

UNIVERSITEIT GENT
FACULTEIT POLITIEKE EN SOCIALE WETENSCHAPPEN

**De koers was van ons:
Vlaams-nationalisme in de wielersfilms van Clemens De Landtsheer**

Wetenschappelijke verhandeling

aantal woorden: 17.237

ROBIN PORREZ

MASTERPROEF COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN
afstudeerrichting JOURNALISTIEK

PROMOTOR: PROF. DR. DANIEL BILTEREYST

COMMISSARIS: EDUARD CUELENAERE

ACADEMIEJAAR 2016 – 2017

*“Wordt kerels, mannen uit één stuk,
met gedachten in den kop en kruim in de beenen.
Maakt dat we er op u kunnen wezen, omdat ge zijt
het levende en tastbare beeld van ons Ras, van ons Volk,
van dat taaie en sterke Vlaamsche Ras (...)!”*

— Karel Van Wijnendaele (1943, p. 382)

ABSTRACT

Vanaf het einde van de jaren 1920 tot in de nasleep van de Tweede Wereldoorlog stond het leven van Clemens De Landtsheer (1894-1984) in het teken van de professionele productie van films. Zijn repertoire omvat onder meer enkele langspeelfilms met een documentair karakter, alsook kortere reportages in dezelfde trant, maar het is misschien wel in de eerste plaats tot op vandaag bekend voor de reeks korte actualiteitenfilms die in de zalen kwamen onder de noemer ‘Vlaamsche Gebeurtenissen’ en die vooral lokaal en (in de brede zin van het woord) cultureel nieuws bevatten. Zoals zijn actieve betrokkenheid bij het IJzerbedevaartcomité en ook de naam van het door hem opgerichte filmhuis Flandria Film al doen vermoeden, was hij Vlaams-nationalistisch geëngageerd. Dat flamingantische engagement vormt ook een rode draad door zijn filmoeuvre.

In deze verhandeling staat één welbepaald genre centraal binnen het geheel van de producties die De Landtsheer in de loop van ongeveer een kwarteeuw heeft afgeleverd: de wielersfilms. Concreet gaat het om een paar tientallen (korte) films in de vorm van verslagen van of reportages over toenmalige edities van verschillende Vlaamse wielervedstrijden. De centrale doelstelling van deze verhandeling bestaat erin een hiaat in het onderzoek naar het oeuvre van De Landtsheer dicht te fietsen door middels een *close reading* van de 28 overgeleverde wielersfilms na te gaan op welke manier hij die inschakelde voor zijn Vlaams-nationalistisch project. Kort gezegd luidt de conclusie dat, door de beperkte mogelijkheden op filmisch niveau, het de symbolische component en vooral de narratieve laag van de wielersfilms zijn die maken dat ze complementair zijn met de overige werken van De Landtsheers films en ze een aparte plek innemen binnen zijn oeuvre.

VOORWOORD

Het voorwoord bij een masterscriptie is door de bank genomen bij uitstek een gelegenheid tot contemplatie over (en impliciet gekoketteer met) het bloed, het zweet en de tranen die zijn gelaten tijdens het schrijven. Hier niets van dat alles. Ik moet zelfs toegeven dat dit — door mijn onverbeterlijke uitstelgedrag op de lange baan geschoven, en daardoor des te intensievere — onderzoek naar de doorsnede tussen twee van mijn passies, poëzie en wielrennen, verre van een onaangename bezigheid was. Al besef ik dat het niet meteen bon ton is om daar in studentikoze middens openlijk voor uit te komen.

Maar hier dus geen geweeklaag over (onvermijdelijk soms ook vruchteloze en dus verloren) uren onderzoekswerk die in deze thesis geslopen zijn; over frustraties die zijn opgewekt door de logge, bureaucratische administratieve apparaten van niet nader genoemde bibs of andere huizen der letteren; over gebrek aan medewerking van draadloos internet, tekstverwerkers en andere technische uitvindingen die het schrijven van een verhandeling als deze zogenaamd zouden vergemakkelijken; over sadistische weergoden die geregeld het beste zomerweer over ons land deden neerdalen terwijl ik binnen achter mijn bureau en computer zat; over acute writer's blocks en andere kortstondige mentale dipjes... Nee, hier niets van dat alles — en dat allemaal mede dankzij de bedenker van de nobele stijlfiguur der paralepsis. (Porrez, 2015, i)

Zo luidde het begin van het voorwoord van mijn eerste thesis, over de wielersport als thema in de Nederlandstalige poëzie, aan het einde van mijn opleiding Taal- en Letterkunde, inmiddels alweer twee jaar geleden. Ik herneem die aanhef hier, en niet zomaar om mezelf aan het einde van mijn universitaire studies toch één keer het — toegegeven: ietwat snobistische — genoegen te doen naar eerder werk van mezelf te kunnen refereren in een academisch werkstuk. In de eerste plaats is het hier op zijn plek omdat de geschiedenis zich eenvoudigweg blijkt te hebben herhaald: ook het schrijven van deze thesis kan ik gerust bestempelen als een van de interessantere en aangenamere bezigheden waaraan ik me in het kader van mijn studies heb gewijd.

Hoewel ik, net als toen, ook dit keer de eerste zittijd aan mij heb laten passeren, en als een gevolg daarvan opnieuw een groot deel van de zomer enkel van achter mijn bureau door het raam heb kunnen ervaren, liggen er deze keer andere oorzaken ten gronde aan dat uitstelgedrag. Twee jaar geleden vormde de periode in de aanloop naar de eerste indiendatum van medio mei een langgerekte, hoofdzakelijk door sluimerende onzekerheid en ook wel een tikje door luiheid ingegeven ontkenningfase, die ik pas wist te overwinnen toen na de examens van juni de augustusdeadline aan de horizon gloorde en er mij van dat onverbiddelijke moment van de waarheid geen noemenswaardige obstakels meer scheidden die ik gemakshalve kon inroepen als excuus. Dit keer waren er simpelweg

andere persoonlijke prioriteiten — sommige buiten mijn wil om, andere door eigen (al dan niet doordachte) keuzes, maar wel stuk voor stuk de moeite waard. Zij hebben het werk dat in deze verhandeling is gekropen, en het uiteindelijke eindresultaat, er alleen maar meer bevredigend op gemaakt.

Ook om nog een andere reden kan ik met voldoening terugkijken op dit werkstuk. Naar mijn eigen aanvoelen althans overstijgt het namelijk het bijna uitsluitend journalistiek-essayistische karakter dat mijn vorige eindwerk typeert, om de simpele reden dat het nu eenmaal bij uitstek het register is waar ik, zowel passief als actief, het meest in thuis was en nog steeds ben. Het verschil zit hem in de begeleiding, die door de opbouw van deze opleiding dit keer veel minder vrijblijvend was dan toen. Deze thesis sluit daardoor dichter aan bij de in academia geldende standaarden dan mijn vorige, die je gerust veel meer een liefdesverklaring aan het wielrennen en aan daardoor geïnspireerde poëzie zou kunnen noemen dan een onvervalste kroon op het werk aan het einde van een vierjarig — maar in mijn geval eigenlijk vijfjarig — academisch traject.

Een woord van welgemeende dank voor mijn promotor, Daniël Biltreyst, is hier om die reden dan ook meer dan op zijn plaats. Hoewel ik pas betrekkelijk laat bij hem ben gaan aankloppen, was het overleg in de loop van de voorbije 14 maanden steeds weer even hartelijk als vruchtbaar. Zijn verregaande affiniteit met het werk van Clemens De Landtsheer en mijn mateloze interesse voor de wielersport moesten niet voor elkaar onderdoen, en het is uit het snijpunt tussen beide dat de keuze voor het onderwerp voor deze thesis als vanzelf is voortgevloeid. Het heeft dan wel enige tijd geduurd eer we een gemeenschappelijke grond vonden voor de precieze insteek — enkele dozen met documentatie uit decennia oude archieven die hij spontaan in bruikleen gaf, zijn daardoor jammer genoeg uiteindelijk bijna onaangeroerd gebleven — maar daar heeft het eindresultaat mijns inziens niet onder te lijden gehad.

Ook Bruno Mestdagh verdient een speciale vermelding. Hij ontving me op een druilerige februaridag met open armen op het Koninklijk Belgisch Filmarchief in Brussel en gaf me een paar dagen lang een ongemeen interessante inkijk in het wieleroeuvre van De Landtsheer. Zijn toestemming om de nog niet gedigitaliseerde films ten bate van mijn onderzoek te mogen opnemen was niet alleen erg toeschietelijk, ze heeft de puur praktische kant van mijn analyse vooral enorm vergemakkelijkt. Daarnaast zal het gezicht van het winkelwagentje als transportkar voor enkele tientallen metalen dozen met daarin telkens tot wel enkele honderden meters aan pellicule me nog lang bijblijven, en ook het bekijken ervan op de fascinerende projectieapparatuur van Duitse en Italiaanse makelij uit lang vervlogen tijden was een ietwat anachronistische ervaring die de nostalgicus in mij niet licht zal vergeten.

