, de dochter van Robrecht de Béthune (die op zijn beurt de zoon is van de Vlaamse graaf), te ontvoeren. Terwijl de Béthune zijn dochter weet te redden, barst het Brugse terreurbeleid van de Châtillon los. Hierbij wordt ook de familie van beenhouwer Jan Breydel uitgemoord, waarop deze samen met Pieter De Coninck (de deken van de wevers) wraak neemt door de stad gewelddadig van de Fransen over te nemen (de zogenaamde Brugse Metten). De Franse koning zint op weerwraak en stelt een groot leger samen voor een ultieme confrontatie. Met hulp van de in een gulden harnas gehulde Robrecht de Béthune winnen de Vlamingen de zogenaamde Guldensporenslag.

Deze ruwe schets van de verhaalontwikkeling in de film komt zo goed als volledig overeen met het boek van Conscience. Daardoor schuilen er heel wat feitelijke onjuistheden in de film[77]. Zo namen hoogstwaarschijnlijk noch Breydel, noch de Coninck deel aan de Brugse Metten, en zat de Béthune gevangen toen de Guldensporenslag zich voltrok. Ook worden anachronismen uit Consciences boek overgenomen, zoals het herhaaldelijk gebruik van de term "klauwaerts". Terwijl de juiste benaming voor de getrouwen van de graaf van Vlaanderen in die tijd "Liebaerts" was[78]. Bovendien neemt de film het dramatische verloop van afzonderlijke scènes vaak vrij nauwkeurig over. In deze context speelt de *voice*-over een merkwaardige rol. Deze geeft geen historische duiding bij het gerepresenteerde (zoals bij historische films vaak het geval is). Maar blijkt integendeel een soort van verpersoonlijking van Consciences roman te zijn. De *voice*-over draagt bepaalde fragmenten uit het boek (bijna) letterlijk voor en kiest expliciet partij voor de Vlamingen, onder meer door over hen te spreken in de eerste persoon meervoud.

75. John Aberth, *A Knight at the movies. Medieval history on film*, London, 2003, p. ix; Kevin J. Harty, *The reel Middle Ages : American, Western and Eastern European, Middle Eastern, and Asian films about Medieval Europe*, Jefferson, 1999; David W. Marshall (ed.), *Mass market medieval. Essays on the Middle Ages in popular culture*, Jefferson, 2007, p. 2. **76.** Pierre Sorlin, *The film in history. Restaging the past*, Totowa, 1980. **77.** Eigen aan een lijvige historische roman is het narratieverloop van Consciences *Leeuw* daarnaast een stuk uitgebreider met meer verhaallijnen, personages en uitweidingen. **78.** Felix de Tollenaere, Herman A.O. de Tollenaere, "Etymologica : Clauwaert, Liebaert, Leliaert", in *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, nr. 121, 2005 (1), p. 74-82.

De film volgt Consciences boek ook in het opvoeren van een dichotomie tussen 'goede Vlamingen' en 'slechte Fransen'. Typerend voor de Vlamingen is het personage van Jan Breydel, de deken van de beenhouwers die aan het begin van de film onbevreesd het gevecht aangaat met de Franse ridders om zo een Vlaamse boer te bevrijden. De door de Vlamingen geëtaleerde eigenschappen als opstandigheid, eervolle strijdlust en heldenmoed (vaak in kracht bijgezet door het muziekgebruik) staan in het teken van de bevrijding van Vlaanderen. Zowel het Vlaamse werkvolk als de Vlaamse edelen delen deze eigenschappen die blijken voort te komen uit de vaderlandsliefde die de homogene gemeenschap van Vlamingen hartstochtelijk met elkaar deelt, net als hun overtuigde godsdienstbeleving. De binding tussen de Vlamingen en 'de Vlaamse grond' komt tevens naar voren in de kostumering. Het Vlaamse werkvolk gaat steeds getooid in gele, bruine en beige tinten die goed aansluiten bij het Vlaamse land, waardoor ze ermee vereenzelvigd lijken. In de kledij van de Fransen daarentegen domineert de blauwe kleur, wat sterk contrasteert met de groene, bruine en gele landschapstinten, waardoor het duidelijk is dat de Fransen er niet thuis horen. In de kledij van de Vlaamse edelen overheersen dan weer zwarte en gele elementen, wat opnieuw de vaderlandsliefde verbeeldt.

