

DE HELDHAFTIGE KERMIS VAN JEANNE DE BRUYN

Een katholieke Vlaamse filmcritica vóór en tijdens de Duitse bezetting¹

LIESBET NYS*

OM DE ANTIRELIGIEUZE TOON VAN ZIJN FILMS BESTEMPELDE ZE SERGEI EISENSTEIN ALS EEN PAPENVRETER VAN REUSACHTIG FORMAAT, CECIL B. DEMILLE KROONDE ZE OM ZIJN VERDERFELIJKE «PRIKKELFILMS» TOT KONING VAN DE BADKUIP EN CHARLIE CHAPLIN VERKLAARDE ZE OM ZIJN JOODSE ORIGINE ALS REDDELOOS VOOR DE FILM VERLOREN. WELKE ROL SPEELDE DE LEVENSBESCHOUWING VAN JEANNE DE BRUYN IN HAAR FILMKRITISCH WERK EN VAN WELKE IDEOLOGISCHE ARGUMENTEN BEDIENDE ZIJ ZICH BIJ HAAR BEOORDELING VAN FILMS? HET ANTWOORD OP DEZE VRAGEN BIEDT EEN INTERESSANTE KIJK OP DE MENTALE WERELD VAN EEN KATHOLIEKE RADICAAL-FLAMINGANTISCHE FILMCRTICA DIE TIJDENS DE DUITSE BEZETTING IN NATIONAAL-SOCIALISTISCH VAARWATER TERECHT KWAM.

I. Jeanne De Bruyn en haar filmkritisch programma

“Boom in de zeventiende eeuw. Spaanse soldaten bezetten de stad. De bange burgemeester doet alsof hij dood is. Ook de overige mannen van de stad blinken niet uit in heldenmoed. De vrouwelijke bewoners van Boom proberen dan maar met hun charmes de bezetter te paaien om zo hun stad van totale verwoesting te sparen. Hun originele collaboratiemethode leidt tot het beoogde resultaat : de aftocht van de Spanjaarden”. Dit ogenschijnlijk onschuldige scenario, geschreven door Charles Spaak – de broer van de Belgische socialistische politicus – en verfilmd door de Belgisch-Franse cineast Jacques Feyder, veroorzaakte in 1936 heel wat herrie. *La Kermesse Héroïque*, een film uit 1935 die in Frankrijk met de *Grand Prix du Cinéma français* werd bekroond, gaf in België aanleiding tot heftig oproer in bioscopen, tot straatgevechten en betogingen. Katholieken zagen de film als een kaakslag voor de Kerk en de katholieke zeden. Flaminganten voelden zich in hun eer gekrenkt door de manier waarop hun voorouders in *La Kermesse Héroïque* worden voorgesteld. Een aantal gemeentebesturen verbood de vertoning van de film.

Franstalige socialistische kringen onthaalden het protest tegen *La Kermesse Héroïque* op hoongelach. Op 1 februari 1936 schreef een criticus in het weekblad *L'Action socialiste* : “*De quoi se plaignent les calotins ? De M. Feyder qui a mis en scène un moine chapelain un peu paillard et aimant les écus ? Mais enfin ! cela n'est pas neuf et tout le monde sait depuis des siècles que l'exemple des vertus n'est pas toujours donné par les prêtres*” en “*Et les flamingants ? Ceux-là sont encore plus ridicules - Ce film tend à démontrer que tous les Flamands sont des couards et les Flamandes des femmes fortes ! Et après ? Si les fumées*

1 Dit artikel is gebaseerd op mijn licentiaatsverhandeling : L. Nys, “*Met den rechten geest beziel*”. *Ethiek versus esthetiek in de filmkritiek van Jeanne de Bruyn*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, KULeuven, 1998. Dank ben ik verschuldigd aan Marnix Beyen, voor zijn deskundige begeleiding van deze verhandeling, en aan Kaat Wils, voor haar kritische lezing van een eerdere versie van dit artikel.

*de la kermesse ont provoqué quelques cocuages, où est le mal ? Mieux vaut voir couler le sang des vierges, disait le roi Pausole, que le sang des guerriers”*². Jeanne De Bruyn, niet vies van polemieken, mengde zich als katholieke en radicaal-Vlaamsgezinde filmcritica in het debat. Op 9 februari 1936 viel ze in het katholieke weekblad *Hooger Leven* hevige uit tegen de socialistische : “De socialistische hebben monnikenvleesch geroken en van ‘truculence’ hooren spreken. Dat is genoeg opdat ze hun strijdpvaard zouden bestijgen en zich te weer stellen tegen de **enggeestige** katholieken. Waarom zou hun vriend Spaak, als eenige schelm in dien troep Spaansche gentlemen, niet de Pater hebben uitgekozen ? Paters deugen immers nooit ? - En vermits er in ‘t Vlaamsche land nog talrijke menschen leven, welke Spaansch bloed in de aderen hebben, waarom zou men de vrouwen dan niet voorstellen als zotinnen, die bij de Spanjolen gingen zoeken wat hun plumpe en lafhartige echtgenooten hun niet konden schenken : la grande passion ?”³.

Wekenlang leidde *La Kermesse Héroïque* in de Belgische pers tot een vurige pennenstrijd, waarvan de deelnemers zich in grote mate van ideologische strijdwapens bedienden. Al bleef de formele kant van de film, bijvoorbeeld de kwaliteit van de acteerpriestaties, niet helemaal onbesproken, de aandacht ging toch vooral uit naar de vraag of Feyder deze film als een historische reconstructie en dus als een vlijmscherpe spot met de katholieken en de Vlamingen had bedoeld, of louter als spelerei⁴.

Dat Jeanne De Bruyn (geboren te Ekeren in 1902) volop aan de ideologische polemieken rond *La Kermesse Héroïque* deelnam, lag voor de hand⁵. Ze was in de jaren dertig uitgegroeid tot één van de meest vooraanstaande filmcritici van Vlaanderen en stond bekend om haar overtuigd katholicisme en haar militante Vlaamsgezindheid. Al van jonge leeftijd af was ze actief in de Katholieke Vlaamse Meisjesbeweging, die het katholiek geloof en het Vlaams bewustzijn van meisjes wilde stimuleren. In 1926 hield De Bruyn op het zevende congres van de Katholieke Vlaamse Landsbond een lezing over de doelstellingen, middelen en werking van die Katholieke Vlaamse Meisjesbeweging. Ze pleitte daarin nadrukkelijk voor een radicale Vlaamse koers⁶. Vermoedelijk studeerde De Bruyn aan de Katholieke Vlaamse Hogeschool voor Vrouwen in Antwerpen, een instituut dat los van de kerkelijke instanties katholiek Nederlandstalig hoger onderwijs

2 ARTHUR, “La Kermesse Héroïque”, in *L’Action socialiste*, 1.II.1936.

3 J. DE BRUYN, “Front tegen Heldenkermis”, in *Hooger Leven*, 9.II.1936.

4 Ook in Nederland leidde *La Kermesse Héroïque* tot opschudding. Nederlandse nationalistische verwerpen Feyder bijvoorbeeld dat zijn film een antinationaal beeld van de onafhankelijkheidsstrijd gaf. Goebbels verbood de film in 1939 omdat hij vond dat Feyder erin spotte met de collaboratie. Voor de herrie rond *La Kermesse Héroïque*, zie : C. DE BORCHGRAVE, *God of genot. Vlaanderen 1918-1940: een kerk in strijd met de moderne zinnelijkheid*, Leuven, 1998, p. 163; G. DURNEZ, *De Standaard. Het levensverhaal van een Vlaamse krant van 1914 tot 1993*, Tiel, 1985, I, p. 400-402 en D. UNGER, “De Nederlandse historische speelfilm”, in *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis*, 1983 (IX), p. 121-123.

5 De Bruyn wijdde meerdere artikelen aan de film. Zie naast de al vermelde bespreking in *Hooger Leven* ook onder meer : J. DE BRUYN, “Jacques Feyder en de heldhaftige kermis”, in *Nieuw Vlaanderen*, 25.I.1936 en “Nog over Heldenkermis. Wit zwart en gestreept”, in *Elckerlyc*, 14 & 21.III.1936.

6 J. DE BRUYN, “Katholieke Vlaamse vrouwen- en meisjesbeweging”, in *Zevende congres van den kath. Vlaamschen Landsbond Antwerpen, 4-5-6 juli 1926*, p. 65-75.

voor meisjes organiseerde. De Hogeschool voor Vrouwen onderhield goede contacten met de katholieke vrouwenorganisatie Bond Constance Teichmann die Maria Elisa Belpaire in 1910 in Antwerpen had gesticht. Jeanne De Bruyn schreef in de jaren twintig heel wat bijdragen voor *Vrouwenleven*, het tijdschrift van die Bond.

Na een korte loopbaan als lerares en bankbediende kwam De Bruyn in het begin van de jaren dertig bij DOCIP ('Documentatie van de Cinematografische Pers') terecht, de katholieke persdienst die de dominicaan Felix Morlion in 1931 oprichtte om het publiek voor te lichten over de godsdienstige en moreel-pedagogische waarde van films. In naam van DOCIP schreef De Bruyn bijdragen over film voor de *Gazet van Antwerpen*. Daarnaast publiceerde ze ook filmkritieken in *De Standaard* en in diverse katholieke en Vlaamsgezinde tijdschriften, zoals *Hooger Leven*, *Volk* en *Nieuw Vlaanderen*. De Bruyns journalistieke bezigheden waren opmerkelijk omdat tijdens het interbellum de vrouwelijke aanwezigheid in de redacties van Belgische kranten uiterst miniem was en de reikwijdte van de onderwerpen waarover vrouwen mochten schrijven meestal beperkt bleef tot 'vrouwenaangelegenheden' zoals koken, mode of de opvoeding van kinderen. De Bruyn daarentegen schreef over film, en ook over literatuur en ze toonde daarbij een bijzondere belangstelling voor vrouwelijke cineasten en auteurs.

In 1937 was Jeanne De Bruyn medeoprichtster van het Vlaamsch Filmcomité dat over de "Vlaamsch-culturele filmbelangen" wilde waken. Ook cineast Jan Vanderheyden speelde een rol bij de oprichting van dat comité. Jozef van den Heuvel werd voorzitter, cineast Henri Storck ondervoorzitter. De post van secretaris-penningmeester ging naar Karel Luyten. Jeanne De Bruyn werd zijn secretaresse. Tot de leden van het comité behoorden onder meer Frank van den Wijngaert en cineast Karel Dekeukeleire. Precieze gegevens over de activiteiten van het comité ontbreken ⁷.

Met de Duitse inval in mei 1940 kwam er abrupt een einde aan de activiteiten van DOCIP. De lokalen in de Dwarsstraat in Brussel werden door de Duitsers in beslag genomen, evenals een groot deel van de DOCIP-informatie. Voor De Bruyn betekende de Duitse inval niet alleen het eind van haar werkzaamheden voor DOCIP, maar ook van haar jarenlange journalistieke medewerking aan *De Standaard*. Als overtuigd VNV'ster trad ze toe tot de redactie van *Volk en Staat*, de belangrijkste collaborerende krant in Vlaanderen ⁸. In 1941 werd ze hoofdredactrice van *Vrouw en Volk*, het tijdschrift

⁷ G. CONVENTS, "Film", in *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt, 1998, I, p. 1144.

⁸ Voor *Volk en Staat*, zie : E. DE BENS, *De Belgische dagbladpers onder Duitse censuur, 1940-1944*, Antwerpen-Utrecht, 1973, p. 194-211; S. DEVILLE, *Het Vlaams-nationalistisch dagblad Volk en Staat : de weg van de collaboratie (1 januari 1940-30 september 1941)*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, KULeuven, 1989 en B. DE WEVER, "Volk en Staat", in *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt, 1998, III, p. 3530-3533.



- In december 1941 bezocht Jeanne De Bruyn (rechtsachteraan), in het gezelschap van een delegatie Vlaamse journalisten de UFA-filmstudio's te Berlijn. Op de voorgrond prijkt filmdiva Marika Röck. (Foto SOMA-CEGES)

van het Vlaamsch Nationaal Vrouwenverbond, en in februari 1944 volgde ze Jan Brans op als hoofdredacteur van *Volk en Staat*. Van toen af schreef ze ook politieke bijdragen voor die krant. Na de oorlog werd De Bruyn schuldig bevonden aan collaboratie en in 1948 bij verstek – ze leefde sinds de bevrijding ondergedoken – tot levenslange hechtenis veroordeeld. Vooral haar participatie aan *Volk en Staat* en haar lidmaatschap van het VNV werden haar kwalijk genomen. In 1949 kon ze naar Argentinië ontkomen. Daar richtte ze *De Schakel* op, een tijdschrift voor gevluchte Vlaamse collaborateurs, schreef ze een aantal jeugdromans en werkte ze als bibliothecaresse aan de universiteit van La Plata. In 1975 overleed ze ⁹.

De Bruyn gaf in haar film- en literaire kritiek niet alleen blijk van een vlotte pen, ze toonde zich bovenal als een critica die krasse uitspraken over film en literatuur niet schuwde, die in disputen graag olie op het vuur gooide. Haar bijna hysterische uitlatingen

⁹ Voor een uitvoeriger levensschets van Jeanne De Bruyn, zie : L. NYS, *op.cit.*, p. 8-22 en E. BRUINSMA, “De literaire kritieken van Jeanne de Bruyn. Een verkenning”, in D. DE GEEST, P. ARON & D. MARTIN (red.), *Hun kleine oorlog. De invloed van de Tweede Wereldoorlog op het literaire leven in België*, Leuven, 1998, p. 81-94.

over het literair oeuvre van Louis Paul Boon zijn op dit vlak illustratief¹⁰. De strenge, niet altijd even genuanceerde oordelen die zij in haar kritieken over menige film en roman velde, verraden haar polemische natuur. Dit maakt haar grote betrokkenheid bij het debat over *La Kermesse Héroïque* begrijpelijker. De manier waarop zij in december 1934, in haar allereerste filmbeschouwing voor het radicaal-Vlaamsgezinde weekblad *Nieuw Vlaanderen*, de taak van de filmcriticus had omschreven, verklaart evenzeer waarom zij zich enkele jaren later zo druk maakte over *La Kermesse Héroïque*. Ze had namelijk uitdrukkelijk gewezen op de plicht van de filmcriticus om films niet alleen vanuit esthetisch, maar ook steeds vanuit levensbeschouwelijk oogpunt te beoordelen: “De man met de pen of de schrijfmachine kan maar zorgen, dat hij bijblijft om haar [de film] bokkesprongen of danspassen zoo trouw mogelijk te enregistreeren en zijn bevindingen, met op- en aanmerkingen voorzien, aan het publiek over te maken. In zoover hij enkel kunstcriticus wil zijn is zijn werk daarmee afgelopen. Maar houdt hij er een levensbeschouwing op na, en heeft hij den moed van zijn overtuiging, dan wacht hem een andere taak: uit te maken of en in hoever de film met den rechten geest beziel is. Enkel wie in de kritiek het ethisch én esthetisch element in hun levend verband kan zien, is bekwaam om die kritiek te schrijven, waaraan we behoefte hebben, de kritiek van onzen tijd. De ivoren-toren-critiek hoort bij het oud ijzer thuis”¹¹.