Tot slot nog enkele veeleer anekdotische, maar daarom zeker niet minder gemeente dankwoordjes. Aan Fritz Lang, voor de scène over de wielersdaagse in zijn film *Von Morgens bis Mitternachts* uit 1920, die ik zo'n anderhalf jaar geleden zag in KASK Cinema. De aha-erlebnis bij het zien van die scène plantte ergens ver in mijn achterhoofd het zaadje voor een onderzoek naar het snijpunt tussen wielrennen en film als vertrekpunt voor mijn eindwerk. Aan Tanneke, de immer behulpzame hoedster van de facultaire bibliotheek Communicatiewetenschappen die, telkens weer met de glimlach, haar uiterste best deed om tegemoet te komen aan mijn vragen of probleempjes — ook al waren die, zij het buiten mijn wil om, niet altijd even gemakkelijk. Aan de krant Het Nieuwsblad en zijn sportieve poot Sportwereld, wier jaarlijks in het wielervoorjaar terugkerende en op en top vanwijnendaeliaanse (doch in de context van het hedendaagse wielrennen behoorlijk van de pot gerukte; maar dat is een andere discussie) slogan 'De koers is van ons' ik met enige dichterlijke vrijheid heb overgenomen als boventitel van dit werkstuk. Aan de zeskoppige jury die in de voorbije Ronde van Frankrijk besloot de prijs voor de superstrijdlust niet toe te kennen aan het fenomeen Thomas De Gendt, en zodoende het hele Vlaamse wielersjournalle in een collectieve chauvinistische kramp deed schieten die in haar eentje al de relevantie aantoonde van een onderzoek naar bijna een volle eeuw oude materie zoals De Landsheers wielersfilms. En tot slot bovenal aan eenvoudigweg iedereen rondom mij die weet wat ik bedoel als ik zeg dat hij of zij me onderweg op zijn of haar eigen manier heeft gesteund.

Balegem, augustus 2017

INHOUDSOPGAVE

Abstract	i
Voorwoord	iii
Inhoudsopgave	vii
1. Inleiding	1
2. Literatuurstudie	3
2.1. Sport, film en nationalisme	3
2.2. Clemens De Landtsheer en Flandria Film	8
2.3. Belang van de wielersfilms?	10
3. Corpus en methodologie	13
3.1. Corpus	13
3.2. Methodologie	15
4. Analyse	17
4.1. De narratieve laag	17
4.2. De symbolische laag	22
4.3. De filmische laag	25
5. Conclusie	29
Bibliografie	33

1. INLEIDING

Bij mij zal de voelende mensch meer vinden dan de denkende, omdat het aangebrachte materiaal riekt naar de lucht en de grond van de streek, en de beelden voor 't grootste paart gekapt zijn, uit het graniet van het Vlaamsche volk! [...] dit boek [begeert] niet eens geschiedkundig te zijn, maar [is] enkelijk de weergave, of het verhaal van eigen beleefde gebeurtenissen, of van dingen waaraan we hebben gevoeld of getast, waarop we hebben gekeken met de oogen van onze ziel! (Van Wijnendaele, 1943, p. 7)

In de inleiding van *Het rijke Vlaamsche wielerveven*, zijn persoonlijk relaas van de geschiedenis van de eerste decennia van de wielersport in Vlaanderen, kondigt Karel Van Wijnendaele (nom de plume van Carolus Ludovicus Steyaert) al aan wat zijn lezerspubliek in het boek mag verwachten. Op het moment van de publicatie van het boek — we schrijven het jaar 1943 — was de West-Vlaming, nadat hij zonder veel succes kort zijn geluk had beproefd als wielrenner, uitgegroeid tot niets minder dan hét gezicht van het Vlaamse wielrennen van zijn tijd: hij was onder meer wieljournalist bij de door hemzelf gestichte sportkrant Sportwereld, hij stond mee aan de wieg van de Ronde van Vlaanderen en organiseerde daarnaast mee een handvol andere Vlaamse wedstrijden, hij had als sportdirecteur verschillende Vlaamse wielrenners onder zijn hoede op zowel de wielersportbaan als op de weg, en hij was daarbovenop ook nog eens jarenlang de selectieheer van de Belgische equipe in de Ronde van Frankrijk¹ (Backelandt, Cornillie & Vanwalleghem, 2006).

Van Wijnendaele was naast een wielergoeroe ook een overtuigd flamingant. Zijn voorliefdes voor de koers en voor Vlaanderen gingen hand in hand: de wielersport was in zijn ogen een perfect vehikel voor de creatie van een Vlaams bewustzijn en voor de ontvoogding en verheffing van het Vlaamse volk. En daar maakte hij ook niet echt een geheim van: zoals het citaat uit de inleiding van *Het rijke Vlaamsche wielerveven* al laat zien, weerklinkt in zijn werk een uitgesproken flamingantisch geluid. “Ik heb getracht bij middel van sport ons laagliggend Vlaamse volk omhoog te heffen. Het is de enige verdienste waarop ik aanspraak wens te maken”, om het met zijn eigen woorden te zeggen (Van Wijnendaele in Chevrolet, 2007, p. 43). Als het type van de flandrien in de loop der tijden is uitgegroeid tot “een belangrijke culturele topos” in Vlaanderen (Delheye, Knuts & Vanysacker, 2011, p. 35), dan kan de rol van Van Wijnendaele daarin nauwelijks overschat worden. Hij heeft de mythe van de noeste, hardwerkende en volhardende Vlaamse wielrenner en zijn strijd tegen de elementen zowat in zijn eentje geschapen en zonder aflatens blijven uitdragen, en heeft ze consequent symbool laten staan voor de Vlaamse volksaard.

¹ Tussen 1930 en 1961, en daarna opnieuw nog even in 1967 en 1968, werd de Ronde van Frankrijk niet betwist met merkenteams, zoals vandaag het geval is, maar wel met nationale ploegen.

Wat Van Wijnendaele was voor de Vlaamse wielersportjournalistiek, was een Waaslandse zielsverwant van hem voor de Vlaamse wielersportfilm. In de loop van de jaren '30 maakte Clemens De Landtsheer² (1894-1984) in de schoot van het door hem opgerichte filmbedrijf Flandria Film enkele tientallen films over de wielersport in Vlaanderen. Het ging in de eerste plaats om nieuwsverslagen en reportages van verschillende wielervedstrijden in onze contreien. Ze kaderden in de reeks nieuwsfilms waarmee Flandria specifiek de Vlaamse actualiteiten in de Vlaamse zalen wilde brengen — wat in het toenmalige filmlandschap in Vlaanderen allerm minst een evidentie was. Het hele filmrepertoire van De Landtsheer droeg een duidelijke flamingantische stempel, in navolging van zijn eerste filmproducties, eind jaren '20, die hij maakte in naam van het Vlaams-nationale IJzerbedevaartcomité en die onomwonden de Vlaamse zaak bepleitten. Onderzoekers zijn het erover eens dat ook zijn actualiteitenfilms, waaronder ook zijn wielersport- en nog enkele andere sportfilms vallen, in het teken stonden van de constructie van een Vlaamse culturele identiteit, ook al zijn ze lang niet zo openlijk propagandistisch als zijn vroegste werk.

Toch is onderzoek naar het filmrepertoire van De Landtsheer en Flandria vrij zeldzaam, en is het in grote mate op het conto te schrijven van een klein kranse onderzoekers (Biltreyst, Mestdagh & Vande Winkel, 2004; Biltreyst & Vande Winkel, 2008). Onderzoek naar de wielersportfilms in het bijzonder is zelfs nagenoeg volledig onbestaand (met uitzondering van Biltreyst & Vande Winkel, 2005), en dus vormen die in grote mate een nog onontgonnen terrein. Het is het doel van dit onderzoek om dat hiaat zo goed mogelijk dicht te fietsen door concreet het flamingantische karakter dat hun in het beschikbare onderzoek (misschien wel gemakshalve?) wordt toegeschreven tegen het licht te houden. Dat moet het mogelijk maken om een beter beeld te krijgen van de precieze plaats die de wielersportfilms van De Landtsheer innemen in het bredere geheel van diens Vlaams-nationalistische filmrepertoire.

Om met die centrale onderzoeksvraag aan de slag te gaan, ziet de opbouw van deze verhandeling er als volgt uit. Eerst volgt hieronder een literatuurstudie naar het snijvlak van de drie centrale concepten van mijn onderzoek (sport, film en nationalisme), en naar de figuur van De Landtsheer, zijn oeuvre, en uiteraard zijn wielersportfilms. Daarna schets ik kort het corpus dat het voorwerp uitmaakt van mijn onderzoek, en licht ik de methodologie toe die ik heb gehanteerd om dat corpus te lijf te gaan. Vervolgens geef ik de neerslag van mijn feitelijke analyse, om van daaruit tot slot mijn eindconclusie te formuleren.

² Biltreyst & Vande Winkel (2008, p. 155) maken hard dat Van Wijnendaele en De Landtsheer mekaar vrij goed hebben gekend, en — wat niet echt hoeft te verbazen — het zelfs prima met mekaar hebben moeten kunnen vinden.

2. LITERATUURSTUDIE

Met zijn wielersfilms streefde De Landtsheer naar een synthese van sport, film en (Vlaams-)nationalisme. In deze literatuurstudie haal ik eerst die drie-eenheid uit elkaar en ga ik na hoe de drie componenten zich op een hoger theoretisch niveau onderling tot elkaar verhouden (§ 2.1). Na die theoretische toelichting stel ik Clemens De Landtsheer voor als flamingant en als stichter van Flandria Film (§ 2.2), en — wat voor mijn onderzoek in het bijzonder relevant is — als pionier in Vlaanderen op het vlak van aandacht voor sport, en dan met name wielrennen, in het medium film (§ 2.3). Die voorstelling vormt de opstap voor de feitelijke analyse van het geselecteerde corpus in het tweede deel van dit onderzoek.