De contrastvorming in de film wordt doorgetrokken in het cameragebruik en andere filmische parameters, maar blijft het grootst in de karakterisering van de personages, die grotendeels gelijk loopt met Consciences versie. Tegenover de moedige en eervolle Vlamingen staan immers de kwaadaardige, decadente, laffe Fransen die meermaals de riddercodes doorbreken en een schrikbewind voeren in Brugge. De wraak van de Vlamingen die hierop volgt, de Brugse Metten, is eveneens meedogenloos, maar net als in Consciences roman wordt dit geweld als gerechtvaardigd voorgesteld, terwijl het aan Franse zijde vals is[79]. Bovendien staat het buiten kijf dat het Franse kamp het meest wreedaardige is, niet het minst bij monde van Johanna van Navarra, die oproept om alle Vlamingen te doden : "Ook de vrouwen en de kinderen, want daarin schuilt het zaad van het kwaad. Die Vlaamse vrouwen, dat zijn zeugen, waarvan de uier afgesneden moet worden. En die kinderen, biggen, die aan het spit geroosterd moeten worden !".

De gebeurtenissen van 1302 worden de hele film door herleid tot een nationale tegenstelling tussen 'goede Vlamingen' en 'slechte Fransen'. Dat is niet alleen een foutieve voorstelling van de historische gebeurtenissen, maar ook een sterke simplificering van een complex feodaal conflict[80]. Om te slagen als (*mainstream*) film dient men altijd historische feiten te verdraaien en fictieve elementen in te lassen, wat vanuit historisch oogpunt op zich geen afbreuk hoeft te doen aan de waarde van de film[81]. De centrale plaats van het nationale thema in *De Leeuw* botst echter niet alleen zo

79. Jo Tollebeek, "Consciences niemandsland…", p. 335. **80.** Véronique Lambert, "De Guldensporenslag…", p. 372-377. **81.** Bruno De Wever, Roel Vande Winkel, "Sterke verhalen en foute uitvindingen. De historische speelfilm als geschiedenisfabriek", in Daniël Biltereyst, Christel Stalpaert (red.), *Filmsporen. Opstellen over film, verleden en geheugen*, Gent, 2007, p. 204-209; Robert A. Rosenstone, *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*, Cambridge, 1995, p. 45-79.

hard met de feiten, maar ook met de geest van de geschiedenis, dat de waarde van de film als een historische evocatie zeer sterk wordt ingeperkt. Dit hangt opnieuw samen met het volgen van Consciences roman, waarvoor dezelfde historische kritiek geldt. Voor een gelijkaardige evaluatie van de film tegenover het boek kan men dus stellen dat er een grotere trouwheid aan de dag wordt gelegd, maar desalniettemin dienen hier enkele substantiële kanttekeningen bij gemaakt.