Jeanne De Bruyn kende aan “het ethisch element” een noodzakelijke plaats in de filmkritiek toe. De filmcriticus die mee was met zijn tijd moest in zijn filmkritieken niet alleen de esthetische kwaliteiten van films bespreken, hij moest ook nagaan of films in overeenstemming waren met zijn levensopvatting. Wie de vele honderden filmkritieken leest die De Bruyn in de jaren dertig en tijdens de Duitse bezetting schreef, kan al-leen maar besluiten dat zij bij de beoordeling van films inderdaad niet alleen, en zelfs niet in de eerste plaats aandacht had voor vormaspecten, maar vooral ook wilde nagaan of films “met den rechten geest beziel” waren. In wat volgt, wil ik onderzoeken welke ideologische argumenten De Bruyn in haar filmkritiek inriep. Door welke levensbeschouwelijke waarden liet zij zich bij haar bespreking en beoordeling van films bewust of onbewust leiden? Zo kan het filmkritisch werk van De Bruyn niet alleen enig licht werpen op de historische ontwikkeling van de filmkritiek, maar wordt het ook een interessante bron voor de mentale wereld van rechtse katholieken in Vlaanderen tijdens het interbellum en de oorlogsjaren. Ik zal mij bij dit onderzoek vooral baseren op de filmkritieken die De Bruyn van december 1934 tot juni 1941 bijna wekelijks in *Nieuw Vlaanderen* publiceerde.

10 Zie: K. HUMBECK, “Een volkomen ongezond boek! L.P. Boons kunstenaarsroman *Abel Gholarts* (1944) en de nieuwe literaire orde”, in D. DE GEEST, P. ARON & D. MARTIN (red.), *op.cit.*, p. 11-47.

11 J. DE BRUYN, “Filmkritiek: een woord vooraf”, in *Nieuw Vlaanderen*, 16.XII.1934. Voor *Nieuw Vlaanderen*, zie bijvoorbeeld: E. GERARD, “Nieuw Vlaanderen”, in *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tiel, 1998, II, p. 2201-2202 en K. PECTOR, *Nieuw-Vlaanderen en de Vlaams-katholieke concentratie 1935-1944*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, KULeuven, 1979.

II. In de bres voor geloof en moraal

Zoals gezegd werkte Jeanne De Bruyn in de jaren dertig bij DOCIP, één van de organisaties die de dominicanerpater Felix Morlion oprichtte om tot een efficiënte katholieke filmwerking te komen. Morlion (geboren te Diksmuide in 1904) nam, vanuit een grote bezorgdheid over de dreigende verdeeldheid in katholieke rangen en de toenemende secularisering van de samenleving, in de jaren dertig een hele reeks initiatieven om tot een ‘herkerstening’ van Vlaanderen te komen. Al stond zijn Offensiefbeweging – de overkoepelende benaming voor al die initiatieven – niet onder rechtstreeks kerkelijk gezag, haar doelstellingen en ideeëngoed lagen wel in de lijn van de Katholieke Actie. Morlion wilde met zijn Offensiefbeweging, die vooral gedragen werd door de dominicanen van de Antwerpse kloostergemeenschap waar hij deel van uitmaakte, de godsdienstcrisis actief bestrijden, het moreel verval van Vlaanderen een halt toeroepen en kerkvijandige levensbeschouwelijke systemen als het communisme de pas afsnijden. Hij stelde de moderne communicatiemediën in belangrijke mate verantwoordelijk voor de heersende maatschappelijke crisis. Via allerhande organisaties die een vaak agressieve propaganda voerden, trachtte hij die mediën onder katholieke controle te brengen. Zo richtte hij onder meer een Katholieke Perscentrale op, met een Katholieke Perskeurraad die de Vlaamse dagbladen en periodieken vanuit moreel oogpunt beoordeelde.

Morlion was zich ook bewust van de grote impact van het nieuwe medium film op de massa. Met de oprichting van DOCIP in 1931 begon hij een kruistocht tegen moreel onverantwoorde films en hoopte hij het publiek naar de degelijke katholieke films te leiden. DOCIP zorgde onder meer voor de verspreiding van *Filmleiding*, een lijst waarin films op grond van morele en religieuze criteria werden ingedeeld in vier categorieën : “voor allen”, “voor volwassenen”, “af te raden” en “te mijden”. Deze lijst werd opgenomen in verschillende kranten en uitgehangen op filmborden aan kerken en winkels. Verder zorgden een aantal vaste redacteurs van DOCIP voor de filmrubriek van diverse dag-, week- en maandbladen. Jeanne De Bruyn was één van hen ¹². “DOCIP is niet gevaarlijk, tenzij voor die films, die gevaarlijk zijn voor het zedelijke en godsdienstige welzijn der katholieken” schreef De Bruyn op 2 mei 1936 in *Hooger Leven*, één van de periodieken waarin zij in de jaren dertig - zij het eerder sporadisch - filmbeschouwingen publiceerde ¹³. Maar hoe “gevaarlijk” was De Bruyn zelf voor films die zij niet kon rijmen met haar katholiek geloof en de katholieke moraal ? Hoe groot was de impact van DOCIP op haar filmkritieken ? Was zij de bekrompen klerikale critica waarvoor sommigen haar wilden laten doorgaan ?

12 Een goed gestoffeerd artikel over de Offensiefbeweging, waarin onder meer de verschillende initiatieven van Morlion worden besproken, is : L. DHAENE, “De offensiefbeweging in Vlaanderen 1933-1939 : Katholieken tussen traditie en vooruitgang”, in *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 1986 (XVII), p. 227-268.

13 J. DE BRUYN, “Is de Paus filmcensor geworden?”, in *Hooger Leven*, 2.V.1936.

In januari 1938 riep Jeanne De Bruyn in *Nieuw Vlaanderen* haar lezers op tot een boycot van *Claudine à l'école*, een lichtjes ondeugende film van de Franse cineast Serge de Poligny die gebaseerd was op de autobiografische romans van de schrijfster Colette. Die oproep had niets met eventuele artistieke tekortkomingen van de film te maken. Integendeel zelfs, De Bruyn was vol lof over de esthetische kwaliteiten ervan. De Bruyn verwierp die film louter omdat hij volgens haar over homoseksualiteit handelde: "We wenschen echter vooral te herinneren aan de groote wijsheid van Paulus' verbod, dergelijke afwijkingen zelfs maar te **vernoemen**. We kunnen het waarachtig wel met de zeven hoofdzonden stellen. Het is een heilloos en gemeen werkje - gemeener dan degenen, die het verrichten, wellicht zelf vermoeden - dat soort tegennatuurlijke kwalen tot een obsessie te maken, ze voor te stellen als een algemeene besmetting. Niets is zoo **onwaar en gevaarlijk**"¹⁴. Op soortgelijke wijze verwierp De Bruyn "Hollywoodsche revuefilms en de sentimentele echtscheidings- en echtbreuk-drama's van over den oceaan", de "mondaine schelmerijen" van Cecil B. DeMille, Ernst Lubitsch en G.W. Pabst, de "gewild-schunnige" Franse vaudivilles en alle andere films waarin "zonden" als ontucht, overspel, echtscheiding, moord of zelfmoord op een niet-katholieke manier, dat wil zeggen zonder dat ze uitdrukkelijk werden verworpen, aan bod kwamen. Met puritanisme had dit volgens haar niets te maken, wel met "de zedelijke gezondheid van een heel volk" die niet zomaar door enkele artistieke puriteinen «aan de 'vrije schoonheid' (die maar al te vaak een modesnobisme is)» mocht worden geslachtofferd¹⁵. Vooral de Franse filmcultuur teerde volgens De Bruyn op amoraliteit en vulgariteit.

Bleef een film wel "binnen de grenzen van 't fatsoen", dan liet De Bruyn evenmin na dat te vermelden. Over *Little Lord Fauntleroy* van John Cromwell schreef ze in 1936: "Ja de film is zedelijk onberispelijk en ge kunt er gerust met heel het huisgezin naar toe gaan"¹⁶. De Bruyn goochelde in haar filmkritiek met zedelijke quoteringen en keerde zich tegen alles wat zij decadent, sensueel en frivol vond. Ook in haar literaire kritieken veroordeelde ze trouwens ondubbelzinnig het "botvieren van onedele aandriften [...] - grof en overprikkeld erotisme, sadisme, bekrompen hatelijkheid, woeste zelfzucht, lafheid tegenover het leven"¹⁷.

Zoals al bleek uit haar hoger geciteerde uitspraak over *La Kermesse Héroïque*, ergerde De Bruyn zich ook mateloos aan films die in haar ogen impliciete of expliciete kritiek op het katholicisme bevatten. *Peter de Grote* van de Russische cineast Vladimir Petrov verdiende omwille van enkele "allervenijnigste schimpscheuten op kloosters en godsdienst" een boycot van de katholieken¹⁸. En "echte katholieken" moesten zich

14 J. DE BRUYN., "Filmoverzicht. Claudine op school, van Serge de Poligny", in *Nieuw Vlaanderen*, 29.I.1938.

15 ID., "Wat sinterklaas ons bracht", in *Nieuw Vlaanderen*, 12.XII.1936.

16 ID., "De kleine Lord, door John Cromwell", in *Nieuw Vlaanderen*, 6.VI.1936.

17 Geciteerd door E. BRUINSMAN, *op.cit.*, p. 86.

18 J. DE BRUYN., "Een Russische filmvoorstelling", in *Nieuw Vlaanderen*, 8.I.1938.

volgens De Bruyn ook resoluut verzetten tegen *Jugend* van de nazi-cineast Veith Harlan, een film met enkele “domme en verwaande aanvallen op den Roomsch-Katholieken godsdienst”¹⁹.

Dat de katholieken in de jaren dertig zo weinig tegenover de films van het “brutale, naakte atheïsme” konden plaatsen, baarde De Bruyn zorgen. Ze beklagde zich over het lage artistieke peil van de meeste katholieke films en vroeg zich af waarom de film bij de katholieken maar niet wilde bloeien terwijl de architectuur, schilder- en beeldhouwkunst, zang en literatuur dat vroeger wel deden²⁰. Ze betreurde ook dat er zo weinig goede missiefilms werden gemaakt. De meeste vond ze van erg geringe kwaliteit en uitermate banaal. De verklaring hiervoor lag volgens haar in het feit dat meestal niet de echte kunstenaars, maar wel vooral «middelmatige kineasten» en «kooplieden-uitden-tempel» zich toelegden op het genre van de missiefilm²¹.

Met haar afwijzing van films over ontucht, overspel, echtscheiding, homoseksualiteit en zelfmoord, en met haar pleidooien voor een degelijke katholieke filmproductie sloot De Bruyn zich in grote mate aan bij het traditionele discours van DOCIP. De verleiding is groot om haar van bekrompen preutsheid en bevoogdend paternalisme te beschuldigen. Maar al hield zij in haar filmkritiek nauwlettend in de gaten of het geloof en de zedelijkheidswetten in films niet met voeten werden getreden, toch verviel zij niet tot die extreme vormen van preutsheid die voor sommige katholieken in de jaren dertig de film nog in zijn geheel verwerpelijk maakten. Van in het begin hadden de officiële kerkelijke instanties een afwijzende houding aangenomen tegenover dit nieuwe medium, dat als een gevaar voor de zedelijkheid werd ervaren. Na de Eerste Wereldoorlog was voor het eerst een kleine groep van Belgische katholieken zich gaan toeleggen op de film, zij het sterk vanuit een paternalistische reflex. Uit bezorgdheid om de groeiende populariteit van het medium probeerden zij de katholieke greep erop te vergroten. In 1928 nam kanunnik Abel Brohée het initiatief tot oprichting van de Katholieke Filmcentrale met een keuringsdienst die later de Katholieke Filmkeurraad zou worden, en in 1930 stichtte hij de Nationale Bond voor de Geestelijke en Zedelijke Verheffing van de Kino. Kort daarop sloot Felix Morlion zich bij deze beginnende Katholieke Filmbeweging aan. In 1931 richtte hij zoals gezegd DOCIP op en in 1932 de Katholieke Filmliga, die met lezingen en tijdschriften het publiek probeerde voor te lichten. Zo gaf Morlion een krachtige stimulans aan de Belgische katholieke filmkritiek. Voor het eerst verschenen in katholieke kranten en tijdschriften vaste filmrubrieken.