2.1. Sport, film en nationalisme

De banden tussen sport en film zijn zowat even oud als het medium film zelf. Al in de jaren '90 van de 19e eeuw wijdde uitvinder Thomas Edison en zijn Edison Company onder meer newsreels en documentaire (kort)films aan honkbal, toentertijd de belangrijkste sport in de Verenigde Staten (Browne & Browne, 2001, p. 63-64). Ook voor boksen was er aandacht in de vroegste bioscoopjournaals, al werden bokskampen door sommigen als te gewelddadig beschouwd en waren ze daardoor niet zelden voorwerp van censuur (Crosson, 2013). Aanvankelijk was er voor sport wel enkel een hoofdrol weggelegd in dergelijke non-fictieve producties; in speelfilms kon het weliswaar een topic zijn in de verhaallijn, maar het werd dan wel ingeschakeld in de standaardgenres van die tijd: de komedie, het melodrama of de avonturen- en actiefilm. Amerikaanse producenten zagen namelijk nauwelijks commercieel potentieel in volwaardige sportfilms (Noverr, 2008).

Daarin kwam vanaf 1910 en zeker in de Roaring Twenties verandering, toen het besef groeide dat sport verhalen kon opleveren die beantwoordden aan de kenmerken en formules van de narratieve Hollywoodfilm. De verhalen over prangende duels, intriges, spectaculaire wendingen, underdogs, onverwachte obstakels en jammerlijke tegenslagen vielen inderdaad in de smaak bij het publiek en hebben, samen met radio en printmedia, bijgedragen tot een grondige popularisering van de sport (Crosson, 2013). Ook sloegen producenten gretig munt uit de populariteit van de sportsterren van die tijd, hetzij door ze in hun films op te voeren, hetzij door aan hen gewijde biografieën in de zalen te brengen. Niet zelden slaagden ze er daardoor in om met vrij beperkte budgetten toch grote kassuccessen af te leveren.

Briley, Carmichael & Schoenecke (2008) onderscheiden twee insteken waarmee makers van sportfilms na verloop van tijd sport zijn gaan benaderen. Aan de ene kant van het spectrum plaatsen ze wat ze ‘traditionalisten’ noemen, die sport louter als een atletische competitie beschouwen. Voor hen is sport een meritocratie waarin verschillen inzake ras, sociale klasse of geslacht geen invloed uitoefenen op de prestaties³ en dus ook niet hoeven te worden gethematiseerd in hun werk. Daartegenover staan cineasten die menen dat die verschillen in identiteit onlosmakelijk verbonden zijn met sport omdat die in hun ogen een ongelijk speelveld creëren, en die sportfilms daarom aangrijpen om ze te problematiseren. In lijn hiermee zijn er in de loop der jaren verschillende publicaties verschenen waarin onderzoekers sportfilms onder de loep nemen waarin maatschappelijke ontwikkelingen aangaande onder andere ras (bvb. Briley, 2008), sociale klasse (bvb. Hughson 2008) of gender (bvb. Archetti [1999] over mannelijkheid; Daniels [2008] over misogynie) nu eens expliciet, dan weer subtieler aan bod komen. Toch ligt er in dit verband nog veel onontgonnen terrein.

Een thema in sportfilms dat vaak in één adem wordt genoemd met de hierboven vermelde topics betreffende identiteit, is dat van nationaliteit. Zo is er naar de plaats van nationalisme in sportfilms al enig onderzoek verricht (bvb. Hochscherf & Laucht 2008; Hong, Zhang & Zhouxiang 2016), en dat hoeft niet te verwonderen: sport, nationalisme en film zijn thema’s waarvan in de loop van ruwweg de laatste 100 jaar veelvuldig raakvlakken te vinden zijn. De nationalistische ideologie in de filmgeschiedenis is uiteraard niet beperkt gebleven tot de niche van sportfilms; ze heeft integendeel haar sporen nagelaten in film in het algemeen.⁴ De propagandistische films van nazi-Duitsland onder Hitler en diens minister van propaganda Joseph Goebbels komen spontaan voor de geest (Tegel, 2007), net als die van de USSR, met name in de periode onder het bewind van Lenin tot Stalin (Bahun & Haynes, 2014). Beide totalitaire regimes uit de vorige eeuw gingen resoluut uit van de kracht van film om hun ideeën te verspreiden en de publieke opinie in hun land te bespelen. In de loop van de tweede helft van vorige eeuw zijn evenwel grondige vraagtekens geplaatst bij die *bullet theory*, die veronderstelt dat een passieve ontvanger een bepaalde boodschap als met een injectienaald krijgt toegediend en ze probleemloos accepteert op de manier waarop de zender ze doelbewust heeft gecodeerd (Budd & Ruben 1988, p. 94-103).

Tegenover die kanttekening dat de impact op het publiek van al te openlijke propagandistische boodschappen in films vaak dreigt te worden overschat, staat dan weer dat het medium op subtielere manieren wel degelijk bijzonder succesvol kan worden uitgespeeld vanuit nationalistisch oogpunt. Het kan bijvoorbeeld ingezet worden als een nieuwe verspreider van ‘mythen’ die bijdragen aan een doelbewuste identiteitsconstructie. Het Vlaams-nationalisme, om maar meteen het voorbeeld te nemen dat centraal staat in dit onderzoek, telt talloze van dergelijke mythen: de Guldensporenslag onder

³ Al erkennen ze dat sport wel degelijk “a vehicle for social mobility” kan zijn (Briley et al., 2008, p. 1) doordat sporters kunnen buigen op een extreme werkeethos die onontbeerlijk is voor hun sportieve ambities.

⁴ Zie bijvoorbeeld de zeer lezenswaardige synthese van film en nationalisme van Williams (2002).

leiding van de koene volksheld Jan Breydel ('de Leeuw van Vlaanderen'); de dappere opstand van Jacob van Artevelde tegen (opnieuw) de Franse koning; het wereldrijk waar de zon nooit ondergaat van de 'Vlaamse' keizer Karel V; de Vlaamse soldaten als kanonnenvlees van de Franstalige legerleiding aan het IJzerfront tijdens de Eerste Wereldoorlog, de genadeloze repressie van de Vlaams-nationalisten na afloop van de Tweede Wereldoorlog — de meeste zijn genoegzaam bekend.

Deze en talloze andere mythen stroken uiteraard lang niet allemaal met de historische realiteit (Morelli & De Laet, 1996), maar dat neemt niet weg dat ze onmiskenbaar hebben bijgedragen tot de creatie van een Vlaams bewustzijn en een Vlaamse identiteit — en dat tot op vandaag blijven doen. Aanvankelijk werden ze verspreid via geschiedschrijving, via literatuur, via theater, via de schilder- en beeldhouwkunst, via muziek... Het ontstaan van het medium film en de steile opgang ervan in de loop van de 20e eeuw betekenden een nieuwe verspreidingsbodem voor dergelijke mythen en andere bouwstenen voor de verdere uitbouw van de Vlaamse identiteit. Zo onderzoekt Willems (2014) in zijn proefschrift bijvoorbeeld de rol van de Vlaamse cinema tussen 1964 en 2002 — met een bijzondere focus op het Vlaamse filmbeleid — in de constructie van de Vlaamse identiteit.

Het is die constructivistische analyse van het concept van een nationale identiteit die in het laatste kwart van de 20e eeuw de bovenhand heeft genomen in het wetenschappelijk onderzoek binnen dit domein. Bij de onderzoekers die zich inschrijven in dit paradigma, schuilt de eensgezindheid niet zozeer in wat nu precies de hoeksteen ervan vormt: de antwoorden op die vraag variëren in complexiteit en hebben nu eens vandoen met taal (Gellner, 2006), dan weer met klasse en politieke, culturele en socio-economische (vol)waardigheid (Hroch & Fowkes, 1985), en nog elders wordt ze verklaard door een aan een specifieke historische context gebonden etnie (Smith, 1994). Waar bij deze auteurs wél consensus over heerst, is over de kernidee dat een nationale identiteit het resultaat is van doelbewuste mythevorming en dus een complexe constructie is.⁵ Die mythen — die, zoals we hierboven al aanstipten, kunnen variëren van min of meer waarheidsgetrouw tot vrijwel fictie — spruiten voort uit een combinatie van bepaalde historische gebeurtenissen uit het verleden en moeten samen een protonationaal verleden vormen (Hobsbawm, 1995) dat wordt toegeschreven aan de 'nationale' gemeenschap in kwestie. Het is het concept van een dergelijke ingebeelde gemeenschap, om de term van Anderson (1985) te gebruiken, dat sinds het einde van de 18e eeuw de drijvende kracht is achter elke vorm van nationalisme.⁶

⁵ Wils (1993, p. 95) merkt evenwel terecht op dat niet alleen nationalisme, maar wel "[e]lke religieuze, politieke, sociale of andere stroming mythe-scheppend [is]".

⁶ Higson (2002) merkt op dat een dergelijke gemeenschapvorming pas succesvol kan zijn als ze andere identitaire breuklijnen, en alle spanningen die daarmee in de gemeenschap in kwestie mogelijk gepaard gaan, ver genoeg naar de achtergrond kan dringen en kan overstijgen. De zoektocht naar die "contradictory unity" (Higson, 2002, p. 63) blijkt niet zelden een erg complexe en delicate evenwichtsoefening.