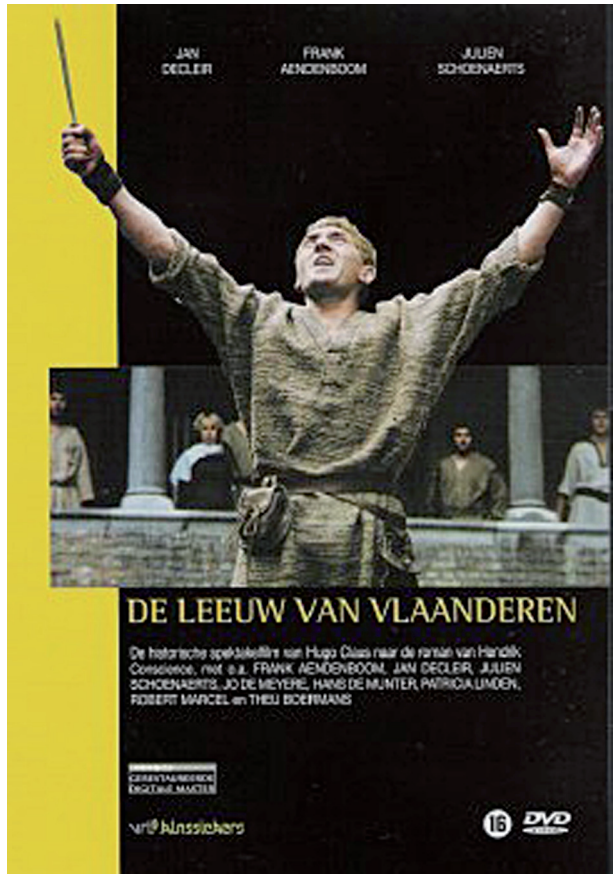
Claus' kritische noot

Tegelijk kan de geciteerde dialoog, waarin men makkelijk Claus' stempel kan herkennen, ook gezien worden als sterk overdreven en daardoor ironisch. Hier steekt het subjectieve karakter van een interpretatieve analyse de kop op. Dat zorgen voor diverse en vaak tegenstrijdige lezingen kan, zoals ook zal blijken uit de receptieanalyse. Het taalgebruik in de film is eveneens voor verschillende interpretaties vatbaar. Zowel de Vlamingen als de Fransen spreken immers Nederlands in de film, wat op het eerste zicht een kritische ingreep kan lijken waardoor de Franse vijand dichter bij de Vlamingen komt te staan. In de praktijk dwongen de Vlaams-Nederlandse productieomstandigheden de filmmakers er echter toe enkel Nederlandstalige acteurs te casten. Opmerkelijk is dat alle Nederlandse acteurs Franse personages vertolken, terwijl de Vlaamse acteurs alle Vlaamse personages voor hun rekening nemen. Deze Vlaams-Nederlandse tegenstelling. Naast de Vlaams-Franse dichotomie een klassiek motief binnen de Vlaamse natievorming, benadrukt nogmaals het contrast tussen de 'goede Vlamingen' en de 'slechte Fransen'. Claus zelf beweerde dat deze keuze een kritiek op de hedendaagse samenleving inhield : "de taal van de verdrukker vind ik het Noord-Nederlands. Op dat moment was de Fransman de dominante figuur in Vlaanderen. Die personages spreken hun eigen, bekakt, wat hautain Nederlands tegenover het wat krachtiger Nederlands uit de middeleeuwen waar wij dichterbij staan"[82].

Er vallen ook meer eenduidige kritische noten te ontwaren in de film. Die sluiten meestal een belangrijke afwijking van Consciences *Leeuw*. Zijn reputatie als provocateur indachtig, pakte Claus er in interviews graag mee uit dat hij de vroomheid in Consciences roman achter zich zou laten. Dit gebeurt via de Franse koningin Johanna van Navarra, die haar sensualiteit meermaals uitspeelt, bijvoorbeeld door naakt met haar speelse hofdames te baden. Naast de tentoongespreide seksualiteit voert de film ook een Franse hofdame op die een gevecht aangaat met Robrecht de Béthune, wat bezwaarlijk in de geest ligt van Consciences visie op vrouwelijkheid. Een dergelijke emancipatie is de Vlaamse vrouwen in de film onbekend. Dat bewerkstelligt het contrast tussen de gevaarlijke, decadente Fransen en de vrome Vlamingen opnieuw.

Een ander aspect dat fel ingaat tegen Consciences romantische verhaal betreft de eerder ironische elementen in de film. Zelf zei Claus hierover : "Ik probeer dus niet de romantische kant weg te moffelen. Op een bepaald moment komt die heel onbeschaamd naar boven, maar op andere momenten

82. Jan Temmerman, "Hugo Claus en de vreugde van Vlaanderen", in *De Morgen*, 6.6.1983.



Affiche van de film "De Leeuw van Vlaanderen" van regisseur Hugo Claus, met in de hoofdrollen Jan Decleir, Frank Aendenboom en Julien Schoenaerts.

heb ik al eens contrapunten, een iets cynischer kijk op de geschiedenis"[83]. Er is de stuntelige verschijning van Jan Breydel na de hoogdravende nationalistische toespraak van Pieter De Coninck na afloop van de Brugse Metten en gaat Claus af en toe ook een expliciete referentie naar het heden inlassen. Wanneer de Franse koning bijvoorbeeld tegen zijn vrouw zegt : "Lieveling, bespaar me je Spaanse kuren", kan dit gemakkelijk gezien worden als een verwijzing naar de toenmalige Belgische koningin Fabiola. Algemeen blijven dergelijke elementen echter vrij subtiel en hebben ze nooit een openlijk parodistisch karakter zoals het geval is in *Monthy Python and the Holy Grail* (1975, Terry Gilliam & Terry Jones). Dit was nooit Claus' bedoeling, die eerder een film als *Kagemusha* (1980, Akira Kurosawa) voor ogen had, maar tegelijk besefte hiervoor over onvoldoende middelen te beschikken[84].