Jeanne De Bruyn behoorde tot deze pioniersgeneratie van katholieke filmcritici. Al wilde ook zij nog altijd vooral het publiek behoeden voor ‘gevaarlijke’ films, toch getuigde zij

19 J. DE BRUYN., “Filmoverzicht. Jeugd, van Veit Harlan”, in *Nieuw Vlaanderen*, 26.XI.1938.

20 Zie bijvoorbeeld : ID., “Wie wordt meester van de film?”, in *Nieuw Vlaanderen*, 30.V.1936.

21 ID., “De missie en de missionaris in de film”, in *Nieuw Vlaanderen*, 22.X.1938.



- Regisseur Veith Harlan, die in nazi-Duitsland niet alleen melodrama's draaide, maar ook antisemitische films zoals *Kolberg* en het bekende *Jud Süß*.
(Foto uit *Versus. Duits melodrama 1933-1945*, Nijmegen, SUN, 1990, p. 14)

tegelijktijd al in haar eerste filmkritieken van een opvallende openheid tegenover dit medium, dat zij expliciet omschreef als een nieuwe kunstvorm, op zijn minst gelijkwaardig aan de andere kunsten. Deze benadering verschilde van de angstvallige houding die haar voorgangers in de Katholieke Filmbeweging en de officiële kerkelijke instanties aannamen. Pas in 1936 zou paus Pius XI met de encycliek *Vigilanti Cura* officieel het bestaan van katholieke filmbewegingen erkennen, en dan nog sprak uit deze encycliek in hoofdzaak angst voor de film²². In tegenstelling tot de katholieken hadden socialistische kringen de film van meet af aan enthousiast ontvangen. Zij zagen de film als een meer dan welkome vrijetijdsbesteding voor de arbeidersklasse en organiseerden al voor de Eerste Wereldoorlog geregeld filmvoorstellingen in hun volkshuizen²³.

III. De noodzaak van een eigen Vlaamse filmproductie

Naast katholiek was Jeanne De Bruyn ook erg Vlaamsgezind. Van haar prille jeugd af vertoefde ze in Vlaams-nationalistische kringen. Het overgrote deel van haar filmkritieken verscheen in het weekblad *Nieuw Vlaanderen*, bekend om zijn radicaal-flamingantisch programma²⁴. Het tijdschrift streefde naar federalisering en volstrekte eentaligheid van Vlaanderen en kwam – hoewel het in zijn beginselverklaring voor politieke ongebondenheid had geopteerd – in de jaren voor de oorlog steeds meer onder VNV-invloed te staan. De Bruyn verdedigde in haar filmkritieken voor dit blad met vuur de Vlaamse zaak. Geregeld hield ze pleidooien voor meer medezeggenschap van de ‘echte’ Vlamingen in Belgische filmaangelegenheden, van Vlamingen “die niet bij gelegenheid een woordje Vloms brabbelen tegen de meid of den boterboer, maar volledig meelevend met hun volk, en dus zijn behoeften en verlangens kennen zonder er eerst een folkloristische studie van te hebben

22 Voor de houding van de katholieken tegenover de film, zie bijvoorbeeld : G. CONVENTS, “Les catholiques et le cinéma en Belgique (1895-1914)”, in R. COSANDY, A. GAUDREAU & T. GUNNING (red.), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, Sainte-Foy/Lausanne, 1992, p. 21-43; C. DE BORCHGRAVE, *op.cit.*, p. 161-167 en J.-P. WAUTERS, “50 jaar K.F.A. in België”, in *Film en Televisie*, 1980 (XXV) nr. 282, p. 21-43. Zie ook de volgende licentiaatsverhandelingen : M. BOFFIN, *De houding tegenover de film in de katholieke wereld in de periode 1928-1939: een studie over de Katholieke Filmactie in België*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, KULeuven, 1987; M.-L. GEYSEN, *De Katholieke Filmactie in België (1920-1940)*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, RUG, 1982-1983 en R. PENNE, *Veertig jaar christelijke filmcultuur. De katholieke benadering van het medium film in Vlaanderen 1940-1980*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, KULeuven, 1987.

23 Voor de houding van de socialisten tegenover de film, zie : R. STALLAERTS, *Rode glamour. Bioscoop, film en socialistische beweging*, Gent, 1989.

24 Toen er in maart 1936 twee artikelen van haar over *La Kermesse Héroïque* in het gematigd Vlaamsgezinde weekblad *Elckerlyc* verschenen, verantwoordde De Bruyn zich als volgt bij Theo de Ronde, de redactiesecretaris van *Nieuw Vlaanderen*: “Tot mijn groote verontwaardiging heb ik gezien, dat een van de nieuwsallegaatjes, die ik rond KERMESSE HÉROÏQUE had ingezameld voor HOOGER LEVEN, en met initialen ondertekend, in dat suffe blad ELCKERLYC is terechtgekomen, en nog wel met mijnen vollen naam. U zou straks gaan denken, dat ik aan dat ouwepruik-organ meewerk, terwijl ik U vroeger schreef van niet. – Het is waarschijnlijk een combinatie van DOCP, maar ze is volstrekt niet naar mijn smaak [...]” (Brief van 18 maart 1936 van Jeanne De Bruyn (KADOC, *Redactiesecretariaat Nieuw Vlaanderen*, nr. 3.2.34)).

gemaakt”²⁵. Geregeld drong ze ook aan op correcte Nederlandstalige ondertitels bij anderstalige programma’s en op het vertonen van de Nederlandstalige versies van Vlaamse films in Wallonië. Herhaaldelijk sprak ze zich uit tegen Franse dubbing van Engelse en Duitse speelfilms in Vlaanderen en tegen dubbele (Frans- én Nederlandstalige) ondertiteling bij Engelse en Duitse films. Zij pleitte met klem voor de strikte naleving van de bestaande taalwetgeving, bijvoorbeeld bij de samenstelling van de Filmkeuringscommissie.

Bovenal verlangde De Bruyn naar een eigen Vlaamse filmindustrie, los van de Waalse en de Brusselse. De Franstaligen richtten zich volgens haar op filmgebied te sterk op Frankrijk en maakten van België zo haast een Franse kolonie. Vooral de Franstalige Brusselaars waren vaak kop van jut in haar filmkritiek. Als “ontwortelden” achtte De Bruyn hen “onbekwaam om iets te scheppen van waarde, noch individueel, noch als groep. Ze wortelen niet meer in den vollen grond; ze willen deelhebben aan een cultuur, die voor hen ontoegankelijk is”²⁶. Met de Brusselse volkssmaak was het volgens De Bruyn bijzonder slecht gesteld. Wansmakelijke films lokten in Brussel telkens een massa volk naar de bioscopen. Vlamingen daarentegen waardeerden wel de ‘juiste’ films: “De gewone Vlaming, volksmensch en middenstander, heeft een uitstekenden smaak op filmgebied. Als we zijn voorkeur vergelijken met wat de gewone Waal, Franschman en Engelschman mooi vinden, en vooral wat de verbasterde Brusselaar bewondert, krijgen we neiging tot hoogmoedswaanzin”²⁷.

De sterke impact van de Franstaligen op de Belgische filmindustrie hield volgens De Bruyn de ontwikkeling van een eigen Vlaamse filmproductie tegen, maar de Vlamingen hadden ook zelf schuld aan het uitblijven van een bloeiende Vlaamse filmindustrie. Al was het Vlaamse volk “eene der kunstzinnigste volksgroepen van de wereld”, door haar “voetmatmentaliteit” kwam dat op filmgebied niet tot uiting. Het liet het hele filmbedrijf in handen van “Walen of Franschelaars”²⁸. “Ontwaakt, gij luie slapers!”, poogde De Bruyn in 1936 de Vlamingen tot actie aan te sporen²⁹.

De Bruyn hechtte zoveel belang aan de ontwikkeling van een eigen Vlaamse filmproductie omdat zij de film zag als een uiting van het “zelfbewustzijn der naties”. Voor haar was film niet louter commercie, ontspanning of “verbeeldingskunst”, maar ook een onderdeel van de volkscultuur. De film oefende invloed uit “op de gebruiken, de kleding, de kennis, de taal, het schoonheidsbegrip en heel de geestesinrichting van een volk”³⁰. In die zin was de film een machtig instrument om het nationaal besef te

25 J. DE BRUYN, “De edelmoedige begrijpers en het Vlaamsche volk”, in *Nieuw Vlaanderen*, 20.III.1937.

26 ID., “De zonde tegen den geest”, in *Nieuw Vlaanderen*, 27.VII.1935.

27 ID., “En nu over filmboeken”, in *Nieuw Vlaanderen*, 4.VII.1936.

28 ID., “Het Nieuwe Vlaanderen en de Film”, in *Nieuw Vlaanderen*, 11.I.1936.

29 *Ibidem*. Ook in haar literaire kritieken voer De Bruyn regelmatig uit naar de gemakzucht van de Vlamingen en probeerde zij hen tot daden te stimuleren. Zie: D. BULTÉ, “De levende eenheid”. *De literatuuropvatting van Jeanne de Bruyn*, Onuitgegeven licentiaatsverhandeling, KULeuven, 1995, p. 37.

30 J. DE BRUYN, “Vlaanderen tegenover de film”, in *Nieuw Vlaanderen*, 2.II.1935.



- Foto's bij de opnamen van *De Vlasschaard* van regisseur Jan Vanderheyden in juli 1942. Stijn Streuvels, op wiens gelijknamige roman de film is gebaseerd, is present. (Foto SOMA-CEGES)

versterken. Vlamingen hadden nood aan eigen films “om onszelf te blijven en onszelf te doen gelden”. De Vlaamse filmproductie moest “een steunpunt [...] zijn voor het nationale leven en de nationale fierheid, een spiegel van het krachtigste Vlaanderen in dezen tijd”. Vlaamse films zouden “het wezen van ons land openbaren aan ‘t eigen volk en aan de wereld”³¹.

Dat De Bruyns Vlaams-nationalistische overtuiging een rol speelde bij haar filmbeoordeling, komt bijvoorbeeld tot uiting als we haar besprekingen van de populaire films van de Vlaamse cineast Jan Vanderheyden vergelijken met haar benadering van het artistiek toch sterk verwante werk van cineasten als Gaston Schoukens of Lambert de Braz. Al vond De Bruyn de films van Vanderheyden op filmtechnisch vlak vaak beneden alle peil en deinsde zij er niet voor terug dit in haar besprekingen te benadrukken, toch liet zij zich meestal positief uit over de “geest” van zijn werk. Zij apprecieerde de “volkscheigen thema’s” in zijn films, zijn “streven om dicht bij den volksaard te blijven”. Over *De Witte* schreef ze in februari 1935 : “Er was iets in van ons, ons Vlaamsch landschap, de humoristische vinding van een onzer schrijvers, het ongedwongen gebaar van onze volkskinderen”³². Tegenover “de rasechte, tienmaal voornamere volkscheid” van Jan Vanderheyden plaatste De Bruyn “de verbassterde Brusselsche geestigheid” van “de Beulemans-straatjesfilmer” Gaston Schoukens. Dat hij een “gepatenteerde Beulemans” was, volstond voor haar als verklaring voor de slechte kwaliteit van zijn films.

Ook de erbarmelijke kwaliteit van *Prince d'une Nuit*, een film van Lambert de Braz uit 1936, had volgens haar alles te maken met het feit dat het een Brussels product was : “Alleen een jarenlange, systematische verstomping van allen eigenaard, de gewetenlooze, systematische onderdrukking van al wat gezond en levenskrachtig is bij het Brusselsch volk hebben tot dat resultaat kunnen leiden”. Vroeger ging het goed met de Brusselaars, maar de “de-nationalisatie-politiek”, de verfransingspolitiek, had van de Brusselaars “ontwortelden” gemaakt en dat was rampzalig voor de kwaliteit van hun films : “Met Vlaanderen is het zoals met Oostenrijk. Zelfs in de onbenulligste Oostenrijkse film straalt nog een glimpje van de volksziel door, een ongemeen rijke en krachtige volksziel. In Brussel hebben ze dat ten deele kapot gekregen, verbeulemanst, ontkerstend, gedoopt in een verveling die u haren te bergen doet rijzen”³³. Precies dat “glimpje” van een “ongemeen rijke en krachtige volksziel” zorgde ervoor dat het werk van Jan Vanderheyden, hoewel het artistiek en filmtechnisch gezien nauwelijks of niet beter was dan het werk van Schoukens of Braz, bij De Bruyn toch meer in de smaak viel dan de “Brusselsche kluchtenfabricatie”.

31 J. DE BRUYN, “Het Nieuwe Vlaanderen en de Film”, in *Nieuw Vlaanderen*, 18.I.1936.

32 ID., “Vlaanderen tegenover de film”, in *Nieuw Vlaanderen*, 2.II.1935.

33 ID., “Een staaltje van ‘nationale’ productie”, in *Nieuw Vlaanderen*, 20.VI.1936.

De houding van De Bruyn tegenover de twee grootste Belgische cineasten uit het interbellum, Henri Storck en Charles Dekeukeleire, was op zijn minst ambigu. Aan de ene kant waren het verfransde Vlamingen die vaak Franstalige films maakten en met Franstaligen samenwerkten en dat stootte haar behoorlijk tegen de borst, aan de andere kant beseftte ze maar al te goed dat België geen grotere filmtalenten had en probeerde zij het werk van beide cineasten bij de Vlaamse filmproductie in te lijven. IJverig zocht ze in hun films naar elementen die op Vlaamse inspiratie wezen. Over *Kunst en Leven* van Dekeukeleire schreef ze : de film “is Belgisch door een kort fragment,



- Affiche van *De Witte*, de populaire film van regisseur Vanderheyden uit 1934, met Jefke Bruyninckx in de hoofdrol. (Affiche uit RIK STALLAERTS & ROBBE DE HERT, *Binnenkort in deze zaal. Kroniek van de Belgische filmaffiche*, Gent, Ludion, 1995, p. 194)

aan Meunier gewijd, en een paar beelden van het landschap aan de Maas; maar het is vooral Vlaamsch, overvloedig en mild, stralend bij Rubens, oerkrachtig bij Breughel, fantastisch bij Ensor en Van den Berghe, vroom bij Van Eyck, en tot een stroom van rijkdom samengevloeid bij Dekeukeleire”. Ze beschouwde de film als een schitterende ode aan “dat onbedwingbare, felle leven van ons volk en ons land”³⁴. In haar bespreking van Storcks film *België in het verleden* bekende De Bruyn openlijk dat ze de film meer zou appreciëren als Storck er alleen de beelden van Vlaanderen zou laten inzitten en de film zou omdopen tot *Vlaanderen in het verleden*³⁵. Nu eens stelde De Bruyn : “Dekeukeleire en Storck zijn [...] verfranschte Vlamingen en hun werk rekenen we dus niet bij de Vlaamsche produktie”³⁶. Dan weer vond zij voldoende redenen om dat wel te doen. Storck omschreef ze in maart 1936 als “de (verfranschte ?) Oostendenaar [...], die in Vlaanderen steeds zijn beste inspiratie vond”³⁷. En in mei 1936 lezen we in haar filmrubriek : “Want al is Dekeukeleire een verfranscht Vlaming, door de keuze van zijn thema’s en door het feit, dat hij de Vlaamsche filmkroniek van het NIR waarneemt, schaart hij zich langs den Vlaamsche kant”³⁸.