In die optiek laat het zich raden dat ook sport kan worden uitgespeeld als een vehikel voor gemeenschapsvorming. Een voorbeeld hiervan wordt gegeven door Weinfeld (2015, p. 150). Op 20 april 1990 gaf Norman Tebbit, voormalig staatssecretaris en voorzitter van de Britse Conservative Party, een interview aan de Amerikaanse krant de *Los Angeles Times*. Het gesprek deed stof opwaaien door een uitspraak die Tebbit deed over de integratie van immigranten in zijn land, en in het bijzonder die uit Azië. Het Britse parlementslid opperde een opmerkelijke manier om te peilen naar de mate van integratie van immigranten: hij stelde een zogenaamde cricket-test voor, die moest nagaan voor wie de immigrant in kwestie het hardst supporterde bij cricket — Groot-Brittannië, of toch zijn land van herkomst? “A large proportion of Britain’s Asian population fails to pass the cricket test. Which side do they cheer for? It’s an interesting test. Are you still harking back to where you came from or where are you?”, aldus Tebbit. Het racistisch getinte voorstel bracht een golf van verontwaardigde reacties teweeg. Ook het feit dat Tebbit cricket, aan de overkant van het Kanaal bij uitstek de sport die fair play en gentlemanship hoog in het vaandel draagt, betrok in zijn dubieus politiek discours, kwam hem op algemene afkeuring te staan (Fraser, 2005, p. 306).

Een anekdote als deze over de politieke recuperatie van wat gemeenzaam wordt beschouwd als de nobelste aller sporten, toont aan dat sport onlosmakelijk verbonden is met politiek, en in dit geval duidelijk ook met patriottisme, met chauvinisme, met nationalisme — kortom, zoals hierboven al betoogd: met gemeenschapsvorming.⁷ Guha (1998, p. 157) omschrijft sport als “a relational idiom, a sphere of activity which expresses in concentrated form the values, prejudices, divisions and unifying symbols of a society”. Concreet moeten atleten volgens Noverr (2008, viii-ix) de “athletic prowess and excellence” die ze etaleren aan hun landgenoten voorhouden als “an achievable ideal”. Hobsbawm (1995, p. 143) stipt aan dat gemeenschappen namelijk bijzonder ontvankelijk zijn voor de patriottische kracht die uitgaat van de exploten van nationale sporthelden:

What has made sport so uniquely effective a medium for inculcating national feelings [...] is the ease with which even the least political or public individuals can identify with the nation as symbolized by young persons excelling at what practically every man wants, or at one time in his life has wanted, to be good at.

Morgan (2000, p. 59) gaat zelfs nog een stap verder en beschouwt dergelijke atletische prestaties niet zomaar als wenselijk, maar als daadwerkelijk “*necessary* to arouse our national sentiments and allegiances” (mijn nadruk). Voorbeelden van dergelijke opstoten van nationalisme zijn, met name in de loop van de 20e eeuw, legio — en dit zowel ten goede als ten kwade. Een donkere illustratie hiervan zijn bijvoorbeeld de Olympische Spelen van 1936 in Berlijn, die integraal deel uitmaakten van de geoliede propagandamachine van het nazi-Duitsland van Adolf Hitler om de vermeende superioriteit

⁷ Hoewel in wat volgt de focus zal liggen op een nationalistische invulling van dit fenomeen, hoeft het uiteraard niet tot die ‘zuil’ beperkt te blijven. Zie bijvoorbeeld de geschiedenissen van de socialistische sportbeweging in België (Celis, 2003), of die in Nederland (Dona, 1981).

van het Duitse Derde Rijk en die van het Arische ras in de verf te zetten. Daartegenover staan evenwel soms ook veel positievere verhalen, zoals dat van de overwinning van de Italiaanse wielervedende Gino Bartali in de Ronde van Frankrijk van 1948, waarmee hij de vijandigheid tussen katholieken en communisten in zijn thuisland in perspectief plaatste, het diep verdeelde Italië in een diepe feestoes bracht en weer verenigde, en zo een nakende burgeroorlog tussen beide kampen zou hebben afgewend.⁸

Er groeit onder onderzoekers evenwel een consensus dat die nauwe band tussen sport en nationalisme in de loop van de tweede helft van de vorige eeuw gaandeweg is afgezwakt onder invloed van politieke, economische en culturele globalisering (Maguire, 1999; Giulianotti & Robertson, 2007). Daarnaast hebben de Olympische Spelen, en de olympische waarden van sportiviteit en respect die zij te allen tijde uitdragen, ongetwijfeld een katalyserende rol gespeeld om op het internationale (sport)toneel de component samenwerking evenveel belang (proberen) toe te kennen als onderlinge competitie (Diffrient, 2008). Bovendien legt Bairner (2001, p. 168-170) bloot dat het patriottische, nationalistische potentieel van sport in de moderne tijd ondermijnd wordt doordat sport ook andere facetten van de identiteit van leden van een gemeenschap kan voeden — denk aan ras, sociale klasse of gender (cf. supra) — en zo net de nationale eenheid van die gemeenschap onderuit kan halen.

In de ogen van Bairner zelf is die verschuiving echter lang niet onproblematisch. In zijn betoog poneert hij namelijk dat die invloed van globalisering op het vlak van sport op haar beurt voor een deel wordt geneutraliseerd door wat hij een alternatieve versie van nationalisme noemt. Die is erin geslaagd zich op die globaliseringstendenzen te enten en er zich mee te voeden, en versterkt daardoor net tendensen tot (met name nationale) gemeenschapsvorming. Hij gaat zelfs zover om sport en globalisering “handlangers” te noemen in een “proces waarin het belang van de nationale identiteit is veiliggesteld” (Bairner, 2001, p. 176). Sport blijft met andere woorden tot op de dag van vandaag een vruchtbare voedingsbodem voor nationalisme en nationalistten, zij het in een andere vorm dan pakweg in de aanloop naar de twee Wereldoorlogen. En dus ook dan ten tijde van Clemens De Landtsheer.

⁸ Na de (mislukte) moordaanslag op Palmiro Togliatti, de frontman van de Communistische partij, op 14 juli 1948 was de spanning tussen katholieken en communisten in het land tot onhoudbare hoogten gestegen. Bartali zou tijdens de Ronde van Frankrijk, die toen volop aan de gang was, door niemand minder dan eerste minister Alcide De Gasperi zijn opgebeld met de vraag om er, in naam van de natie, alles aan te doen om die Tour te winnen. De Gasperi hoopte dat de tijding van een Italiaanse Tourzege de onhoudbare spanningen in het land zou doen wegebben. En — zo wil althans de legende — zo geschiedde. (Voor het volledige relaas van deze opmerkelijke passage in de Italiaanse politieke geschiedenis, zie bijv. Chevrolet, 2013, p. 96-104)

2.2. Clemens De Landtsheer en Flandria Film⁹

Clemens De Landtsheer, geboren in 1894 in Temse, groeide op in een Vlaamsgezinde familie, waarin hij het cultuurflamingantisme met de paplepel ingegeven kreeg. Tijdens de Eerste Wereldoorlog evolueerde hij tot een politieke militant en kwam hij in contact met de Frontbeweging, waarvan hij aan het front het gedachtegoed mee hielp te verspreiden via allerhande pamfletten en andere propagandistische publicaties. Na de oorlog stond hij mee aan de wieg van het IJzerbedevaartcomité, dat de herinnering aan de gesneuvelde Vlaamse soldaten levend wilde houden middels een jaarlijkse bedevaart, en dat uiteindelijk ook de drijvende kracht zou zijn achter de bouw van de IJzertoren in Diksmuide. De Landtsheer nam vanaf 1924 voltijds de rol van secretaris op zich en stond in voor zowel de administratie en boekhouding van het comité, als voor de verspreiding van brochures, artikelen en andere publicaties, en daarbovenop ook voor de relaties met de pers. In de hoop een breder publiek te bereiken, zette hij in 1927 zijn eerste stappen in de productie van films met een propagandistische documentaire over de IJzerbedevaart van dat jaar — de achtste jaargang. Hij werd daarmee een van de absolute pioniers op filmgebied in ons land.

Dat impliceert overigens niet dat België in het interbellum geen interessante filmmarkt was; wel integendeel. Brussel was zich voor de ‘Groote Oorlog’ zelfs gaandeweg gaan ontpoppen tot een belangrijk distributiecentrum voor de internationale filmmarkt (Blom, 2003, p. 182). Dat uitgesproken internationale karakter reflecteert zich in het feit dat met name Franse en Amerikaanse producties het Belgische vertoningscircuit domineerden.¹⁰ De Belgische filmproductie slaagde er maar moeizaam in de kinderschoenen te ontgroeien, en het kleine kransje van Belgische langspeelfilms dat het jaarlijks goed deed aan de kassa's, waren haast zonder uitzondering Franstalige producties. Dat zou zo blijven tot diep in de jaren '20 — de periode dus van De Landtsheers eerste IJzerbedevaartfilm. Het was zelfs wachten tot *De Witte*, de verfilming van de bekende gelijknamige roman van Ernest Claes, in 1934 in de zalen kwam eer de Vlaamse filmproductie echt van de grond kwam. De speelfilm van de hand van Jan Vanderheyden en Edith Kiel kende zo'n succes en navolging dat er gerust gewag kan worden gemaakt van een eerste bloeiperiode van de Vlaamse speelfilm.

Wat geldt voor fictieve genres, is ook van toepassing op non-fictieve producties. De filmjournaals (ook wel actualiteiten genaamd) en reportages die tijdens het interbellum in de Belgische zalen te zien waren, waren zowat uitsluitend het werk van Franse (Pathé, Gaumont...) en later ook Amerikaanse filmhuizen (Paramount, Metro Goldwyn Mayer). En ook al deden zij niet zelden een beroep op Belgische regisseurs en filmtechnici, de onderwerpen van de documentaire producties waren niet

⁹ Tenzij anderszins aangegeven heb ik voor de biografische gegevens over De Landtsheer en voor andere informatie in verband met de filmwereld in deze en de volgende paragraaf de mosterd gehaald bij Biltreyst & Vande Winkel (2008).