De duidelijkste illustratie van Claus' kritisch-ironische toets schuilt in het einde van de film, wanneer de 'gulden ridder' Robrecht de Béthune verschijnt. Hij komt als een gezant van God de heuvelrug afgereden en slacht vervolgens de Fransen af. Wanneer de Vlamingen na de strijd het gulden harnas op het slagveld terugvinden, vereren zij dit als een relikwie en hangen zij het aan een kruis van takken waar een grote menigte als in een bedevaartsstoet naar toe komt gelopen. Vervolgens weerklinkt de *voice-over* : "En dan hebben we geknield en gezongen, en onze gebeden vol dank en trots gezonden naar de genadige hemel". De associatie van het harnas op het kruis met een vogelverschrikker ontkracht het heroïsche en symbolische karakter van het gebeuren. Het Vlaamse volk knielt voor een dood symbool, wat geïnterpreteerd kan worden als een kritiek op het romantische Vlaams-nationalisme. Claus spreekt over "een soort parodistisch aangeven dat mensen nu eenmaal geloven in alles wat men hen als een totempaal voorhoudt"[85]. De relatieve schaarste aan dergelijke kritisch-ironische ingrepen zorgen er echter voor dat de romantische en nationalistische aspecten uit Consciences versie de film domineren, waardoor deze nauw aansluit bij de literair getrouwe visie van de opdrachtgevers.

V. Promotie en ontvangst

De Leeuw : gevoelige materie ?

Reeds tijdens de productievoorbereidingen en de opnames werd er ruchtbaarheid gegeven aan *De Leeuw*, voornamelijk in de Vlaamse, maar ook in de Franstalig Belgische en de Nederlandse pers. Dat de producenten meer inspanningen leverden dan voor andere producties, blijkt bijvoorbeeld uit de uitgave van een boek op basis van Claus' scenario en verschillende aan *De Leeuw* gerelateerde reportages, gerealiseerd door zowel de BRT en de KRO als door derden. Toen de film uitkwam, verschenen er misleidende 'publiciteitsrecensies' in diverse kranten en werden er speciale videoreclames opgezet in de grotere Vlaamse treinstations. Door zulke initiatieven groeide *De Leeuw* uit tot een

83. Patrick Duynslaegher, "Een opera voor Vlaanderen", in *Knack*, 29.6.1983, p. 62. **84.** *Idem*.
85. Gilbert Verschooten, *Hugo Claus*, Brussel, 1986.

belangrijk en alomtegenwoordig multimedia-event. Ook doorheen dit promotieproces werd er een sterk romantische visie door de producenten naar voren geschoven. Een van de lijvige en professioneel verzorgde persberichten besprak bijvoorbeeld het levensverhaal van Conscience. Dit gebeurde zeer selectief en geromantiseerd, en stopte bij de initiële ontgoocheling na het schrijven van *De Leeuw*. Op die manier werd een beeld geschetst van een onderdrukte, armoedige en opstandige schrijver, die door hard te werken uiteindelijk toch zijn doel wist te bereiken, een karakterisering die ook voor de Vlamingen in het boek en in de film geldt. Het persbericht eindigde in euforie omdat er met de film eindelijk de gepaste eer zou worden betoond aan Conscience en diens werk, en dit "door onze eigen filmmensen"[86].

Op 27 januari 1984 ging *De Leeuw van Vlaanderen* in première op het filmfestival van Brussel. Deze feestelijke première kreeg heel wat media-aandacht, en naast vele prominenten uit de politieke en culturele wereld maakte ook het Belgische vorstenpaar zijn opwachting. De secretaris van koningin Fabiola drong er tijdens de premièrevoorbereidingen op aan om ook Franstaligen uit te nodigen, omdat "de voorstelling geen louter Vlaamse aangelegenheid mag worden"[87]. Zulke overwegingen dient men te zien in het licht van de communautair woelige tijden waarin de film uitkwam. In deze context vonden er heel wat separatistische demonstraties van de radicaliserende vleugel van de Vlaams-nationalistische beweging plaats, en ook voor de première van *De Leeuw* hield men rekening met de mogelijkheid tot rellen. Deze bleven grotendeels achterwege, maar het Vlaams Blok verspreidde wel strooibriefjes met de slogan "België barst", evenals pamfletten waarin volgens *De Standaard* "de vraag gesteld werd of de aanwezigheid van de koning bedoeld was om de Vlamingen te vleien"[88]. De motivatie voor dergelijke acties kwam voort uit het symbolische belang van het filmonderwerp binnen de Vlaamse Beweging. Dat dit politiek gevoelig lag, bleek ook uit de vragen in de Vlaamse Raad over de kostprijs van de film[89] en uit de verontwaardiging van de Franstalige senator (en militant van de Waalse Beweging) Jean-Émile Humblet (*Rassemblement Wallon*) over de uitvoerige aandacht voor Conscience en de adaptatie van *De Leeuw* in het tijdschrift *Forum van de Landmacht*[90].