De Bruyns Vlaams-nationalistische overtuiging speelde zeker ook een rol bij haar positieve beoordeling van *Man of Aran* van Robert Flaherty, een film over het dagelijks leven op de Ierse Araneilanden, en van *The Informer* van John Ford over de Ierse opstand van 1922. Als ‘verdrukte’ Vlaming voelde De Bruyn zich verwant met andere ‘verdrukte’ volkeren, en in de eerste plaats met de Ieren. “Ierland. Vlaanderen. Die twee hebben veel gemeens” poneerde ze in april 1937. Maar ze zag ook een belangrijk verschil : de Ieren stredden met veel meer kracht en fierheid dan de Vlamingen³⁹. De Ieren hadden immers betere leiders. Diegenen die volgens De Bruyn het Vlaamse volk moesten leiden, de Vlaamse ministers in de Belgische regering, brachten daar volgens haar maar weinig van terecht. Herhaaldelijk verweet ze die ministers dat ze de Vlaamse belangen onvoldoende vertegenwoordigden en verdedigden. In de film *Parnell* van John Stahl, over de bekende voorvechter van Iers zelfbestuur, werd De Bruyn vooral getroffen door “de fiere houding van den volksleider en zijn getrouwen tegenover de verdrukkers”. Met “intense schaamte” deed de film haar denken “aan onze ‘leiders’, die de helft van hun politiek leven besteden aan het krommen van hun ruggegraat voor wie Vlaanderen onrecht aandoen, en de andere helft aan het verdedigen van die gymnastiek”⁴⁰. De Bruyn zag de strijd van het Ierse volk als voorbeeld bij uitstek voor de Vlamingen. Films die over het Ierse volk of de Ierse ontvoogdingsstrijd handelden, vielen om die reden alleen al bij haar in de

34 J. DE BRUYN, “Voor de tentoonstelling van New York”, in *Nieuw Vlaanderen*, 25.III.1939.

35 ID., “Drie cultuurfilms van Storck”, in *Nieuw Vlaanderen*, 20.II.1937.

36 ID., “Nijdige nabeschouwingen”, in *Nieuw Vlaanderen*, 30.III.1935.

37 ID., “Filmkroniek”, in *Nieuw Vlaanderen*, 28.III.1936.

38 ID., “Vlaanderen wordt goed gediend”, in *Nieuw Vlaanderen*, 16.V.1936.

39 ID., “Over koetjes en kalfjes”, in *Nieuw Vlaanderen*, 25.II.1939.

40 ID., “Filmoverzicht. Parnell (Het privéleven van den volksleider), van John M. Stahl”, in *Nieuw Vlaanderen*, 22.I.1938.

gunst. In haar bespreking van *The Informer* lezen we: “Voor ons, Vlamingen, die Ierland altijd hebben liefgehad, krijgt de film een speciale betekenis, doordat ze een episode uitbeeldt van den onverbiddeleken Black-and-Tan-strijd, de bloedige guerilla tusschen Sinn-Feiners en Engelschen”⁴¹.

Niet alleen met de Ieren, maar ook met de Finnen voelde De Bruyn zich als Vlaming verwant. In haar bespreking van *Schwarze Rosen* van Paul Martin, een film over de strijd van de Finnen tegen de Russen, gaf De Bruyn expliciet toe dat ze de film, die ze filmtechnisch en op artistiek vlak ondermaats vond, uit “politieke hartstocht” positiever besprak dan wanneer ze dit uit “zuiver critische-overtuiging” zou doen, want “een Vlaming kan niet zonder ontroering zien hoe een klein land voor zijn vrijheid vecht (en het heel wat kraniger en gevaarlijker doet dan wij!)”⁴². Vond trouwens ook De Bruyns voorliefde voor de Scandinavische film, met op kop het werk van de Zweden Sjöström en Stiller, niet grotendeels zijn verklaring in de opvallende gelijkenissen die zij meende te ontwaren tussen Vlaanderen en de Scandinavische landen: “En in het worden en verworden van de Scandinavische film ligt een les opgesloten voor ons, die evenals de filmers uit het Noorden erfgenamen zijn van een warmdichterlijke cultuur en een volksche toneeltraditie, en evenals zij gebonden blijven aan een beperkt afzetgebied”⁴³.

IV. Een Dietse oplossing voor het Vlaamse filmprobleem

Doorgaans wordt de Belgische filmindustrie van de jaren dertig niet als een bloeiende industrie voorgesteld. Het artistiek bedenkelijke werk van cineasten als Jan Vanderheyden en Gaston Schoukens bezorgde de Belgische film uit die jaren een kwalijke reputatie. Op Dekeukeleire en Storck na waren er noch aan Franstalige, noch aan Nederlandstalige zijde veel cineasten die erin slaagden meer dan één film van middelmatige tot goede kwaliteit te produceren. De beste krachten verlieten het land om bijvoorbeeld in Parijs films te gaan maken. Paul Thomas poneert de stelling dat deze emigratie en de linguïstische opsplitsing van de Belgische filmwereld in de jaren dertig ten gevolge van de introductie van de geluidsfilm, leidde tot “*un affaiblissement du potentiel artistique du cinéma belge surtout dans le domaine de la fiction*”⁴⁴. Maar Jeanne De Bruyn zag de zaken toen anders. Zij vond juist dat die linguïstische opsplitsing onvoldoende werd doorgevoerd en wilde zo snel mogelijk volledige autonomie van de Vlaamse filmindustrie ten opzichte van de Franstalige. Anderzijds geloofde ze niet dat de Vlamingen alleen de Vlaamse film tot bloei zouden kunnen brengen. In samenwerking met Nederland

41 J. DE BRUYN, “De verklikker, van John Ford”, in *Nieuw Vlaanderen*, 5.X.1935.

42 ID., “Filmkroniek. Zwarte rozen... door Paul Martin”, in *Nieuw Vlaanderen*, 29.II.1936.

43 ID., “Een lezenswaard boek over de Zweedsche film”, in *Nieuw Vlaanderen*, 2.III.1940. Blijkbaar gaf De Bruyn in haar literaire kritiek evenzeer van meet af aan blijk van een bijzondere voorkeur voor de Scandinavische literatuur. Zie: E. BRUINSMA, *op.cit.*, p. 85.

44 P. THOMAS, *Un siècle de cinéma belge*, Ottignies, 1995, p. 43.

moest dat wel lukken. In maart 1936 klonk het beslist : “Wel, ik heb het reeds gesteld en ik herhaal het : voor mij is er slechts één serieuze oplossing van het filmprobleem in Vlaanderen mogelijk, en dat is door innige samenwerking met Noord-Nederland”⁴⁵. Vlamingen en Nederlanders moesten elkaar als “stamgenooten” bijstaan op filmgebied.

De Bruyns Dietsgezindheid bracht haar zover dat zij goede Nederlandse films bij het cultureel eigendom van Vlaanderen inlijfde. *Dood Water* van Gerard Rutten bijvoorbeeld, een film over de schadelijke gevolgen van de Zuiderzee-afsluiting voor de vissers, was “aan beloften rijk genoeg om elk Dietsch hart van fierheid te doen kloppen”⁴⁶, was een film van grote waarde “vooral voor ons, het Dietsche volk”. *Dood Water* was voor haar bij uitstek een Diets werk : “[...] de vertolkers waren van Dietschen bloede en het gegeven was Dietsch». Elke Vlaming moest de film zien “om aldus een blijk te geven van liefde tot de eigen cultuur”⁴⁷. In juli 1937 besprak De Bruyn onder de titel “Uit eigen land” ook de Nederlandse filmproductie. Ze verantwoordde dit als volgt : “Het zou anders niet eens de moeite loonen om over de film in eigen taal te spreken. Wat hebben wij gehad ?”⁴⁸.

Maar lang niet alle films uit Nederland konden op sympathie rekenen bij De Bruyn. Haar annexatie van Nederlandse films bij de Vlaamse filmproductie beperkte zich tot de ‘goede’ films. Als Nederlandse films volgens haar bijvoorbeeld een loopje namen met de zedelijkheid, dan haakte ze af. In 1936 en begin 1937 beklagde ze er zich over dat de Nederlandse filmproductie nog slechts uit “platte kluchten”, “Jordaangeleuter en dronkemansgebral” bestond. De filmproductie van het “hoogbeschaafde Nederland” was volgens haar in de “totaal verkeerde handen” geraakt van joden en “rasechte Bataven” – Nederlandse staatsnationalisten. En het ergste was dat die “snertfilms” nog succes kenden ook, omdat de “Hollandsche plebejer” volgens haar “een flinke dosis vulgariteit in de film [kan] slikken, veel meer dan de Vlaamsche volkschmens”⁴⁹. In de tweede helft van 1937 haalde De Bruyn opgelucht adem, de kluchten renderden niet meer in Nederland. Ze kreeg weer hoop op een goede Nederlandse productie. “Holland heeft zich nooit zóó diep in’t moeras gewaagd met zijn filmerij als Brussel [...]”, relativeerde ze in mei 1937⁵⁰.

De selectieve annexatie van Nederlands werk bij de Vlaamse productie, zoals die door De Bruyn in haar filmkritiek werd doorgevoerd, was ook in kringen van Dietsgezinde literaire critici geen ongebruikelijk procédé. Wies Moens en Oscar van der Hallen bijvoorbeeld deinsden er evenmin voor terug om in hun literaire bijdragen die Nederlandse schrijvers waarvan het werk aan hun romanopvattingen

45 J. DE BRUYN, “Filmkroniek”, in *Nieuw Vlaanderen*, 28.III.1936.

46 *Ibidem*.

47 *Id.*, “Dood Water, door Gerard Rutten”, in *Nieuw Vlaanderen*, 4.IV.1936.

48 *Id.*, “Uit eigen land”, in *Nieuw Vlaanderen*, 10.VII.1937.

49 *Id.*, “Filmkroniek”, in *Nieuw Vlaanderen*, 23.I.1937.

50 *Id.*, “Pygmalion, van Ludwig Berger”, in *Nieuw Vlaanderen*, 22.V.1937.

beantwoordden, bij de Vlaamse literatuur in te lijven⁵¹.

Ook tijdens de Duitse bezetting bleef Jeanne De Bruyn, in de film- en literaire kritieken die ze toen in *Volk en Staat* publiceerde, haar Diets ideaal verkondigen, zij het meer verholen omwille van het Diets schrijf- en spreekverbod dat de *Militärverwaltung* in september 1941 had afgekondigd. Maar op 3 september 1944, toen het allerlaatste nummer van *Volk en Staat* verscheen, blokletterde de krant op de voorpagina: “Dietschland, houzée!”, een duidelijke provocatie van De Bruyn aan het adres van de Duitsers⁵².

V. Anti-intellectualisme en volkse waarden

Nauw verbonden met De Bruyns katholieke en nationalistische overtuiging, was haar gehechtheid aan volkse waarden. Ook die beïnvloedde haar filmkritiek aanzienlijk. De Bruyn koos radicaal voor de volksfilm en verwierp films voor “meerontwikkelden”. Ze gaf blijk van een uitgesproken anti-intellectualisme en legde de schuld voor de vervreemding tussen het toneel en het volk bij de intellectuelen. De vrees leefde bij haar dat met de film hetzelfde zou gebeuren: “Leert beseffen, dat de film een *levende* kunst is, en het blijven moet. Dat ze het hart van het volk heeft, en het moet houden. Wat een trieste bezigheid zou het zijn aan te sturen op een geraffineerde productie, waardoor de *clercken* in verrukking zouden vallen, maar die de duizenden de kinema zou uitjagen, zooals het cerebrale kletstoneel de mensen het theater heeft uitgejaagd”⁵³. Uit vrees dat het volk zou breken met de film, verzette De Bruyn zich tegen overdreven estheticisme en verfijning in de film. In oktober 1936 schreef ze: “We zouden bijna een gebedje aan de litanie van alle heiligen willen voegen: ‘Voor overdreven verfijning, wij bidden u, bewaar de film!, uit vrees dat dit springlevende volksvermaak tot een vergulde verpozing van de snobs mocht worden...’”⁵⁴.

De Bruyns afkeer van avant-garde en experiment in de film moet in die context worden gezien. Ze stond bijvoorbeeld heel negatief tegenover het Duitse expressionisme omdat “de gewone volksmensch” van dit soort avant-gardistische experimenten niets begreep. Over *Das Cabinet des Dr. Caligari* van Robert Wiene, dé exponent van het Duitse expressionisme, schreef De Bruyn: “Het volk was paf geslagen, de intellectueelen jubilerden, eindelijk een film, die *niet* eenvoudig was, een film, die niet door iedereen kon begrepen worden”⁵⁵. De Bruyn gruwelde van de arrogante houding die intellectuelen doorgaans

51 Zie L. MISSINNE, *Kunst en Leven, een wankel evenwicht. Ethiek en esthetiek: prozaopvattingen in Vlaamse tijdschriften en weekbladen tijdens het interbellum (1927-1940)*, Leuven/Amersfoort, 1994, p. 217-218.