¹⁰ De respectievelijke marktaandeelen varieerden in de loop der jaren sterk, onder invloed van verschillende factoren. Zo decimeerde de Eerste Wereldoorlog het Franse marktaandeel tot diep in de jaren '20 ten voordele van Amerikaanse producties, en hadden die in de jaren '30 op hun beurt dan weer te stevig lijden onder de introductie van de geluidsfilm.

afgestemd op de Belgische markt, omdat ze die eenvoudigweg niet groot en dus niet lucratief genoeg achtten. Door het fenomeen van koppelverkoop, waarbij bioscoopuitbaters verplicht waren om bij de aankoop van langspeelfilms van buitenlandse producenten ook hun filmjournaals af te nemen, werden eventuele ambities om een eigen Belgische productie op poten te zetten al bij voorbaat de kop ingedrukt. Vooral in Vlaanderen zette dit kwaad bloed bij al wie het medium film een warm hart toedroeg. Zo fulmineerde filmcriticus Joris de Maeght in 1936 op een algemene vergadering van het Willmsfonds:

“De Vlaamsche steden en dorpen bezitten hun cinema’s, in stand gehouden door het Vlaamsche publiek. Maar ze hebben voor hun programma’s geen anderen toevlucht dan het buitenland. [...]. Een Vlaanderen zonder eigen pers en radio is gewoon ondenkbaar. Maar dit ondenkbare, dit onzinnige bestaat op filmgebied.” (Convents, 1998, p. 1143)

Ook de toenmalige levensbeschouwelijke zuilen ontsnapten niet aan de wetmatigheid dat er in het Belgische filmlandschap voor productie hoogstens een marginale rol was weggelegd. Hoewel zowel de socialistische als de katholieke zuil diep ingebed zaten in alle maatschappelijke geledingen, hebben ze er zich nooit toe laten verleiden om vol in te zetten op het maken van ideologisch gekleurde films. In het Vlaamse vertoningscircuit lieten ze zich daarentegen wel gelden: van beide signaturen schoten “kinogelegenheden als paddestoelen uit den grond” (Morlion, 1932, p. 7) — de socialistische veeleer in de grote en de centrumsteden, het katholieke netwerk ook in de meer landelijke gebieden over heel Vlaanderen. Ook op het vlak van distributie roerden ze zich: de Socialistische Cinema Centrale genoot een wisselend succes (Stallaerts, Hogenkamp & De Cuyper, 1989), maar vooral de Katholieke Filmactie was een begrip (Biltreyst, 2007). Het systeem van filmkeuring van de KFA zette zelfs de toon voor het doorgaans strengconservatieve optreden van de Filmkeuringscommissie, die alle films onderwierp aan een rigoureuze toetsing aan de filmkeuringswet van 1 september 1920 voor ze in de zalen mochten verschijnen.

In de wetenschap dat beide zuilen zich, ondanks hun organisatorische uitbouw en aanzienlijke financiële slagkracht, niet waagden aan een eigen filmproductie, is het des te opmerkelijker dat de Vlaams-nationalistische beweging zich wel op die markt waagde.¹¹ En tot aan de Tweede Wereldoorlog was Clemens De Landtsheer hiervoor zowat in zijn eentje verantwoordelijk. Het jaar¹² nadat zijn hierboven vermelde debuutfilm over de IJzerbedevaart van 1927 was verschenen, leverde

¹¹ Ook voorbeelden buiten onze contreien helpen te begrijpen dat de werken van De Landtsheer voor de Vlaams-nationalistische beweging inderdaad een opmerkelijke prestatie vormen. Zo stipt Crofts (2002, p. 38) aan dat de Welshmen in het Verenigd Koninkrijk nooit een eigen cinema hebben kunnen uitbouwen die een nationalistisch discours had kunnen uitdragen door een combinatie van moeilijkheden om voldoende fondsen te werven, problemen om toegang te krijgen tot het officiële circuit, en een gebrekkige eigen infrastructuur.

¹² De precieze tijdsbepaling is complex omdat De Landtsheer de gewoonte had zijn films voortdurend te herwerken: hij draaide er zijn hand niet voor om om scènes verwijderen of toe te voegen, of om ze aan te passen of te hermonteren als hij dat gepast achtte (Biltreyst & Vande Winkel, 2008, p. 85).

hij met zijn *Bedeveartfilm* en *Met Onze Jongens aan den IJzer* twee langspeelfilms af die in — hoofdzakelijk Vlaamsgezinde — zalen over heel Vlaanderen (vaak samen) vertoond en gesmaakt werden. Ze speelden een belangrijke rol in onder meer de mythologisering van de IJzersymbolen en in de legitimering van de nalatenschap van de Frontbeweging als Vlaams-nationale strijdkracht, en betekenden in die zin niet minder dan “een mijlpaal [...] in het gebruik van het medium voor politiek-ideologische doeleinden” in België (Biltreyst & Vande Winkel, 2008, p. 114). In de daaropvolgende jaren zou De Landtsheer verschillende films met een uitgesproken propagandistische insteek blijven maken voor het IJzerbedevaartcomité, al verschoof zijn focus van langspeelfilms naar veeleer korte reportages en documentaires over onderwerpen die in het verlengde lagen van de activiteiten van het comité.

2.3. Belang van de wielersport?

In 1929 richtte De Landtsheer het bedrijf Flandria Film op, en in de schoot daarvan zou hij de jaren daarna, parallel met zijn inzet voor het IJzerbedevaartcomité, een hele reeks films maken (of aankopen) en verspreiden. Inhoudelijk gooide hij het wel over een andere boeg: hij besloot het gat in de markt op het vlak van Vlaamse actualiteiten te vullen en waagde zich aan de productie van korte actualiteitenfilms. Onder de naam ‘Vlaamsche Gebeurtenissen’ bracht hij allerhande nieuwswaardigheden in cinemazalen over heel Vlaanderen. Het commerciële succes ervan bleek sterk samen te hangen met het onderwerp en de insteek in kwestie: politiek gekleurde afleveringen, die in de lijn lagen van zijn werk voor het comité, deden het niet zo goed, maar films die echte Vlaams actualiteit brachten of onderwerpen uit het bredere culturele veld behandelden — niet zelden door een ietwat subtielere Vlaams-nationalistische bril — vonden vlot hun weg naar het publiek. Die ervaring stelde De Landtsheer in de mogelijkheid om “gedurende het eerste werkingsjaar van Flandria Film (mei 1929 - april 1930) met vallen en opstaan een commerciële en ideologische strategie voor de *Vlaamsche Gebeurtenissen* [te] ontwikkelen” (Biltreyst, Mestdagh & Vande Winkel, 2004, p. 203).

Het is in diezelfde optiek, luidt de consensus, dat we de vele wielersportfilms moeten zien die De Landtsheer en Flandria in de jaren '30 afleverden. Niet al te lang na haar opkomst aan het einde van de 19e eeuw was de wielersport, mede door toedoen van de successen van eerst bijna uitsluitend Waalse en later ook Vlaamse renners, erg populair in onze contreien — niet toevallig wordt België samen met Frankrijk en Italië gewoonlijk tot de historische bakermat van de sport gerekend.¹³ De Landtsheers beslissing om verschillende Vlaamse wedstrijden het voorwerp te laten uitmaken van zijn nieuwsreportages, met de Ronde van Vlaanderen ook toen al als kroonjuweel, bleek een voltreffer: ze

¹³ Geldhof & Vanysacker (2005, p. 9-43) doen in vogelvlucht het amper bekende maar net daardoor des te lezenswaardigere relaas van de wielersport in België vanaf de laatste twee decennia van de 19e eeuw tot aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog.

vonden erg gretig aftrek in zalen over heel Vlaanderen, waardoor de verhuurprijzen konden oplopen tot een veelvoud van de rest van De Landtsheers oeuvre. Het lucratieve succes was zelfs van die aard dat de wielerfilms in geen tijd “de financiële hoeksteen van Flandria Film” vormden (Biltreyst & Vande Winkel, 2008, p. 152).¹⁴ Terzelfder tijd opende hun succes ook deuren voor de verkoop en verhuur van de vele andere producties die De Landtsheer in zijn portefeuille had — zowel uit de catalogus van Flandria Film als uit die van het IJzerbedevaartcomité. Om precies die reden kan ook uit een ander oogpunt hun belang moeilijk overschat worden. Omdat de wielerfilms stevast garant stonden voor een hoge opkomst, werden ze op vertoningsavonden vaak simpelweg tussen andere producties van De Landtsheer in geprogrammeerd. Zo fungeerden ze als glijmiddel om De Landtsheers meer propagandistische werk hun weg te doen vinden naar een publiek dat hij anders nooit (zo makkelijk) zou hebben kunnen bereiken.

De indirecte waarde van de wielerfilms voor De Landtsheers flamingantische ambities staat met andere woorden buiten kijf — zowel op financieel als op programmatorisch vlak. Maar over de directe, inhoudelijke werking ervan blijft het kranse onderzoeken naar de materie vreemd genoeg stevast behoorlijk op de vlakte. In hun studie stippen Biltreyst & Vande Winkel (2008) in een tussentijds besluit weliswaar aan dat De Landtsheer met zijn wielerfilms “cultuurflamingantische aspiraties” koesterde en dat ze “belangrijk” waren “in het licht van de imaginaire constructie van een (Vlaamse) natie” (p. 156), maar verder gaan ze daar nooit echt dieper op in. Verderop, in de daadwerkelijke conclusie van hun onderzoek, verwijzen ze naar Michael Billigs uitwerking van het concept ‘banaal nationalisme’¹⁵ en noemen ze De Landtsheers wielerfilms daar “een treffende illustratie” van (p. 195). Ook elders wordt geponoerd dat De Landtsheer met zijn wielerfilms een belangrijke bijdrage heeft geleverd tot “de popularisering van [de] Vlaams-nationale identiteit” (Biltreyst, Mestdagh & Vande Winkel, 2004, p. 212), maar opnieuw zonder dat die stelling concreet toegelicht wordt. Met dit onderzoek wil ik precies dat pad inslaan: teruggrijpen naar de films zelf en ze aan een grondige analyse onderwerpen, om van daaruit een beeld te kunnen vormen van de positie die ze precies innemen in De Landtsheers oeuvre.