Ondanks deze politieke gevoeligheid besteedde de Vlaamse pers vóór de release van de film slechts zelden aandacht aan dit aspect. Er werd eerder gefocust op de ongeziene omvang van "deze eerste Vlaamse superproductie"[91]. Voor de (geringere) Franstalig Belgische pers, maar ook voor de Nederlandse pers, lag dit evenwel anders en kreeg (de bezorgdheid

86. Persbericht nr. 3 (Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus). **87.** Vergadering omtrent de première, 4.1.1984 (RAB, *AMF*, nr. 249-253). **88.** Raf Butstraen, 'Donderend applaus voor 'Leeuw'", in *De Standaard*, 30.1.1984. **89.** Vraag nr. 120 van 14 maart 1986 van Mia Panneels-Van Baelen (Vlaams Parlement, *Archief Parlementaire Documenten*, Bulletin van vragen en antwoorden, zitting 1985-1986, 15.4.1986, nr. 6). **90.** Vraag nr. 17 van 6 december 1983 van Jean-Émile Humblet (Belgische Senaat, *Sectie Archivering en Historiografie*, Bulletin van vragen en antwoorden, 3.1.1984, nr. 13). **91.** Stef Vancaeneghem, "De Leeuw van Vlaanderen. Sapristi !", in *Spectator*, 16.7.1983, p. 5.

over) de Vlaams-nationalistische geladenheid van de film een centrale plaats in de artikelen die in aanloop naar de release verschenen. Dat in Vlaanderen enkel het kritisch-satirische magazine *De Zwijger* dieper op dit aspect inging is veelzeggend[92]. Indien de overige Vlaamse pers de mogelijkheid tot een 'Vlaams-nationalistische productie' dan toch aanraakte, werd dit meestal van de tafel geveegd, met als verklaring dat de regie immers in handen was van de kritische schrijver Hugo Claus, die zelf ook steevast opmerkingen over het eventuele Vlams-nationalistische karakter wegwuifde. Lieve Trappeniers drukte het in *Het Laatste Nieuws* als volgt uit : "wie Hugo Claus een beetje kent weet toch dat men zich niet aan een nationalistisch epos moet verwachten"[93]. Dergelijke uitspraken wijzen er op hoe sterk men uitging van een ongenuanceerd auteurparadigma, waarbij de regisseur als de ultieme schepper van het werk wordt beschouwd en de macht van andere actoren (zoals de producenten) grotendeels geminimaliseerd wordt.

Verschillende lezingen

In de recensies die na de première van de film verschenen, liet de meerderheid van de Vlaamse recensenten zich (zeer) negatief uit over *De Leeuw*, die de verwachtingen van een groots ridderfilm niet kon inlossen. Vaak zag men de film als een onsamenhangend afkooksel van de toekomstige televisieserie, maar ook de gepercipieerde saaiheid en het tentoongespreide amateurisme (bijvoorbeeld in de onderbezetting van de massascènes) werden aan de kaak gesteld. Patrick Duynslaegher vatte het in *Knack* als volgt samen : "De verfilming (…) werd protserig aangekondigd als een grootse paardenopera voor Vlaanderen, maar kan niet eens de vergelijking met een derderangs-western doorstaan"[94]. Toen de film meer dan een jaar later in Nederland uit kwam, waren de Nederlandse journalisten nog een stuk meedogenlozer, met recensietitels als "Claus vertilt zich", "Een Vlaamse vergissing" en "Vlaamse veldslag slaapverwekkend"[95].