52 J. DE BRUYN, “Dietschland, houzée”, in *Volk en Staat*, 3.IX.1944.

53 ID., “En nu over filmboeken”, in *Nieuw Vlaanderen*, 4.VII.1936.

54 ID., “Mijnheer Deeds gaat naar de stad, door Frank Capra”, in *Nieuw Vlaanderen*, 17.X.1936.

55 ID., “Het gevecht rond Caligari”, in *Hooger Leven*, 14.XI.1936.

aannamen tegenover de film : “De Vlaamsche ‘intelligenza’ kent de film niet. Ze weet er honderd maal minder van dan de gewone volksmens, die door het zien van vele films een primitieve kinematografische vorming opdoet. Vaak acht ze zich boven die vulgaire, schreeuwerige filmwereld verheven, en is haar onwetendheid haar trots. Er is iets meelijwekkends in die houding; ze verraadt een soort angst van den zelfden aard als dien der franskiljons tegenover den Vlaamsche strijd, den angst, dat kennismaking zou leiden tot erkenning van iets groots, iets sterk-levends, iets wat niet met een superieur gebaar kan worden van kant geschoven”⁵⁶. Zulke uitspraken tonen nogmaals aan dat voor De Bruyn de film meer was dan een dubieus volksvermaak waarvan de negatieve invloed zo snel mogelijk moest worden ingedijkt – een visie die jarenlang leefde binnen de katholieke kerk. Voor haar was de film “iets groots”, een nieuw medium met een enorm sociaal én cultureel belang.

De beste cineast van volksfilms in Vlaanderen was volgens De Bruyn Jan Vanderheyden. We zagen al hoe “volkscheigen thema’s” zijn artistiek minderwaardig werk in haar ogen enigszins konden redden. De Bruyn waardeerde de pioniersrol die hij vervulde voor de Vlaamse volksfilm. Zijn film *De Witte*, uit 1934, creëerde volgens haar een “inniger verhouding tussen film en volk”⁵⁷ en zijn *Havenmuziek* uit 1937 omschreef ze in *Volk* –een “maandblad voor Dietsche kunst en cultuur” – als “[e]n levende, en bij poozen een vermakelijke film; voor Vlaanderen een goede volksfilm”⁵⁸. Ook op internationaal vlak stemde het succes van goede volksfilms De Bruyn tevreden. “Wat mij het grootste plezier heeft gedaan, is de triomftocht van een drietal schitterende volksfilms : *Mijnheer Deeds*, *De Stormloop van de lichte brigade* en *San Fransisco*. Tegen alle kletspraatjes in, bewijzen die gevallen, dat het oordeel van onze menschen gezond is. Hebben ze geen gelijk, als ze voor hun centen, na hun werk, een beetje fantasie en een beetje vinding eischen, wat nobele en hartverheffende gevoelens en schoone menschen tegen een verrassenden achtergrond”, jubelde ze in juli 1937⁵⁹.

De Bruyns gehechtheid aan volkse waarden bleek niet alleen uit haar voorkeur voor de volksfilm, maar ook uit haar waardering voor films die over primitieve levenswijzen of primitieve volkeren handelden. De al genoemde *Man of Aran* van Robert Flaherty was mede om die reden één van De Bruyns absolute favorieten uit de filmgeschiedenis. Vol bewondering schreef ze : “Flaherty is de onvermoeide jager op primitief menschenleven. [...] Wisten we het wel, dat ginds ten Westen van Ierland, nog menschen wonen, die weinig of niet gestempeld werden door onze mechanistische twintigste eeuw ? [...] Een alledaagsch heldendom is het leven van dat volk; het is diep geloovig, sterk gehecht aan zijn levenswijze en aan zijn folklore. Het is een schoon volk”⁶⁰. Problematisch was

56 J. DE BRUYN., “Drie wenschen”, in *Nieuw Vlaanderen*, 1.I.1938.

57 ID., “Vlaanderen tegenover de film”, in *Nieuw Vlaanderen*, 2.II.1935.

58 ID., “Volkskunst of kunst met een groote ‘k’. Naar aanleiding van havenmuziek”, in *Volk*, 1.X.1937.

59 ID., “Wat het buitenland ons bracht”, in *Nieuw Vlaanderen*, 10.VII.1937.

60 ID., “Nieuwe films. Man of Aran, een symphonie van de zee”, in *Nieuw Vlaanderen*, 26.I.1935.

dat gewone volksmensen dit soort films juist niet konden waarderen. *Man of Aran* was alleen al door zijn lengte voor het doorsnee publiek ongenietbaar. Stoten we hier op een contradictie in De Bruyns filmkritiek? Al verwierp zij heel wat intellectuele films omdat ze onbegrijpelijk waren voor het volk, en prees ze vaak films die het volk erg vermaakten, toch kunnen we ons niet van de indruk ontdoen dat De Bruyns stellingname vóór de volksfilm en tégen de intellectuele film in grote mate theoretisch was. In de praktijk zien we dat veel films die het volk echt bevielen De Bruyn maar matig konden boeien. De romantische *lovestories* bijvoorbeeld waren bij het gewone volk ontzettend populair, maar De Bruyn hield niet van die “goedkope romantiek”, die “romantische zoetekoek”, die “sprookjeskitsch”. Anderzijds sprak zij ook vaak haar waardering uit voor meer intellectuele films, voor tamelijk experimenteel werk. Maar misschien gaat het hier slechts om een schijnbare contradictie: voor De Bruyn was de goede volksfilm wellicht een ideaal dat nog in grote mate moest worden gerealiseerd. Eigenlijk droomde ze van goede films die zowel bij het volk als bij de intellectuelen waardering zouden kunnen vinden.

In deze context worden een aantal uitspraken van De Bruyn begrijpelijk die op het eerste gezicht nochtans regelrecht in tegenspraak lijken met haar stellingname tegen de experimentele film. Een zeldzame keer verdedigde De Bruyn uitdrukkelijk het experiment als een middel om de kwaliteit van de film, ook van de volksfilm, te verbeteren. Zij bleef wel altijd vasthouden aan het standpunt dat men van het volk geen waardering voor dit experiment mocht verwachten. In *Volk* stelde ze: “Ik neem aan, dat de voortrekkers, planters van nieuwe mijlpalen, recht hebben op waardeering, zelfs voor hun mislukte experimenten, in beperkten kring. Maar de heele volksgemeenschap is geen liefdadige instelling tot zedelijken en materieelen steun aan hoog-artistieke probeersels”⁶¹. En tijdens de bezetting, in februari 1943, schreef ze in *Volk en Staat*: “Een avant-gardist, een voorlooper, een baanbreker voor een nieuwe techniek, moet vrij zijn van alle bekommernissen in verband met het begripsvermogen en den smaak van het publiek. Hij zal vanzelfsprekend maar een kleine schare kunnen bereiken, hoewel het aantal van degenen die van de film meer durf en vernieuwingswil vragen, toch in alle landen aangroeit. De echte avant-garde levert doorgaans geen gaaf en evenwichtig werk; hij streeft te vele en te moeilijke doeleinden na om een volledig welslagen te boeken. Maar zonder hem is geen vooruitgang mogelijk”⁶². De Bruyn voegde hier wel meteen aan toe dat de oorlogsjaren niet de meest geschikte jaren zijn voor experiment.

VI. De joden in de filmindustrie

In zijn artikel over de literaire kritiek van Jeanne De Bruyn wees Ernst Bruinsma op een opvallend verschil tussen De Bruyns literaire kritiek en haar filmkritiek. Hij stelde

61 Zie noot 58.

62 J. DE BRUYN, “Hoe de filmwereld draait. De behoefte aan een avant-garde”, in *Volk en Staat*, 12.II.1943.

vast dat in haar filmkritiek wél antisemitische uitspraken voorkwamen, terwijl die in haar literaire kritiek vrijwel volledig ontbraken⁶³. Van bij het begin hebben de joden een belangrijke rol gespeeld in alle sectoren van de filmkunst. Zowel in Hollywood als in de filmindustrie van diverse Europese landen waren zij prominent aanwezig. De Bruyn vond die aanwezigheid buitenmate nefast. Bij de lectuur van haar filmkritieken kan de overvloed aan anti-joodse uitvalen niemand ontgaan. Die antisemitische uitspraken zijn niet alleen terug te vinden in de filmkritieken die zij tijdens de bezetting schreef, maar zijn ook overvloedig aanwezig in haar kritieken in *Nieuw Vlaanderen* uit de tweede helft van de jaren dertig. De Bruyn verweet de joden daarin met de regelmaat van de klok hun grote greep op de filmproductie. Heftig protesteerde zij tegen de joodse aanwezigheid in de Vlaamse filmindustrie.

Joden zullen volgens De Bruyn altijd “hun eigen opvatting over de film en de maatschappij in de film binnensmokkelen, hun geest, hun temperament, zal er in doorstralen. Laten ze zeer begaafd en oprecht zijn, dan is hetgeen ze aan te bieden hebben toch niet wat het ander volk nodig heeft. – Het heeft film noodig uit zijn eigen leven gegroeid, met zijn eigen geest doordrenkt, en daarnaast film van aanverwante volkeren, die eveneens ‘bodenfest’ zijn en een eigen traditie hebben om op te teren”⁶⁴. Zelfs voor “geniale” joodse cineasten was er geen plaats in de Vlaamse filmproductie: “We begrijpen dat de uitgeweken Duitse Joden ook leven moeten, maar dan toch in ‘s hemelsnaam niet op de kap van onze pasgeboren filmproductie! En dan vooral niet die Joden! Als een Pabst, een Sternberg, een Lang in Vlaanderen hun diensten aanbieden, dan zou het een beetje hartzeer kosten te moeten weigeren. Want weigeren zouden we toch, daar een nationale filmkunst onmogelijk door vreemdelingen, en dan vooral door vreemdelingen wier mentaliteit zoo lijnrecht tegenover de onze staat, kan worden opgebouwd. Voor een soort ‘internationale’, ‘cosmopolitische’ filmkunst of hoe men het noemen wil, is hier geen plaats. Als Vlaanderen zijn bescheiden plaatsje op de filmmarkt veroverd, zal het zijn door zichzelf te blijven...”⁶⁵.

Van samenwerking met de joden kon voor De Bruyn geen sprake zijn omdat de joden niet “bodenfest” zijn en omdat hun mentaliteit lijnrecht tegenover die van de Vlamingen staat: “[...] ze knoeien, ze zijn door-en-door listig en oneerlijk, ze dringen de anderen opzij, ze bevoordeelen hun rasgenooten, ze bekommeren zich niet om de economie, ja, hoe ongezonder de toestanden zijn hoe liever ze het hebben, want in troebel water is het goed visschen”⁶⁶. Al kon volgens De Bruyn niemand loochenen dat de joden veel tot de ontwikkeling van de film als kunst hadden bijgedragen, toch kon ook niemand ontkennen “dat de meesten hunner negatieve, heillooze levenshouding in de film

63 E. BRUINSMA, *op cit.*, p. 93. Zie ook D. BULTÉ, *op.cit.*, p. 17.

64 ID., “De Joden en de Film”, in *Nieuw Vlaanderen*, 25.IV.1936.

65 ID., “Machinaties”, in *Nieuw Vlaanderen*, 5.XII.1936.

66 ID., “De Joden en de Film”, in *Nieuw Vlaanderen*, 25.IV.1936.

ten toon spreidden, en zoowel een artistieke als een moreele ontarding in de hand hebben gewerkt”⁶⁷. “Ontarding”, “verwording”, het zijn termen die vaak in De Bruyns discours met betrekking tot de joden opduiken. Bovendien verbond ze het jodendom met zowat alles wat zij vanuit haar levensbeschouwing verwierp : internationalisme, communisme, expressionisme, materialisme enzovoort.

De Bruyns antisemitisme beperkte zich niet tot krasse *statements*, het beïnvloedde ook haar filmbeoordeling. In een bespreking van het werk van Chaplin – die zij overigens volkomen ten onrechte als jood beschouwde – beweerde De Bruyn nadrukkelijk dat het miskennen van Chaplins jood-zijn zou leiden tot een volledig verkeerde interpretatie van zijn werk. De elementen die volgens De Bruyn in het werk van Chaplin op zijn joodse afkomst wezen, waren - uiteraard - allesbehalve positief : “aangeboren wansmaak” en “zucht tot zelfbespottig [...] met een zekere ijdelheid vermengd”⁶⁸. Dat De Bruyns negatieve beoordeling van *Modern Times* uit 1936 niet alleen te maken had met artistiek-filmische tekortkomingen en met het maatschappijkritisch karakter van die film – sommigen beschuldigden Chaplin op basis van die film zelfs van communistische sympathieën – maar ook met Chaplins vermeende joodse afkomst, leidt geen twijfel. Waarom beklemtoonde De Bruyn anders in haar bespreking zo sterk de joodse origine van Chaplin ? Waarom hield ze vol dat hij instinctief, vanuit zijn joods bloed, “het type van den steeds verschopten, onderdanigen, maar tevens geniepiggen, half-doodgeplaagden maar nooit helemaal-doodgeplaagden zwerveling” speelde ?⁶⁹ Ook Felix Morlion verwees in zijn bespreking van *Modern Times* in *Elckerlyc* naar de joodse origine van Chaplin : “Naar officieele berichten, die ons toekwamen, zou Charlie Chaplin’s jongste filmwerk ‘Moderne Tijden’ in Duitschland verboden zijn, omdat er kommunistische strekkingen in voorkomen. Het staat vast, dat de film eerder anti-sociaal getint is en van anarchistische neiging getuigt, maar o.i. moet de film eerder als onschuldig volksvermaak beschouwd worden, want de tendenz die er achter steekt, wordt versmacht in den overvloed van kluchtige zetten en toestanden. Zou er echter niets anders achter zitten ? Het is overbekend dat Chaplin een jood is en dat hij bij herhaling zijn antipathie voor het Hitlerregiem heeft gelucht, terwijl hij van zijn sympathie voor Sovjet-Rusland geen geheim maakt”⁷⁰. Deze uitspraak is in verschillende opzichten interessant. Ze toont aan dat Morlion, die met zijn Offensiefbeweging toch een ware anticommunistische hetze voerde, niet erg zwaar tilde aan het maatschappijkritisch karakter van *Modern Times*⁷¹. Ze illustreert ook dat de joodse origine van Chaplin niet alleen een idee-fixe van Jeanne De Bruyn was. En ze ondersteunt de bewering dat antisemitische opvattingen een rol hebben gespeeld bij De Bruyns afwijzing van de film.