¹⁴ De Landtsheer stipte enige tijd na zijn carrière als filmmaker ook zelf als eens aan dat het inderdaad “meestal alleen de sportfilms waren, die ons financieel konden redden” (De Landtsheer, 1964). Ze “werden verkocht als krentenbrood en zij moesten geld in de kas brengen”, had hij het elders ook al eens bloemrijk verwoord (Joossen, 1963).

¹⁵ Onder ‘banal nationalism’ verstaat Billig het geheel van kleine, subtiele nationalistische uitingen die niet expliciet als dusdanig worden gepercipieerd en herkend omdat ze ingebed zitten in het leven van alledag en buiten het klassieke (politiek-)nationalistische discours vallen. Om het met zijn eigen woorden te zeggen: “In so many little ways, the citizenry are daily reminded of their national place in a world of nations. However, this reminding is so familiar, so continual, that it is not consciously registered as reminding. The metonymic image of banal nationalism is not a flag which is being consciously waved with fervent passion; it is the flag hanging unnoticed on the public building.” (Billig, 1995, p. 8).

3. CORPUS EN METHODOLOGIE

3.1. Corpus

Volgens de filmografie die Biltreyst & Vande Winkel (2008) hebben gereconstrueerd, telde de portefeuille van Flandria Film 67 sportgerelateerde films, die te dateren zijn tussen 1929 en 1942 en waarvan de meeste eigen producties waren. Eén van die reportages, uit 1932 behandelt de Sint-Andrieskoers, een jaarlijkse loopwedstrijd in Antwerpen. Nog twee andere gaan over voetbalwedstrijden: de vriendschappelijke interland België - Oostenrijk in 1932, en wat opnieuw een wedstrijd zonder al te veel inzet lijkt te zijn geweest tussen het lokale White Star Lauwe en een Franse nationale gelegenheidsselectie. In die laatste zitten echter ook beelden verwerkt van een lokale wielervedstrijd die voor de gelegenheid werd georganiseerd. Dertien andere producties zijn compilatiefilms, verschenen onder de noemer ‘Durf en Sport’, waarin verschillende sporten aan bod komen (atletiek, zwemmen, schaatsen, auto- en motorboottraces, paardrijden...) en voorts ook daaraan gerelateerde spectaculaire evenementen zoals luchtvaartacrobatieën de revue passeren. Hoewel hierin ook sporadisch (met name Franse) wielervedstrijden aan bod kwamen, heb ik ze voor dit onderzoek buiten beschouwing gelaten omdat het hier voor het grootste deel aangekocht materiaal betreft. Nog een andere reportage is een eerbetoon aan wielrenner Juul Van Hevel, die in 1935 in Brugge aan het einde van zijn carrière werd gehuldigd, met onder meer een wielervedstrijd die zijn naam droeg. De overige producties, 50 om precies te zijn, zijn verslagen van en/of reportages over wielervedstrijden – in de eerste plaats wegwedstrijden, maar ook enkele op de wielerpiste.

Voor mijn onderzoek ben ik gaan aankloppen bij het Koninklijk Belgisch Filmarchief (hierna: Cinematek). Van die laatste 50 producties bleek het Archief er over 26 te beschikken. Van die 26 waren er vijf reeds professioneel gedigitaliseerd door Cinematek¹⁶; de overige zijn exemplaren op pellicule die ik voor dit onderzoek kon raadplegen.¹⁷ Die 26 producties vormen samen met de (eveneens gedigitaliseerde) reportages over de huldiging van Van Hevel en de voetbalwedstrijd Lauwe-Frankrijk (vanwege de daarin getoonde wielervedstrijd) het uiteindelijke corpus voor dit onderzoek.

¹⁶ Van de reportage over de Ronde van Vlaanderen van 1932 zijn er zelfs twee gedigitaliseerde versies voorhanden: een ‘ruwe’ en een gemonteerde. Voor mijn corpus heb ik gebruik gemaakt van die laatste.

¹⁷ Van het verslag van de wedstrijd in Brasschaat in 1932 beschikt Cinematek zowel over een kopie op pellicule als over een gedigitaliseerde versie. In beide gevallen wordt de wedstrijd door Cinematek overigens ‘Het Wereldkampioenschap van Brasschaat’ genoemd, maar dit klopt niet helemaal. Het criterium, bekend onder de naam Acht van Brasschaat, werd tussen 1921 en 1986 jaarlijks twee dagen na het wereldkampioenschap verreden. Ze stond daarom bekend als de sportieve herkansing voor het WK, maar was in de eerste plaats een kans voor het lokale publiek om de grootste sterren aan het wielersfirmament, die de organisatie steevast wist te verleiden met lucratieve startgelden, van dichtbij aan het werk te zien (Coucheir, 2015).

Van de eerste drie jaar van het bestaan van Flandria Film zijn er geen wielersfilms meer voorhanden, wat gezien het hierboven reeds gesignaleerde belang van die periode voor de uitbouw van De Landtsheers commerciële en ideologische strategie erg te betreuren valt. De jaren 1932 en 1933 alleen al zijn samen goed voor het grootste deel van het corpus: precies de helft (14 van de 28 producties) dateren uit die periode. Afgaand op de filmografie van Biltreyst & Vande Winkel (2008) liep de productie na 1935 enigszins terug, en dat vertaalt zich ook in het corpus: voor de periode van 1936 tot 1942 beschik ik over amper zes producties. De vier recentste producties (Ronde van Vlaanderen 1939, 1940 en 1942; Omloop der Vlaamsche Gewesten 1940) zijn, net als de reportage over de huldiging van Jules Van Hevel, klankfilms, al is de meerwaarde daarvan verwaarloosbaar aangezien het in elk van deze vier gevallen een louter muzikale geluidsband betreft. Op sommige plekken is die vermengd met wat toch opgenomen omgevingsgeluid lijkt te zijn, maar de kwaliteit ervan is te slecht om de oorsprong ervan te bepalen.

De 28 films die samen het corpus voor dit onderzoek vormen, zijn opgelijst in onderstaande tabel.

Jaar	Wedstrijd	Drager?	Stomme of klankfilm?
1929	—	—	—
1930	—	—	—
1931	—	—	—
1932	Groote Koers voor junioren in Temse	Pellicule	Stomme film
	Groote Prijs van Berchem	Pellicule	Stomme film
	Groote Prijs De Groene Zegel (Lier)	Pellicule	Stomme film
	Groote Prijs van Sint-Niklaas	Pellicule	Stomme film
	Kampioenschap van Vlaanderen (Koolskamp)	Digitaal	Stomme film
	Omloop der Vlaamsche Gewesten (Groote Prijs Belga)	Pellicule	Stomme film
	Omloop van het Vlaamsche Land (Groote Prijs St. Michel)	Pellicule	Stomme film
	Ronde van Vlaanderen	Digitaal	Stomme film
	Acht van Brasschaat	Pellicule + digitaal	Stomme film
1933	Groote Prijs De Groene Zegel (Lier)	Pellicule	Stomme film
	Omloop der Vlaamsche Gewesten (Groote Prijs Belga)	Pellicule	Stomme film
	Ronde van België	Pellicule	Stomme film
	Ronde van Vlaanderen	Pellicule	Stomme film
	Zes Dagen van Brussel	Pellicule	Stomme film
1934	Internationaal criterium in Anderlecht	Pellicule	Stomme film
	Ronde van Vlaanderen	Pellicule	Stomme film
	Voetbalwedstrijd White Star Lauwe - Franse nationale selectie	Digitaal	Stomme film

1935	Parijs-Brasschaat	Pellicule	Stomme film
	Groot internationaal criterium der stad Oostende	Digitaal	Stomme film
	Hulde Jules Van Hevel	Digitaal	Klankfilm
	Kampioenschap van Vlaanderen (Koolskamp)	Pellicule	Stomme film
	Ronde van Vlaanderen	Pellicule	Stomme film
1936	Kampioenschap van België	Pellicule	Stomme film
1937	Zes Dagen van Brussel	Digitaal	Stomme film
1938	—	—	—
1939	Ronde van Vlaanderen	Pellicule	Klankfilm
1940	Omloop der Vlaamsche Gewesten	Pellicule	Klankfilm
	Ronde van Vlaanderen	Pellicule	Klankfilm
1941	—	—	—
1942	Ronde van Vlaanderen	Pellicule	Klankfilm

3.2. Methodologie

Het mag inmiddels duidelijk zijn dat ik voor dit onderzoek opteer voor filmanalyse. Een *close reading* van de 28 geselecteerde wielersfilms moet het mogelijk maken een beeld te vormen van welke bouwstenen De Landtsheer daarin gebruik maakte om zijn Vlaams-nationaal gedachtegoed uit te dragen. De centrale doelstelling is dus om aan de hand van die filmanalyse een antwoord te bieden op de vraag wat precies maakt dat de wielerswedstrijden die het voorwerp uitmaken van de verslagen en reportages, en bij uitbreiding de wielersport in het algemeen, concreet zouden worden gepresenteerd — of zouden moeten worden *begrepen* — als een manifestatie van de Vlaamse identiteit, of als een bewijs voor het bestaan daarvan.