Voor de Vlaamse journalisten bleek ook nu het vraagstuk over de verhouding van de film met het (Vlaams-)nationalisme van ondergeschikt belang. Dit had wellicht te maken met het feit dat Consciences *Leeuw* zodanig sterk verankerd was in het collectieve geheugen, dat er bijna over het nationalistische potentieel van de film heen werd gekeken. Indien men het onderwerp toch aanraakte, bleef men veeleer aan de oppervlakte en ging men ervan uit dat Claus blijkbaar onvoldoende vrijheid had gekregen. De ironische toetsen in de film begreep Raf Butstraen van *De Standaard* eerder als een uiting van amateurisme dan als een kritiek op nationalisme[96]. Ook Jan Temmerman stelde in *De Morgen* dat de van Claus verwachte ironie in *De Leeuw* ver te zoeken viel, maar dat de film desondanks

92. Jan Borluut Hertoghs (pseudoniem), "Ik ben een Vlaamse film en daar ben ik fier op !", in *De Zwijger*, 26.1.1984. **93.** Lieve Trappeniers, "De Leeuw heeft voor het eerst gebruld", in *Het Laatste Nieuws*, 29.1.1984. **94.** Patrick Duynslaegher, "De paarden deden hun best", in *Knack*, 8.2.1984. **95.** Maarten van Rooijen, "Claus vertilt zich", in *Het Algemeen Dagblad*, 14.3.1985; H.B., "Een Vlaamse vergissing", in *NRC Handelsblad*, 15.3.1985. P.v.B., "Vlaamse veldslag slaapverwekkend", in *Volkskrant*, 14.3.1985. **96.** Raf Butstraen, "De vorstinnen van Brugge", in *De Standaard*, 3.2.1984.

"niemand echt tegen de haren [zal] instrijken. Zeker onze Waalse landgenoten niet"[97].

Hiermee sloeg *De Morgen* de bal behoorlijk mis. De recensies in de Franstalige Belgische pers waren zo goed als allemaal uitgesproken negatief en baseerden zich hierbij voornamelijk, anders dan in de Vlaamse pers, op de politiek-ideologische geladenheid van de film. Zo gaf *La Libre Belgique* haar vernietigende recensie de ondertitel "*un film néerlandophone violemment antifrançais*" mee[98]. *La Dernière Heure* trad dit standpunt bij en schrok er niet voor terug om de film te koppelen aan de toenmalige gespannen communautaire verhoudingen en te spreken over "*un film capable d'enflammer les esprits*"[99]. Ondanks het feit dat het in de film over 'Fransen' gaat, bovendien vertolkt door Nederlandse acteurs, uitten meerdere recensenten de schrik dat de film Vlaamse jongeren zou aansporen tot haat en geweld jegens de Walen[100]. André Ceuterick, de recensent van *Le Peuple*, trok het felst van leer tegen de film en liet het niet na om de steun van de Vlaamse Gemeenschap aan een dergelijke opruiende Vlaams-nationalistische film te onderstrepen : "*Si les adolescents flamands (…) se passionnent pour les exploits du Lion des Flandres (…), on les verra bientôt défiler dans nos rues au pas cadencé et répandre la terreur dans nos cités au cri de 'In de naam van de Leeuw'. Et nos grand-mères verront se raviver des souvenirs que le temps n'a pu effacer. Un programme très généreusement coproduit par la Ministère de la Communauté flamande !*"[101].

De vernietigende en vaak vijandige reacties van Franstalige kant brachten een zekere polemiek op gang. Enkele Vlaamse kranten citeerden met enige verwondering de nationalistische lezingen van hun Franstalige collega's[102]. Binnen deze polemiek was er een kleine, maar uitgesproken Vlaams-nationalistische strekking die de film eveneens de grond inboorde, maar dit om exact de tegenovergestelde redenen als de Franstalige pers. Deze critici hekelden de respectloze adaptatie van Consciences boek. Ze wezen op de enkele ironische elementen in de film om aan te tonen dat de spot gedreven werd met het Vlaamse gedachtegoed. Het Vlaams-nationalisme werd met vuur verdedigd en doorheen deze betogen valt de persoonlijke visering van Claus op, die in deze kringen al langer persona non grata door zijn literaire werk[103]. Claus werd in het traditioneel Vlaams-nationalistische tijdschrift *'t Pallieterke* door Jan D'Haese omschreven als "een over het paard getilde, toevallige Vlaming"[104]. Toen de televisieserie werd uitgezonden, sprak D'Haese over "het ongewraakte feit dat Claus de Vlamingen, Vlaanderen, de Vlaamse geschiedenis, de Vlaamse Beweging, Vlaanderen als politiek en humaan feit belachelijk maakt, kleineert, verwijst naar