67 Id., “Een stukje filmgeschiedenis. De na-oorlog”, in *Nieuw Vlaanderen*, 6.VIII.1938.

68 Id., “Een stukje filmgeschiedenis. Charlie Chaplin”, in *Nieuw Vlaanderen*, 23.IV.1938.

69 Id., “Een nieuw bedrijf van de godendeemstering. Chaplin’s dood”, in *Nieuw Vlaanderen*, 7.III.1936.

70 F. MORLION, “Moderne Tijden’ : is Chaplin groot ?”, in *Elckerlyc*, 7.III.1936.

71 De anticommunistische opstelling van de Offensiefbeweging komt uitvoerig aan bod bij L. DHAENE, *op.cit.*, p. 250-258.



- Affiche van *Modern Times* uit 1936, wellicht de beroemdste film van Charlie Chaplin, een ironische aanklacht tegen de moderne industrie en productiemethoden.
(Affiche uit RIK STALLAERTS & ROBBE DE HERT, *Binnenkort in deze zaal. Kroniek van de Belgische filmaffiche*, Gent, Ludion, 1995, p. 57)



- Met de film *The Great Dictator* van Charlie Chaplin uit 1940 deed de geluidsfilm definitief zijn intrede. Chaplin speelde twee rollen, *Führer* en kapper, een dubbelgangerstruc bedoeld om de *Führer*-figuur te ontmaskeren en er de spot mee te drijven. De film eindigt met een grote redevoering van de kleine kapper, om de wereld tot menselijkheid en verstand op te roepen.

(Foto uit *Unser Jahrhundert im Bild*, Gütersloh, Bertelsmann Lexikon-Verlag, 1969, p. 541.)

Ook De Bruyns negatieve bespreking van *The Life of Emile Zola*, een film van de door haar anders zo bewonderde William Dieterlé, was een gevolg van haar antisemitisme. Volgens De Bruyn had Dieterlé in deze film “zijn Jodenhart laten spreken”. Daardoor was het werk “vervalscht” en gaf het een te positief beeld van Zola, die in de Dreyffusaffaire de kant van de ten onrechte veroordeelde joodse officier had gekozen. De Bruyn wees op de steun voor de film van de rabbi’s en van Camille Huysmans – de Antwerpse burgemeester stond bekend om zijn nauwe banden met de joodse gemeenschap⁷² – om aan te tonen dat het een leugenachtige “pro-Semitische film” was. De Bruyns lof voor de techniek van de film gaf haar bespreking wel een evenwichtiger cachet, maar leek in haar eindoordeel over de film weinig doorslaggevend⁷³. De pro-joodse inhoud van *The Life of Emile Zola* lijkt de enige reden waarom De Bruyn deze film, in tegenstelling tot vroegere filmbiografieën van Dieterlé als *Pasteur* en *The White Angel* (over Florence Nightingale), verwierp.

Dat Anatole Litvak in 1939 in *Confessions of a Nazi-Spy*, de eerste echte antinazi-film, het antisemitisme van de Duitsers veroordeelde, zat De Bruyn duidelijk ook dwars. Schamper schreef ze in haar nagenoeg volledig negatieve bespreking van de film : “En het volk dat zich misschien door den ‘Duitsch-Amerikanischen Bund’ tot rassenhaat had laten opzweepen – O gelychte negers, O gesneuvelden bij de vertooningen van Griffith’s racistische film BIRTH OF A NATION, O schoone spreuk ‘A dead Injun is a good Injun’ – dat onschuldige volk dus heeft nu klaar gezien in al die Duitse drijverijen”⁷⁴. De Bruyn wees de Amerikanen graag op hun eigen racistisch gedrag. Het was haar strategie om hun kritiek op het Duitse antisemitisme af te wimpelen. In oktober 1942 schreef ze in *Volk en Staat* : “Jawel, dames en heeren, er is geen land ter wereld, waar men door de film meer de minderwaardigheid van andere rassen heeft pogen aan te tonen dan de Amerikaansche. O, gij hebt gelijk, niet van het joodsche ras ! De bezorgdheid om de Joden toch vooral niet in een ongunstig daglicht te stellen, had gewoonlijk tot gevolg, dat men de jodenrollen in de films door Ariërs liet vertolken [...] Maar ga eens na, hoe men de Indiërs voorstelde in de groote avonturenfilms [...]”⁷⁵.

72 Zie : B. DE WEVER, *Greep naar de macht. Vlaams-nationalisme en Nieuwe Orde. Het VNV 1933-1945*, Tielt/Gent, 1994, p. 305.

73 J. DE BRUYN, “Filmoverzicht. Het Leven van Emile Zola, van William Dieterlé”, in *Nieuw Vlaanderen*, 19.III.1938.

74 ID., “Bekentenissen van een nazi-spion van Anatole Litvak”, in *Nieuw Vlaanderen*, 16.IX.1939. De Bruyn verwijst in dit citaat naar *The Birth of a Nation*, een Amerikaanse klassieker van D.W. Griffith uit 1915. De film handelt over de Amerikaanse burgeroorlog en werd door velen, onder meer omwille van zijn heldhaftige voorstelling van de Ku-Klux-Klan, als racistisch bestempeld.

75 ID., “De speelfilm en de propaganda”, in *Volk en Staat*, 2.X.1942.

De twee bekendste antisemitische nazi-films vielen bij De Bruyn in zeer goede aarde ⁷⁶. *Jud Süß*, over de achttiende-eeuwse halfjood en financieel regeringsadviseur Süß Oppenheimer, die de Duitse cineast Veith Harlan in 1941 in opdracht van propagandaminister Goebbels maakte en die kampbewakers in Auschwitz te zien kregen om hun antisemitisme te bevorderen, kreeg van De Bruyn in *Nieuw Vlaanderen* slechts lof toegezwaid ⁷⁷. En in 1942 sloot zij zich, in *Volk en Staat*, openlijk aan bij de antisemitische inhoud van *Die Rothschilds* van Erich Waschneck, een film over een joodse kapitalist die uit winstbejag het bericht verspreidde dat Napoleon Engeland en Pruisen in Waterloo had verslagen: “De feiten in verband met de joodsche geldheerschappij zijn trouwens te zeer bekend om eenigen twijfel aangaande den vertrouwbaren grondslag van dit scenario toe te laten” ⁷⁸.

De Bruyns antisemitisme verschilde duidelijk van het vroegere kerkelijke anti-judaïsme, dat de jood veroordeelde als Godsmoordenaar, maar de mogelijkheid van zijn bekering tot goede christen openhield. De Bruyn keerde zich in haar filmkritiek niet op religieuze, wel hoofdzakelijk op raciale gronden tegen de joden. Haar antisemitisme sloot veel eerder aan bij het gesecculariseerde, pseudo-biologische antisemitisme dat sinds de negentiende eeuw in verschillende landen de kop op stak. Bruinsma betoogt in zijn studie over de literaire kritiek van De Bruyn dat bij haar de joden nooit fungeren als “de (biologische) antipode van de Germaanse mens” – wat bij de echte *hardliners* volgens hem wel het geval was – en dat zij “‘slechts’ enigszins caricaturaal afgeschilderd [worden] als ambitieuze kapitalisten, die veel te lang het monopolie in de filmwereld in handen hadden en terecht naar Amerika zijn uitgeweken” ⁷⁹. Het is inderdaad zo dat De Bruyn in haar filmkritiek hoofdzakelijk een karikaturaal beeld van de jood als een hebzuchtig en ambitieus wezen creëerde, maar soms ging zij toch een stap verder. Zij gebruikte de term joods niet louter als een term die naar geloven verwisselbaar was met kapitalistisch of internationalistisch. Ze verwees er ook mee naar een bevolkingsgroep met specifieke aangeboren rassenmerken. Geregeld bestempelde zij in haar filmkritiek – niet altijd terecht – bepaalde cineasten als jood en trok zij op basis daarvan conclusies over de kwaliteit van hun films. In die zin zouden we De Bruyns benadering van de film als raciaal durven omschrijven.

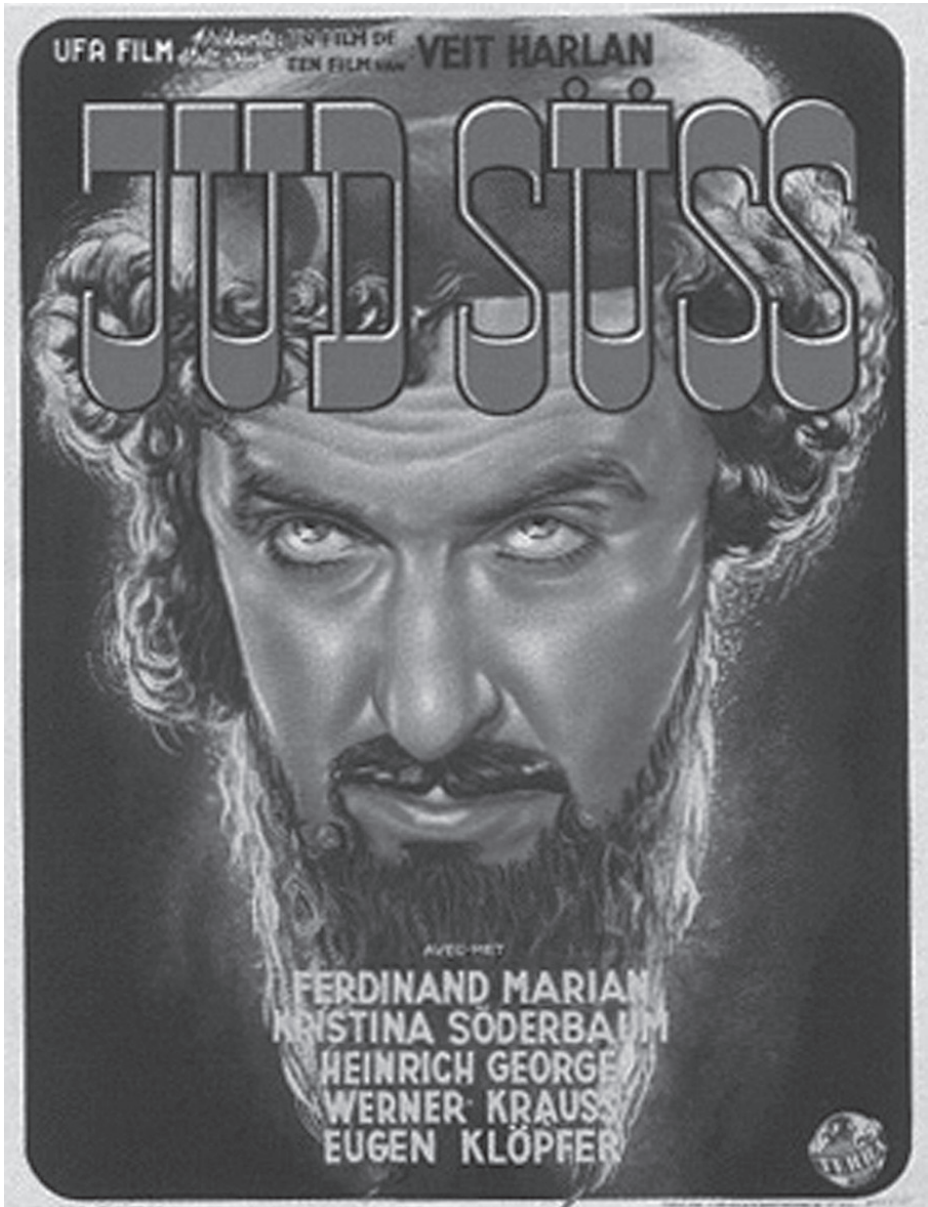
In 1936 had De Bruyn zelf uitdrukkelijk gesteld dat er een nauw verband bestond tussen filmtalent en ras: “Ik voor mij heb tijdens dit jaar nog sterker den indruk opgedaan, dat filmbegaafdheid een rassenkwestie is, en dat - na de Joden, welke thans hun ‘klimaat’ niet meer vinden – de Kelten, waaronder in de eerste plaats de Ieren, maar ook de Bretoenen en de Schotten, de Slaven, en misschien de Hongaren en de Vlamingen tot

76 Het standaardwerk over de antisemitische propagandafilm is nog steeds: D. HOLLSTEIN, *Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm*, München/Berlijn, 1971.

77 J. DE BRUYN, “Nieuwe films: Süss de Jood van Veith Harlan”, in *Nieuw Vlaanderen*, 8.III.1941.

78 ID., “De vaderlandloozen aan het werk. De Rothschilds”, in *Volk en Staat*, 26.VI.1942.

79 E. BRUINSMA, *op.cit.*, p. 92.



- De film werd in nazi-Duitsland onder Goebbels een propaganda-instrument. In 1940 moest de film *Jud-Süss* het publiek overtuigen van de eeuwenoude woekerzucht van het wereldjodendom. Regisseur Veith Harlan draaide deze antisemitische film, met Werner Krauss in de hoofdrol, op Goebbels' uitdrukkelijke wens. (Affiche uit RIK STALLAERTS & ROBBE DE HERT, *Binnenkort in deze zaal. Kroniek van de Belgische Filmaffiche*, Gent, Ludion, 1995, p. 76)

de filmbegaafden behooren”⁸⁰. Volgens haar weerspiegelde elke film de “geest”, het “karakter”, de “aard” van de natie, het volk of het ras – zij lijkt deze termen min of meer als synoniemen te gebruiken – waartoe de filmmaker behoorde. Zoals zij in de films van Chaplin probleemloos “de weemoed van zijn ras” kon terugvinden, zo zag zij in de Scandinavische film “den meesterlijken eenvoud van de noorderlingen” weerspiegeld, in de Britse film “twee ingewortelde raseigenschappen : flegma en wansmaak”, in de Franse film de amoraliteit van onze zuiderburen enzovoort. Zo had elk volk of ras zijn typische filmische kwaliteiten en gebreken, en dat stelde De Bruyn in staat uit bepaalde filmkenmerken het ras van de cineast af te leiden. In 1938 omschreef ze Serge de Poligny, naar aanleiding van zijn film *Claudine à l'école*, als een kineast “wien het gevoel voor filmische ruimte en beweeglijkheid aangeboren schijnt (ik vermoed dan ook, dat hij een zoon Israëls is en geen echte Franschman)”⁸¹. Af en toe gaf De Bruyn toe dat de joden – al was de “geestelijke inhoud” van hun films absoluut verwerpelijk – wel “den geheimzinnigen ‘*sens du cinéma*’” bezaten, iets wat bij de Fransen bijvoorbeeld zeker niet het geval was.