Voor mijn *close reading* maak ik gebruik van het model van Fiske (1987; zie ook Vos, 2004). Hij onderscheidt drie specifieke lagen waaruit elk audiovisueel product geconstrueerd is: de narratieve laag, de symbolische laag, en de filmische laag. Met de narratieve laag wordt de constructie van een verhaal uit de werkelijkheid bedoeld. Engel (in Wester & Weijers, 2006, p. 163) definieert ‘verhaal’ in dezen als “een soort verslag van gebeurtenissen, die op een of andere manier temporeel zijn geordend”. Een analyse van de narratieve laag focust onder meer op het (de) hoofdthema(’s) en de centrale premisse(n), de personages, de verhaallijn(en), en de gekozen verteltechnieken. De symbolische laag van een audiovisueel product omvat dan weer de manier waarop maatschappelijke normen en waarden er zijn in geïntegreerd. Concreet wordt op dit niveau geanalyseerd op welke manier bepaalde tekens en symbolen worden ingezet als culturele codes om te verwijzen naar onderliggende maatschappelijke thema’s en/of verhoudingen. Om die reden wordt de symbolische

laag ook wel de ideologische laag genoemd. Onder de filmische laag, tot slot, wordt de concrete toepassing van audiovisuele grammatica begrepen, met andere woorden de manier waarop cinematografische middelen concreet worden ingeschakeld. Hierbij moet in de eerste plaats gedacht worden aan procédés op het gebied van de mise-en-scène, de cameravoering, en de montage.

De driedeling tussen de narratieve, de symbolische en de filmische laag zal zich ook vertalen in de structuur van mijn analyse van de wielersfilms van De Landtsheer, die hieronder volgt. In principe verdient elk van deze drie lagen daarin in even grote mate aandacht. In praktijk was het evenwel de verwachting dat de filmische laag met de nodige omzichtigheid en/of voorbehoud benaderd zou dienen te worden. Biltreyst & Vande Winkel (2008) signaleren namelijk meer dan eens dat De Landtsheers oeuvre, zelfs naar de in die tijd vigerende technische en esthetische standaarden, op zijn zachtst gezegd niet al te goed scoorden. Dit is voor een groot deel op het conto te schrijven van de beperkte toenmalige technische mogelijkheden. Daarbovenop komt bovendien nog dat ook De Landtsheers financiële middelen behoorlijk beperkt waren. Het valt te verwachten dat dit, meer nog dan op narratief en op symbolisch vlak, direct zijn weerslag zal hebben gehad op de filmische component van zijn wielersfilms, omdat dat nu eenmaal het meest elementaire en meest in het oog springende niveau vormt van eender welke audiovisuele productie.

4. ANALYSE

4.1. De narratieve laag

Op narratief vlak valt in het algemeen op dat de wielersfilms van De Landtsheer onderling soms erg sterk van elkaar verschillen wat de afwerking betreft: sommige komen over als een volwaardig afgewerkt product, terwijl sommige duidelijk nog onafgewerkte versies zijn. In het verslag van de Grote Prijs De Groene Zegel in Lier uit 1932 krijgen we bijvoorbeeld al halverwege beelden van aan de aankomst en van de huldiging van de winnaar, terwijl er bijna helemaal aan het einde nog beelden van bij de start de revue passeren. Andere films (Grote Prijs De Groene Zegel van 1933, Belgisch Kampioenschap van 1936) vormen op zich wel een afgewerkt geheel, maar bevatten aan het einde dan weer flarden die ofwel niet interessant lijken te zijn geweest voor het verslag, ofwel er nog in moesten worden verwerkt. Dit valt waarschijnlijk te verklaren doordat een groot deel van De Landtsheers archief verloren is gegaan bij een brand in zijn huis en het aanpalende IJzerbedevaartsecretariaat op 28 mei 1940 (Biltreyst & Vande Winkel, 2008, p. 70-71) en er als een gevolg daarvan van bepaalde producties enkel nog maar half afgewerkte of volledig onafgewerkte versies bestaan.

Maar ook als we daarvan abstractie maken, zit er variatie in de narratieve structuren. Soms laten die wel erg op de honger zitten. Zo blijkt De Landtsheers manier om een meerdaagse rittenwedstrijd als de Ronde van België van 1933 toch kernachtig samen te vatten, erin te bestaan simpelweg enkel beelden van de openings- en van de slotrit te gebruiken. Ook de reportage van de Acht van Brasschaat uit 1932 laat enigszins op de honger zitten, al lijkt dat hier eerder een bewuste keuze te zijn die in het verlengde ligt van het opzet van het criterium.¹⁸ Andere films, ook al bij de vroegste van het corpus overigens, bevredigen op dit vlak veel meer. In pakweg de verslagen van de Grote Prijs van Berchem uit 1932 en van het Kampioenschap van Vlaanderen van 1935 valt een vrij aardig te volgen narratieve lijn te ontwaren, zonder evenwel uit het oog te verliezen dat het stomme films betreft en dat wielrennen per definitie een vrij complexe sport is om te volgen en al helemaal om in beeld te brengen. Een kleine revolutie op dat vlak betekende de introductie van tussentitels, die De Landtsheer in navolging van zijn ander werk¹⁹ vanaf 1933 ook in sommige wielersfilms begon te hanteren. Dit procédé kwam overigens niet zomaar uit het niets. Een shot zoals dat uit het verslag van het Kampioenschap van Vlaanderen van 1932 waarin de camera vooraleer te zwenken naar winnaar Gérard Desmet eerst

¹⁸ Hiermee bedoel ik dat spektakel en amusement primeerden op het sportieve. Zie de toelichting in voetnoot 17.

¹⁹ Dit bleek eerder een noodzaak te zijn dan een vrije keuze. Biltreyst & Vande Winkel (2008, p. 149-151) stippen aan dat de rol van tussentitels in De Landtsheers producties fundamenteel was voor de verspreiding van gedachtegoed: "Hoe oud of recent ook, bewegend beeld kan per definitie enkel worden begrepen indien het publiek contextuele informatie ontvangt, hetzij door toevoeging van commentaar en/of andere klankelementen, hetzij door de aanmaak van tussen- of ondertitels." Al dient wat de wielersfilms betreft wel worden opgemerkt dat de klankloze producties hoogst waarschijnlijk in regel wel geduid zullen zijn geworden met commentaar tijdens de vertoning om het publiek toch de nodige context te geven.

focus op een lint aan diens bloemenruiker met daarop de tekst ‘Kampioen van Vlaanderen’, kondigt het gebruik ervan al aan, net zoals de shots van het spandoek met opschrift “Hulde aan onzen jubilaris Jules Van Hevel” en van het bord met de melding “Nog 2 rondes” in de reportage over de huldiging van Van Hevel als een surrogaat voor dat procédé kan worden gezien.

Interessant genoeg heeft de introductie van tussentitels ook zo zijn repercussies op het flamingantische cachet dat uitgaat van de wielersfilms. Vooral in de eerste films waarin De Landtsheer er gebruik van maakt, krijgt het publiek meestal zelfs om de één of twee shots een tussentitel te zien met daarop (meestal vrij secce) wedstrijd informatie. Louter uit journalistiek oogpunt bekeken betekent dit een enorme verrijking voor de verslagen in kwestie: de Omloop der Vlaamsche Gewesten van 1933, bijvoorbeeld, kan zowat integraal worden gereconstrueerd. De schaduwzijde hiervan was echter dat ze heel wat steriel overkomen en een pak minder begeisteren, waardoor hun gemeenschapsvormende potentieel onder druk komt te staan. Tussentitels zoals “Kloek jongens!”, in het verslag van de Ronde van België van 1933, lijken pogingen om hieraan tegemoet te komen, maar komen toch vooral potsierlijk over. Het is aannemelijk om te poneren dat De Landtsheer er door het economische succes van zijn wielersfilms — en door het contrast op dit vlak met zijn veel openlijker propagandistische werk — werd toe verleid producties af te leveren met een strikter sportieve focus en vandaar dus een hoger journalistiek gehalte, en zijn ideologische ambities enigszins naar de achtergrond te verdringen.

De Landtsheer lijkt zelf ook met die keuze te hebben geworsteld, want naar het einde van de jaren '30 zien we een kentering inzake het gebruik van tussentitels. In de verslagen van de Ronde van Vlaanderen van 1939 en 1940 en dat van de Omloop der Vlaamsche Gewesten van 1940 bieden nog steeds telkens zowat de helft van de tussentitels louter wedstrijd informatie, maar de andere helft wordt ingeschakeld om de aandacht te vestigen op al het moois wat de streek waarin beide wedstrijden zich afspeelden, te bieden heeft: respectievelijk Gent, Brugge, Roeselare, Aalst en de Vlaamse Ardennen (in het geval van de Ronde) en Brussel, Mechelen, Herentals, Tongeren en Leuven (in het geval van de Omloop) worden in de kijker gezet, maar voor wie niet vertrouwd is met de monumenten, pleinen of uitzichten in beeld, worden ze geïdentificeerd aan de hand van de tussentitels. In het verslag van de Ronde van 1942 gaat De Landtsheer zelfs zo ver dat hij, behalve voor de presentatie van de renners aan de start, een tussensprint onderweg, en de spurt aan de streep, niet één tussentitel wijdt aan een stand van zaken in de koers. Het enige wat het publiek te lezen krijgt, is waar precies op het parcours de getoonde beelden geschoten zijn.