97. Jan Temmerman, "Claus klaart een Vlaamse klus", in *De Morgen*, 3.2.1984. **98.** Onbekend auteur, "*un film néerlandophone violemment antifrançais*", in *La Libre Belgique*, 28.1.1984. **99.** Citaat uit *La Dernière Heure* in : Willy Devos, "Lettre Flamande", in *Septentrion*, nr. 2, 1984, p. 84-88. **100.** Dit herinnert aan Ernest Claes' (1940, p. 264-281) gefictionaliseerde memoires van wat Consciences boek bij hem had teweeggebracht. **101.** André Ceuterick, "Festival de Bruxelles : trois chefs-d'oeuvre pour l'apothéose", in *Le Peuple*, 2.2.1984, p. 5. **102.** Raf Butstraen, "Donderend applaus …"; Onbekend auteur, "'De Leeuw van Vlaanderen' : te mijden?", in *Gazet van Antwerpen*, 3.2.1984. **103.** Georges Wildemeersch, Gwennie Debergh, *Hugo Claus…*, p. 147. **104.** Jan D'Haese, "De leeuw van Claus", in *'t Pallieterke*, 23.2.1984.

Twee shots uit de film "De Leeuw van Vlaanderen" : bovenaan een Franse hofdame die het gevecht aangaat met Robrecht de Béthune en het contrast verbeeldt van de vrijgevochten Franse dame tegenover de gedweë vrome Vlaamse vrouwen, onderaan de eindscène waarbij de Vlamingen vol overgave voor het harnas van de gulden ridder knielen.

de kwezelarij en naar het bijgeloof (…) En niemand die kan, wil of durft zeggen dat meneer Claus in zijn film de zot houdt met Vlaanderen en de Vlaamse mens"[105].

Het mag duidelijk zijn dat de film langs alle kanten fel belaagd werd. De Leeuw slaagde er in 150.000 bezoekers naar de Belgische bioscopen te lokken, wat voor een Vlaamse film gewoonlijk als een vrij sterk resultaat werd gezien, maar voor een dure prestigeproductie ver onder de verwachtingen bleef[106]. Bedolven onder de wervelstorm aan negatieve reacties trachtte Claus zich aanvankelijk nog te verweren. Maar niet veel later deed hij expliciet afstand van *De Leeuw*. Hij beschouwde het als een dieptepunt in zijn artistieke carrière : "Ik had *De Leeuw van Vlaanderen* nooit moeten doen. Maar mijn lust om te filmen en mijn hoogmoed waren te groot"[107]. Dat de reputatie van *De Leeuw* er met het verstrijken van de tijd niet echt op vooruitging, bleek toen op 7 en 8 december 1985 de gelijknamige vierdelige televisieserie op de BRT werd vertoond. De Vlaamse pers vond de duurste serie uit de BRT-geschiedenis nauwelijks de moeite waard om over te schrijven.

Indien dit toch gebeurde, was men nog negatiever dan bij de filmrelease. In navolging van Claus bleek de BRT zelf nog bijzonder weinig enthousiasme aan de dag te leggen. *De Standaard* berichtte hieromtrent over een persvoorstelling waarop de critici slechts één aflevering van de televisieserie te zien kregen en er bovendien niemand aanwezig was om de vertoning toe te lichten : "Alsof het de BRT met zijn tientallen miljoenen die er zijn aan besteed, geen barst kan schelen"[108].

VI. Conclusie

Parallel met Consciences tanende faam werd zijn belangwekkende roman *De Leeuw van Vlaenderen* in de loop van de 20ste eeuw steeds minder gelezen. Ondanks de verworven plaats in het Vlaamse collectieve geheugen. Dit leidde in bepaalde kringen tot de drang om Conscience in het algemeen, en *De Leeuw*, eerherstel te bezorgen. De audiovisuele adaptatie van het boek was hiervan met voorsprong de meest kostelijke en opzienbarende uiting. Met de film en televisieserie *De Leeuw van Vlaanderen* wilden Kunst en Kino en de BRT een prestigieuze middeleeuwse spektakelproductie realiseren, ondersteund door een imposante promotiecampagne. De productie kende een bewogen ontstaansgeschiedenis, waarbij voornamelijk de strubbelingen binnen de raad van beheer van de BRT voor problemen zorgden.