VII. De Duitsgezindheid van De Bruyn

Opvallende afwezigheid in De Bruyns ‘lijstje’ uit 1936 van de goed presterende “rassen” op filmgebied waren de Duitsers. De Bruyn oordeelde vóór het uitbreken van de oorlog zeker niet onverdeeld positief over de Duitse film. Veel films vond ze op artistiek-filmisch gebied ronduit slecht; andere, zoals *Jugend* van Veith Harlan, verwierp ze omdat ze niet “met den rechten geest bezielde” waren. Maar voortdurend uitte ze ook haar wreveld wanneer haar ‘overtuiging’ haar dwong een Duitse film negatief te beoordelen. Ze vreesde dat mensen haar anti-Duitsgezindheid zouden aanwrijven en ze trachtte zich tegen die kritiek in te dekken. In haar ronduit negatieve bespreking van *Jugend* schreef ze : “Niemand kan mij van anti-Duitsgezindheid verdenken. Aan de Duitse films, voorzoover ze tot ons kwamen – en ik heb er steeds op aangedrongen, dat hier meer Duitse films zouden vertoond worden – heb ik altijd recht laten wedervaren. Ik ben zelf in Duitsland naar de goede films gaan zoeken, die we in ons land niet kregen. Tijdens het internationale Filmfestival op de Brusselsche tentoonstelling heb ik alléén een voortreffelijke Duitse cultuurfilm toegejuicht, en in deze kroniek heb ik gewezen op den grootendeels Duitsch-onkundigen jury tegenover de Duitse inzending”⁸².

Al liet De Bruyn zich in de jaren dertig vaak negatief uit over de Duitse film, de *goodwill* was wel aanwezig. Ze schaamde zich niet voor haar Duitsgezindheid en sympathiseerde in grote mate met de filmhervormingen die het nazi-regime in Duitsland doorvoerde⁸³. In

80 J. DE BRUYN, “Waar staan wij?”, in *Nieuw Vlaanderen*, 26.XII.1936.

81 ID., “Filmoverzicht. Claudine op school, van Serge de Poligny”, in *Nieuw Vlaanderen*, 29.I.1938.

82 ID., “Filmoverzicht. Jeugd, van Veit Harlan”, in *Nieuw Vlaanderen*, 26.XI.1938.

83 Voor een uitvoerig overzicht van de nazistische filmhervormingen, zie : E. RENTSCHLER, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its afterlife*, Cambridge/Londen, 1996, p. 225-271.

1938 schreef ze: “De eeuwige tragiek van de Duitsers ligt in hun behoefte om hun eigen ruiten in te slaan. Het is wel typisch, dat ze er in slagen hun filmindustrie prachtig te organiseren, dat ‘Schirmherr’ Goebbels over de film de pittigste en schranderste dingen zegt, die ooit door een politiek man werden ten beste gegeven, dat ze, tusschen hun filmers, schitterende techniekers, goede acteurs, bekwame kineasten hebben,- en dat ze er toch niet toe komen aan hun filmindustrie den glans en luister weer te schenken, die ze reeds voor den uittocht der Joden ten deele verloor, en dien ze nog altijd meer kwijtspeelt”⁸⁴. Af en toe had De Bruyn in *Nieuw Vlaanderen* wel kritiek op het filmbeleid van de nazi’s, vooral als de Duitsers uitpakten met schunnige of antireligieuze films. Zo stelde ze in 1939 in haar bespreking van *Es war eine rauschende Ballnacht* van Carl Froelich en *Capriccio* van Karl Ritter, twee Duitse films die zij als “*Schweinererei*” bestempelde: “Maar dat de Duitse film vermoord wordt door de ‘artistieke leiding’, die de commerciële leiding voor een paar jaar heeft vervangen, staat voor mij als een paal boven water”⁸⁵. Zulke openlijke kritiek op het Duits filmbeleid ontbrak volledig in de filmkritieken die De Bruyn tijdens de bezetting schreef⁸⁶. Maar ook al voor de oorlog was zij doorgaans een groot pleitbezorgster van de Duitse (en Italiaanse) reorganisatie van de filmproductie en hoopte zij dat Vlaanderen dezelfde weg zou volgen, wat tijdens de bezetting ook daadwerkelijk gebeurde⁸⁷.

Een lichtpunt in de ondermaatse Duitse filmproductie van de jaren dertig vormden voor De Bruyn de “kultuurfilm” van Leni Riefenstahl, de cineaste waarover Ray Müller in 1993 de hoogst interessante documentaire *Die Macht der Bilder* maakte. Verschillende uitspraken van De Bruyn suggereren dat naast de indrukwekkende techniek – ook vandaag nog wordt de betekenis van Riefenstahl op dit vlak erkend – de “geest” van die films tot haar positieve evaluatie bijdroeg. Over *Olympia*, een film van Riefenstahl uit 1938 over de Olympische Spelen van 1936 in Berlijn, schreef ze bijvoorbeeld: “Wat er ook van hem [Hitler] mag worden gezeid, één ding staat vast: hij heeft zijn land lief. Dat zegt ons de film, en de film kan daarin niet liegen. Aldus heeft Leni Riefenstahl, door dit werk ‘Volk und Führer’ weer eens prachtig gediend”⁸⁸. De Bruyn lijkt hier heel strategisch te ‘vergeten’ dat *Olympia* een zuivere propagandafilm is, een fout die zij bij communistische propagandafilms nooit zou maken.

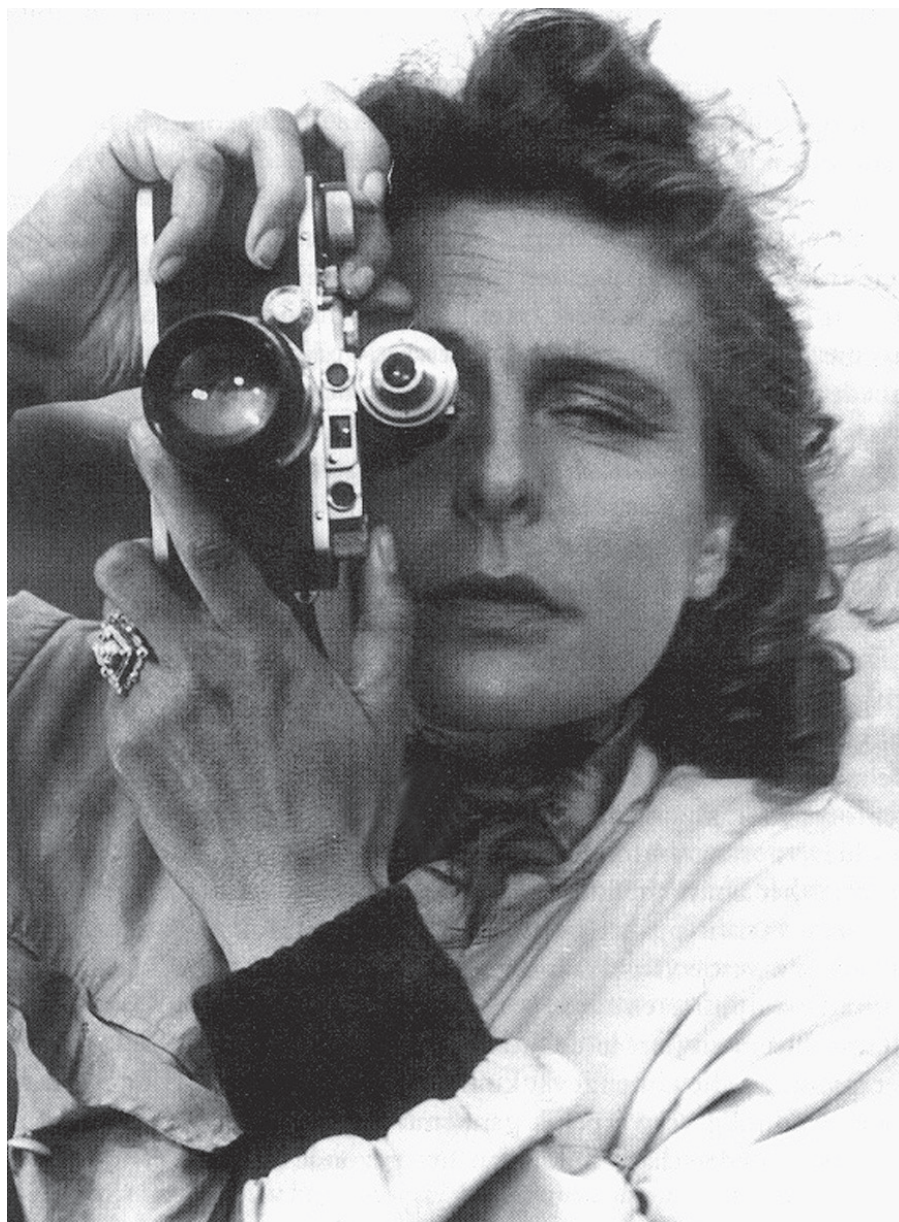
84 J. DE BRUYN, “Filmoverzicht”, in *Nieuw Vlaanderen*, 25.VI.1938.

85 ID., “Twee Duitse films”, in *Nieuw Vlaanderen*, 30.XII.1939

86 Zie bijvoorbeeld: ID., “Tien jaar nationaalsocialistisch filmbeleid”, in *Volk en Staat*, 5.II.1943. Dit artikel is één lange lofzang op de filmhervormingen van de nazi’s.

87 Voor een beschrijving van de reorganisatie van de Vlaamse filmwereld tijdens de bezetting, zie: F. BOLEN, *Histoire authentique, anecdotique, folklorique et critique du cinéma belge depuis ses plus lointaines origines*, Brussel, 1978, p. 179-194 en G. CONVENTS, “Film”, in *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt, 1998, I, p. 1145-1146. De Bruyn liet zich ook over deze hervormingen enthousiast uit.

88 J. DE BRUYN, “Leni Riefenstahl’s Olympiafilm. Eerste deel: Fest der Völker (Les dieux du stade)”, in *Nieuw Vlaanderen*, 16.VII.1938.



- Leni Riefenstahl, ongetwijfeld de bekendste vrouwelijke regisseur in nazi-Duitsland, met de camera in de aanslag. (Foto uit *Versus. Duits melodrama 1933-1945*, Nijmegen, SUN, 1990, p. 10)

De Bruyns Duitsgezindheid speelde ongetwijfeld ook een rol bij haar verzet tegen de vertoning van Franse en Britse nieuwsactualiteiten in de periode tussen het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog en het begin van de Duitse bezetting. Al probeerde zij de indruk te geven dat zij zich tegen die films verzette omdat die een bedreiging vormden voor de neutraliteit van ons land, toch verraden veel van haar uitspraken dat vooral de anti-Duitse toon van die Franse en Britse nieuwsfilms haar dwarszat. Vóór september 1939 richtte ze zich in haar filmkritiek trouwens herhaaldelijk openlijk tegen de anti-Duitse toon van vele Franse filmjournaals. Als zij werkelijk zo bekommerd was om de neutraliteit van België, waarom stelde ze zich dan zoveel toegeeflijker op tegen de Duitse filmjournaals? Haar hyperneutralisme was wellicht niets anders dan een verhulling van haar streven naar een verbod van anti-Duitse Franse en Britse films.

Tijdens de bezetting vond De Bruyn in ieder geval neutraliteit niet langer noodzakelijk. Ze koos voor samenwerking met de Duitsers, liet niet alleen al haar kritiek op het Duitse filmbeleid varen, maar weerde vanaf mei 1940 ook elke vorm van kritiek uit haar besprekingen van Duitse films. Zowel in haar filmkritieken voor *Nieuw Vlaanderen*, als in die voor *Volk en Staat* en *Volk en Kultuur* had De Bruyn alleen nog lovende woorden voor de Duitse films, zelfs voor die films waarover ze zich vóór de bezetting niet uitsluitend positief had uitgelaten⁸⁹. Terwijl ze in 1938 in *Nieuw Vlaanderen* nog enige kritiek had op *Hitlerjunge Quex*, een nazi-propagandafilm van Hans Steinhoff uit 1933, ontbrak in haar bespreking van die film voor *Volk en Kultuur* in 1941 elke negatieve opmerking erover⁹⁰.

De Duitsgezindheid en het antisemitisme van De Bruyn, die al uit haar filmkritieken van de jaren dertig blijken, stemden niet overeen met de houding die Morlion en zijn Offensiefbeweging in de tweede helft van de jaren dertig tegenover het nationaal-socialisme aannamen. Lieve Dhaene stelde in haar onderzoek een overwegend afwijzende houding van de Offensiefbeweging tegenover nazisme en antisemitisme vast. Net als voor De Bruyn was vooral de antigodsdienstige opstelling van het nazi-regime de ‘aanhangers’ van de Offensiefbeweging een doorn in het oog, maar daarnaast verwierpen zij volgens Dhaene ook de als onwetenschappelijk bestempelde rassentheorieën van het Hitlerregime, de verafgoding van de leider, het totalitair karakter van het systeem enzovoort⁹¹.

89 Voor *Volk en Kultuur*, zie: M. BEYEN, “Volk en Kultuur”, in *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt, 1998, III, p. 3529 en D. DE GEEST e.a., *Collaboratie of cultuur? Een Vlaams tijdschrift in bezettingstijd (1941-1944)*, Antwerpen, 1997.

90 J. DE BRUYN, “Filmoverzicht. Hitlerjunge Quex, van Hans Steinhoff”, in *Nieuw Vlaanderen*, 24.XII.1938 en “Een greep uit de beste nieuwe films”, in *Volk en Kultuur*, 18.X.1941.