De bezwaren tegen *De Leeuw* waren gemotiveerd vanuit een combinatie van financieel-productionele en ideologische elementen. Paradoxaal genoeg valt op dat de meest Flamingantisch geïnspireerde bestuursleden zich net de grootste tegenstanders toonden van dit door Flamingantisme doordrongen project. De meer gematigde Vlaamsgezinde

105. Id., "De Geeuw van Vlaanderen", in *'t Pallieterke*, 12.12.1985. **106.** Frédéric Sojcher, *La kermesse héroïque…*, dl. 3, p. 230. **107.** Dorothee Verdaasdonck, *Trouw aan een literair werk…*, p. 56. **108.** Huib Dejonghe, "Conscience in tweemaal honderd minuten op televisie", in *De Standaard*, 7.12.1985.

bestuursleden (van christen-democratische signatuur) bleken het project daarentegen onvoorwaardelijk te steunen. Dit gold ook voor toenmalig CVP-staatssecretaris Rika De Backer, die uitzonderlijk tegen het negatieve advies van haar filmcommissie in ging. In dit negatieve advies uitte de filmcommissie haar vrees voor een romantisch-nationalistisch resultaat. Uit de productievoorbereidingen blijkt dat dit net hetgeen was waar de producenten (met de BRT voorop) naartoe streefden door hun hang naar trouwheid tegenover Conscience. Dit verklaart de moeizame regisseursaanstelling van Hugo Claus, die een erg kritische en eigenzinnige reputatie genoot. In de strijd om de macht over de beeld- en betekenisvorming volgden speciaal door de producenten opgerichte controlemechanismen de volledige productievoortgang echter nauwgezet op. Dit leidde ertoe dat de filmversie van *De Leeuw* inderdaad relatief dicht bij Consciences boek aansluit. De selectieve en ahistorische representatie van het verleden in de film dient ook hier ter opluistering van de nationalistische overwinning van de 'goede Vlamingen' op de 'slechte Fransen'. Om die reden beschouwt Dhoest *De Leeuw* als "*strongly and exceptionally nationalistic*"[109]. Deze conclusie gaat voorbij aan een aantal elementen in de film die wel degelijk tegen de geest van Conscience ingaan, onder andere door de introductie van een kritisch-ironische toets. Deze ingrepen werden echter overschaduwd door de romantisch-nationalistische aspecten, wat ook blijkt uit de reacties op de film. Voornamelijk de Franstalige Belgische pers trok zeer fel van leer tegen deze volgens hen Vlaams-nationalistische propagandafilm. Hoewel er hieromtrent wel degelijk politiek-maatschappelijke gevoeligheden bestonden, bleek dit vraagstuk voor het gros van de Vlaamse filmjournalisten nauwelijks aan de orde. Enkel voor de Vlaams-nationalistische strekking in de Vlaamse pers, die *De Leeuw* als lasterend beschouwde voor haar ideologische overtuigingen, werd met eenzelfde gretigheid als de Franstalige Belgische pers tegen de film tekeer gegaan. Dat dit op basis van exact tegenovergestelde motieven gebeurde, wijst nogmaals op de maatschappelijke complexiteit waarin de productie tot stand kwam en uitgebracht werd. De audiovisuele adaptatie van *De Leeuw van Vlaanderen* mag dan weinig bijdragen tot onze kennis over de gebeurtenissen van 1302, deze studie toont aan dat er bijzonder veel uit de film en televisieserie te leren valt over de Vlaamse en Belgische maatschappij in de eerste helft van de jaren 1980.

GERTJAN WILLEMS (1987) behaalde in 2009 een Master in de Communicatiewetenschappen aan de Universiteit Gent en in 2010 een Master in Filmstudies en Visuele Cultuur aan de Universiteit Antwerpen. Zijn huidig doctoraal onderzoek aan de Universiteit Gent ("Centre for Cinema and Media Studies") heeft als titel "De verbeelde natie. Een multimethodisch historisch onderzoek naar filmbeleid en natievorming in Vlaamse films" (2010-2014).

109. Alexander Dhoest, "Reconstructing Flanders. The representation of the nation in Flemish period drama", *Communications*, nr. 28, 2003 (3), p. 262.

Afkortingen

AMF	Archief Media en Film 2004
BEF	Belgische Frank
BRT	Belgische Radio en Televisie
CVP	Christelijke Volkspartij
CVT	Commissie van Toezicht
DAVRT	Documentenarchief Vlaamse Radio- en Televisieomroep
DSI	*Dossiers du Secrétariat de l'Institut*
KRO	Katholieke Radio Omroep
PVV	Partij voor Vrijheid en Vooruitgang
RAB	Rijksarchief Beveren
RVB	Raad van Beheer
SCF	Selectiecommissie voor Culturele Films
SP	Socialistische Partij
VCRVB	Vaste Commissie van de Raad van Beheer