91 L. DHAENE, *op.cit.*, p. 258-263.

VIII. De communistische propagandafilm

In hun houding tegenover het communisme stonden Jeanne De Bruyn en Felix Morlion wel duidelijk op dezelfde lijn. Net als zovele andere katholieken in de jaren dertig waren ze rabiaat anticommunistisch. Naar aanleiding van Riefenstahls *Triumph des Willens*, een film uit 1936 over de zesde nazi-partijdag in Nürenberg, maakte De Bruyn de volgende vergelijking tussen het communisme en het nationaal-socialisme: “Maar ze [de Duitse militaire tucht] lijkt ons wel de belichaming van een eendrachtigen wil, die Hitler en de zijnen aan de groote meerderheid van het Duitse volk wist in te prenten. Terwijl het communisme, zelfs in zijn uiterlijke wanorderlijke verschijning, den stempel draagt van de ontreddering, die het overal zaait, van de negatie, waaruit het gegroeid is en waartoe het leidt”⁹². Maar al verfoeide De Bruyn het communisme, toch dweepte ze in haar filmkritieken met Béla Balázs, een Hongaarse communistische filmcriticus en -theoreticus die, na de val van de Hongaarse Radenrepubliek in ballingschap, zowel voor de stille film (*Der sichtbare Mensch*, 1924) als voor de geluidsfilm (*Der Geist des Films*, 1930) de eerste systematische filmesthetica had geschreven. De Bruyn liet zich zowel in haar filmkritieken uit de jaren dertig als in haar filmtheoretische studie *Dat is Film* uit 1942 sterk beïnvloeden door beide werken van Balázs⁹³. Zijn communistische achtergrond, die in zijn werk nochtans sterk tot uiting komt, vormde voor haar blijkbaar geen bezwaar om zijn verdienste als filmtheoreticus te erkennen⁹⁴. En evenzeer toonde De Bruyn zich bereid de grote technische kwaliteit van vele communistische propagandafilms te erkennen. Eisensteins *Pantserkruiser Potemkin* bijvoorbeeld zag ze als “het model van een propagandafilm, een superieure poging tot mobilisatie van geesten en harten”⁹⁵. Zij vond de communistische propagandafilms in ieder geval beter dan de katholieke of de nationaal-socialistische. “Heeft de duivel dan toch de hand in ‘t spel bij de kunst?” vroeg ze zich af in haar bespreking van *La Vie est à nous*, een film die Jean Renoir in 1936 voor de Franse communistische partij maakte en die ze omschreef als “een voortreffelijk gerythmeerde, opzweepende film [...] begrijpelijk voor iedereen, verrassend op vele momenten, met een sterken climax naar het einde toe”⁹⁶.

Al kon De Bruyn de uitzonderlijke filmisch-artistieke en propagandistische kwaliteiten van vele communistische films wel appreciëren, ze benadrukte daarnaast steevast de leugenachtigheid en schijnheiligheid van die films, waarin volgens haar de werkelijkheid werd verdraaid en vertekend om de massa voor het communisme te winnen. In 1937 noemde ze Eisenstein “een der grootste valschaards, die op twee beenen rondloopen”⁹⁷

92 J. DE BRUYN, “Twee Duitse reportages”, in *Nieuw Vlaanderen*, 14.XI.1936.

93 ID., *Dat is Film*, Antwerpen, 1942.

94 Over Béla Balázs verscheen de interessante studie van J. ZSUFFA, *Béla Balázs, The Man and the Artist*, Berkeley/Los Angeles/Londen, 1987.

95 J. DE BRUYN, “Het werk van Eisenstein”, in *Nieuw Vlaanderen*, 20.V.1939.

96 ID., “Wie wordt meester van de film?”, in *Nieuw Vlaanderen*, 30.V.1936.

97 ID., “Doodenkermis”, in *Nieuw Vlaanderen*, 13.II.1937.

en over Renoir schreef ze in 1938 naar aanleiding van zijn film *La Marseillaise*: “Renoir is veel te intelligent om ook maar een jota te gelooven van ‘t geen hij zijn menschen wil wijsmaken. Hij is veel te nuchter om zich door zijn eigen leugens te laten meeslepen, zoals sommige meetinggenieën wel doen. Dat maakt zijn geval walgelijk; er is geen ander woord voor”⁹⁸. De Bruyn bekritiseerde ook uitdrukkelijk het antireligieus karakter van vele communistische films en hun neiging om de vijand sterk te karikaturiseren. Al erkende zij de vaak uitzonderlijke vorm van communistische films, de inhoud ervan vond ze ronduit nefast, gevaarlijk zelfs voor de “volksmensen, vooral degenen, die reeds een beetje rood voer hebben geslikt”⁹⁹. Meestal bepaalde die afwijzing van de inhoud de eindindruk die haar bespreking bij de lezer naliet en werd het positief oordeel over de vorm en de esthetische kwaliteit totaal naar de achtergrond verdrongen. Al eiste De Bruyn niet de onmiddellijke invoering van censuur met betrekking tot de communistische propagandafilms, in haar bespreking van *De matrozen van Kronstadt* van de Russische cineast Yefim Dzigane uitte ze toch haar verlangen naar “een nieuw Rijk, waarin de film onder toezicht zal staan van menschen, die het goed meenen met Vlaanderen, en die krachtadig genoeg zijn om dien goeden wil in daden om te zetten”¹⁰⁰.

IX. Tot slot

Ernst Bruinsma verdedigde in zijn verkennende bijdrage over de literaire kritiek van Jeanne De Bruyn de stelling dat De Bruyns literatuuropvatting veel statischer was dan haar filmopvatting. Volgens hem moest De Bruyns poëtica van tijdens de bezetting “niet direct in verband worden gebracht met de oorlogsverwickelingen of met een of andere vorm van SS-ideologie of het nationaal-socialisme, maar veeleer met haar eigen katholieke, nationalistische achtergrond”¹⁰¹. De Bruyn bleef volgens hem op literair vlak tijdens de oorlog gewoon trouw aan haar aloude opvattingen en zag – tenzij op het einde van de oorlog toen iedereen wat zenuwachtig begon te worden – geen specifieke rol voor de literatuur in de nationaal-socialistische politiek. Anders was het volgens Bruinsma gesteld met haar filmopvattingen. Die waren volgens hem wel in beweging. Vóór de bezetting gaf De Bruyn in haar filmkritiek vooral uiting van haar gehechtheid aan katholieke, Vlaamse en volkse normen en waarden, tijdens de bezetting zag zij voor de film een belangrijke rol weggelegd als propagandamiddel ten dienste van het nationaal-socialisme.

In zekere zin is die evolutie inderdaad in de filmkritiek van De Bruyn aanwezig, maar mij is toch vooral de continuïteit van De Bruyns ideologische denkbeelden opgevallen. Zowel vóór als tijdens de bezetting verdedigde zij in haar filmkritiek haar

98 J. DE BRUYN, “La Marseillaise van Jean Renoir”, *Nieuw Vlaanderen*, 12.III.1938.

99 Id., “De matrozen van Cronstadt, door A. Dzigane”, *Nieuw Vlaanderen*, 5.IX.1936.

100 *Ibidem*.

101 E. BRUINSMA, *op.cit.*, p. 82-83.

Vlaamse en Dietse overtuiging, al deed zij dat laatste tijdens de bezetting wel meer verholen omdat de Duitse censuur verbod in het openbaar in politieke zin over Groot-Nederland te spreken. De Bruyns Duitsgezindheid die tijdens de bezetting zo duidelijk uit haar filmkritieken sprak, vindt men ook al terug in haar filmkritieken van de jaren dertig. Ook toen al sympathiseerde zij met de filmhervormingen die door Goebbels werden doorgevoerd en ook toen al bewonderde zij de nationaal-socialistische geest van bepaalde nazi-propagandafilms. Alleen kwam na mei 1940 haar Duitsgezindheid meer onverbloemd tot uiting. Tijdens de bezetting liet ze echt *alle* kritiek op de Duitse film en het Duitse filmeleid varen. De Bruyns antisemitisme was evenmin nieuw. Ook haar filmkritieken van de jaren dertig staan bol van de anti-joodse uitvalen, ook in de jaren dertig al verwierp zij films die volgens haar joods van geest waren.

De Bruyn gaf in haar filmkritiek steeds blijk van een antimoderne levensvisie. Als nostalgische en anti-intellectualistische romantica hield ze erg veel van films over primitieve volkeren die ver van de technische beschaving leven en op een intense manier hun religieuze gevoelens beleven. Ze was een groot aanhangster van het volksnationalisme van Vlamingen, Ieren en Finnen, maar kantte zich tegen het ‘moderne’ staatsnationalisme van de “rasechte Bataven” en tegen het internationalisme en kosmopolitisme van communisten en joden. Ze hechtte zich aan traditionele waarden als huwelijk en gezin en kon niet dulden dat films haar puriteinse morele opvattingen ondermijnden. Ze bepleitte een corporatistische maatschappij-ordening, als alternatief voor de kapitalistische en de communistische. De Bruyns filmopvatting steunde zowel vóór als tijdens de bezetting sterk op de antinomie gezond versus ziek. Gezond was voor haar het natuurlijke, het primitieve, het volkse, het moreel hoogstaande. Ziek was voor haar het kunstmatige, het steedse, het ontwortelde, het decadente.

Deze antinomie gezond versus ziek en de inhoud die De Bruyn eraan gaf, sloot zowel bij het katholiek-integristische als bij het nationaal-socialistische discours aan en lijkt daarom een belangrijke verklaringsgrond voor het feit dat zij zich als katholiek flamingante tijdens de bezetting zo gemakkelijk liet overhalen tot collaboratie met het nationaal-socialistisch bewind. Het filmkritisch werk van De Bruyn illustreert met andere woorden treffend hoe zij vanuit haar conservatief-katholieke en radicaal-flamingantische overtuiging, die al in de jaren dertig vermengd was met een pseudo-biologisch antisemitisme, tijdens de bezetting vrij ‘probleemloos’ aansluiting vond bij het anti-intellectualistische, volksnationalistische en racistische nationaal-socialisme. Dat De Bruyn al voor de oorlog Duitse sympathieën koesterde, vereenvoudigde die aansluiting. In deze zin werpt het filmkritisch werk van De Bruyn enig licht op de wortels van extreem-rechts in Vlaanderen.

Dat we De Bruyns levensbeschouwing en wereldbeeld zo duidelijk in haar filmkritiek terugvinden, heeft alles te maken met het feit dat zij aan “het ethisch element” in haar filmbeoordeling een erg prominente plaats toekende. Een té prominente plaats? In 1940 verweet een anoniem auteur haar in *Ons Leven*, het tijdschrift van het Katholiek

Vlaamsch Hoogstudentenverbond, dat zij te weinig oog had voor de filmesthetiek. Hij schoor haar daarbij over dezelfde kam als haar collega's van de Katholieke Filmbeweging, Felix Morlion en Karel Luyten : "Zoo lang het deze katholieke filmers niet te doen is, om naast het waken over het morele peil van de film, ook de noodige aandacht te besteden aan de filmische kant van de zaak, of zoolang die aandacht blijkt te berusten op totaal verkeerde begrippen over den filmvorm, zoolang zullen wij het als een wijze maatregel van verscheidene Vlaamsche dagbladdirecties beschouwen, die besloten hebben niet meer over de filmaesthetiek te laten schrijven. [...] Want wat we nu op die wekelijksche filmpagina's te smullen krijgen, is niets beters dan een praatje voor de vaak!"¹⁰²

Doordat ik me in dit artikel volledig op de levensbeschouwelijke kant van De Bruyns filmkritiek heb geconcentreerd, heb ook ik misschien de indruk gewekt dat De Bruyns filmbeoordeling uitsluitend ideologisch gefundeerd was. Maar dat zou een foutieve indruk zijn. De Bruyn liet in heel wat besprekingen haar oordeel over films ook in belangrijke mate door artistiek-filmische criteria bepalen. Zelfs als de inhoud van een film niet helemaal met haar levensvisie strookte, erkende zij toch vaak de esthetische kwaliteiten ervan. Haar besprekingen van de meeste communistische propagandafilms zijn hiervoor illustratief. De Bruyn kan een zekere artistiek-filmische kennis niet worden ontzegd. Het feit dat zij als radicaal-Vlaamsgezinde critica toch in de Franstalige, Brusselse en door haar als communistisch bestempelde *Club de l'Écran* geregeld films ging bekijken die in het commerciële circuit geen kans maakten, lijkt erop te wijzen dat ze op zoek was naar kwalitatief hoogstaande films.

De Bruyn gaf in haar filmkritiek blijk van heel wat belangstelling voor filmtheorie en een behoorlijke kennis van filmtechniek. Ze besprak de werken van belangrijke (anti-nazistische) filmtheoretici als Rudolf Arnheim en Béla Balázs en tijdens de oorlog publiceerde ze zelf een - weliswaar vrij compilerisch - filmtheoretisch werk, *Dat is Film*. De Bruyn stond in haar filmrubriek vaak uitvoerig stil bij filmtechnische vernieuwingen, zoals de introductie van klank en kleur, en toonde zich op dit vlak een eerder vooruitstrevend critica. Hevig ging ze bijvoorbeeld tekeer tegen cineasten als Charlie Chaplin, die zich – volgens haar uit snobisme – krampachtig aan de stille film vastklampten. De Bruyn beschouwde de film overduidelijk als een nieuwe autonome kunstvorm en ze stelde alles in het werk om hem van zijn negatieve aura te ontdoen.

Al benadrukte De Bruyn in haar recensies vaak het gevaar dat van bepaalde films uitging, toch stond zij over het algemeen positief tegenover dit medium en wees zij geregeld op de vele verdiensten ervan. Ik heb de indruk dat De Bruyn door haar filmisch-artistieke belangstelling, door haar eerder positieve benadering van de film en door haar grootse verwachtingen voor dit medium in zekere mate verschilde van Felix Morlion en de

102 AF-CT., "In drieën", in *Ons Leven*, nr. 6 (Vlierbeeknummer 1940).

meeste van haar collega's in de Katholieke Filmbeweging, maar zonder een grondig vergelijkend onderzoek valt dit niet echt uit te maken. Hoe dan ook, al is de bewering dat De Bruyn de filmesthetiek volledig zou hebben verwaarloosd zeker onterecht, toch valt het niet te ontkennen dat in haar kritiek de vraag naar "den rechten geest" van films altijd prioritair was.

* LIESBET NYS (°1976) studeerde geschiedenis aan de KULeuven, waar zij momenteel werkt aan een FWO-project over de invloed van het degeneratieconcept op wetenschap en cultuur in België (1850-1950).