Die tendens om wielerswedstrijden te gebruiken als een gelegenheid om Vlaanderen van zijn beste kant te laten zien, reminisceert aan het concept psychogeografie. Dat is een centraal concept in de situationistische beweging van Guy Debord halverwege de 20e eeuw, maar heeft in de loop der jaren een bredere invulling gekregen. Coverley (2010) definieert het als een exploratie naar de manier waarop de geest in interactie treedt met de directe fysieke omgeving. Als we die traditionele

component van directe aanwezigheid enigszins verruimen en er een regionale invulling aan geven, dan kan De Landtsheer beschouwd worden als een situationist avant la lettre. In de loop van de 28 wielersportfilms passeren namelijk een hele rits bekende of minder bekende locaties, monumenten en bouwwerken van over heel Vlaanderen de revue — nu eens terloops, dan weer heel prominent. Hij grijpt de wielersport aan om die ettelijke tientallen bezienswaardigheden in de kijker te zetten.²⁰ Maar het gaat hier verder dan louter promotie. De locaties die in zijn wielersportfilms te zien zijn, kunnen dan misschien wel in se niet veel meer lijken dan een toevallig gelegenheidsdecor, maar het is wel degelijk meer dan dat. Het geheel van al die locaties moet misschien niet zozeer een homogeen²¹, maar in ieder geval een welafgebakend²² beeld van Vlaanderen vormen dat, met de wielersportwedstrijden in kwestie als handig glijmiddel, binnengeloodst wordt in de geesten van het publiek. De Landtsheer kneedt met andere woorden een psychogeografisch beeld van Vlaanderen dat in het verlengde ligt van zijn nationalistische project, en hoopt dat beeld in heel Vlaanderen ingang te doen vinden door het uit te dragen in zijn wielersportfilms.²³

De Landtsheer hanteert de wielersport niet alleen om een dergelijk gehomogeniseerd psychogeografisch beeld van Vlaanderen te construeren. Hij stelt het ook voor als een cultureel fenomeen dat stevig verankerd zit in het leven van het Vlaamse volk. Ten bewijze daarvan verwerkt hij in al zijn wielersportfilms minstens enkele shots die de grote mensenmassa toont die zijn opwachting heeft gemaakt om de wedstrijd in kwestie bij te wonen; in de eerste plaats aan de start en/of aan de aankomst, maar net zo goed onderweg. Het is ook in die optiek dat we de voor het overige weinig meerwaarde biedende beelden moeten zien van de lange stoet aan volgwapens (van de organisatie, van sponsoren, van de pers...) die achter het peloton aan rijdt. In het verslag van de Omloop der Vlaamse Gewesten van 1932 zit een impressie verwerkt van de opstopping waarin de wagen van de

²⁰ Tot op vandaag betalen steden grof geld om als een vorm van citymarketing pakweg de Grand Départ van de Ronde van Frankrijk te mogen organiseren of om het wereldkampioenschap wielrennen te mogen huisvesten. Niet toevallig blijkt uit onderzoek dat net de landschappen en de omgeving de grootste reden zijn voor het (althans Franse) publiek om de Tour te volgen op televisie (Gandolfo, 2013).

²¹ Het valt bijvoorbeeld op dat er in de verslagen van de Omloop der Vlaamse Gewesten telkens bijna uitsluitend steden op het parcours in beeld worden gebracht (Brussel, Mechelen, Hasselt, Tongeren, Leuven en nog wel een tiental andere steden), terwijl er in de reportages over de Ronde van Vlaanderen, uiteraard naast iconische beelden uit Gent en Brugge, ook veel aandacht is voor de meer landelijke gebieden in met name de Vlaamse Ardennen.

²² In die optiek hoeft het gebruik van kaarten, die in twee films van het corpus getoond worden om het parcours aanschouwelijk te maken, niet te verwonderen. Niet toevallig gaat het over een verslag over de Ronde van Vlaanderen, en een over de Omloop der Vlaamse Gewesten (beide uit 1933). In tegenstelling tot pakweg de Grote Prijs De Groene Zegel (in en rond Lier) of het een of ander stadscriterium besloegen deze twee wedstrijden samen nagenoeg het hele Vlaamse grondgebied: de Ronde speelt zich af in historisch kerngebied Oost- en West-Vlaanderen, de Omloop in provincies Vlaams-Brabant, Limburg en Antwerpen.

²³ De Landtsheer is overigens lang niet de eerste om de wielersport op een dergelijke manier nationalistisch uit te buiten. In de eerste edities van de Ronde van Frankrijk tekende organisator Henri Desgrange bijvoorbeeld stevast een parcours uit dat rakelings langs de grens met de toenmalige aartsvijand Duitsland scheerde, om duidelijk maken dat Frankrijk genoeg had van de Duitse expansiedrang. Tussen 1906 en 1910 deed de Tour zelfs (met Duitse toestemming weliswaar) het in 1871 door Duitsland geannexeerde departement van de Moesel aan (Fralon, 2016). Toen de Tour in 1919 nog geen maand na het Verdrag van Versailles — uiteraard — halt hield in het pas heroverde Straatsburg, liet Desgrange zich dan ook enthousiast ontvallen: “Strasbourg, nous voilà chez-nous.” (Dhers, 2003)

cameraman vastzit, en in dat van de editie van een jaar later leidt de tussentitel “Eene algeheele versperring van renners, autos en volgers” een gelijkaardige situatie in. In de reportage over de Ronde van Vlaanderen van 1935 krijgen we zelfs te lezen dat er een wagen van een van de sponsors “in botsing [kwam] met een Kamion en [een] andere auto” alvorens we de inderdaad licht gehavende wagen in beeld krijgen. De indruk van organisatorisch amateurisme die dergelijke taferelen dreigen te wekken, weegt niet op tegen de evocatie van de enorme populariteit die de wielersport in Vlaanderen geniet.

Het belang van wielrennen in Vlaanderen blijkt ook uit het feit dat het ingebed zit in het bredere geheel van lokale culturele evenementen en tradities. Zo ging het Kampioenschap van Vlaanderen stevast gepaard met de jaarlijkse dorpskermis in Koolskamp. De Landtsheer betreft die met veel plezier in zijn wedstrijdverslagen: in dat van de editie van 1932 zien we onder andere hoe zowel jong als oud zich uitgelaten amuseren op een schommel en hoe een dorpsbewoner lotjes voor een of andere tombola aan de man probeert te brengen, en in het verslag van 1935 zien we kinderen op de draaimolen terwijl de ouders wachten tot de koers passeert. Ook in de reportage van de Zesdaagse van Brussel van 1937 is er tussen de wedstrijdbeelden in voldoende aandacht voor folklore: verschillende keren krijgen we als intermezzo te zien hoe de fanfare op het middenplein het beste van zichzelf geeft — afgaand op het enthousiasme waarmee de muzikanten meebewegen op het ritme, brengt ze duidelijk volkse muziek ten berde — en er blijkt zelfs een of andere schoonheidswedstrijd aan de gang te zijn, want enkele (althans naar de normen van die tijd) vrij schaars geklede jongedames poseren gewillig voor het publiek.

Rekening houdend de geruime belangstelling die dit extrasportieve aspect rondom de wielervedstrijden geniet, en met de hierboven al aangestipte aandacht voor het Vlaamse decor waarin ze zich afspelen, hoeft het uiteindelijk niet eens zo sterk te verbazen dat de sportieve uitkomst van de wedstrijden vaak maar erg karig belicht wordt in De Landtsheers wielersfilms. Uiteraard krijgt de winnaar, of “de held van den dag” zoals hij op een tussentitel in het verslag van de Omloop der Vlaamsche Gewesten van 1933 wordt genoemd, stevast wel enige zendtijd. De aandacht die Jean Aerts te beurt valt na zijn zege in het Belgisch kampioenschap, is zelfs erg opmerkelijk te noemen: De Landtsheer brengt uitgebreid in beeld hoe Aerts gehuldigd wordt en in een open wagen door de straten van Brasschaat wordt rondgereden, ook al moet Aerts’ iconische tricolore kampioentrui hem ongetwijfeld de ogen hebben uitgestoken. Maar tegenover die voorbeelden staan ook verscheidene films waarin de winnaar niet veel meer dan een voetnoot lijkt, vooral in de latere helft van het corpus. In het verslag van de Ronde van Vlaanderen van 1940 bijvoorbeeld, nota bene een van de langste wielersfilms die nog bewaard zijn, komt winnaar Achiel Buysse hoop en al twee keer een tiental seconden in beeld. En in de film over de Ronde van twee jaar later is de aankomst niet eens in beeld: de aankomst was in ’t Kuipje in Gent, maar vermoedelijk omdat dat niet voldoende verlicht was om er degelijk materiaal te kunnen filmen, moet de kijker het stellen met shots waarin eerst de uiteindelijke

winnaar Briek Schotte en vervolgens de eerste achtervolgende groep vanuit het Citadelpark de velodroom binnenrijden. De Landtsheer lijkt in de eerste plaats geïnteresseerd in de grote massa die de renners in het park opwacht.

Het verslag van de Ronde van Vlaanderen van 1935 buiten beschouwing gelaten, waarin er na een korte flard van een drietal seconden al meteen wedstrijdbeelden te zien zijn, neemt de start wél steevast een belangrijk deel van de films in. Er worden iedere keer een tiental deelnemers, en soms zelfs nog meer, voorgesteld aan het publiek, uiteraard veelal Vlaamse renners.²⁴ In verslagen waarin tussentitels gebruikt worden en dus telkens ook de naam van de renner in kwestie in beeld verschijnt, kan dit zelfs makkelijk tot wel een kwart van de duur van de film in beslag nemen. Niet zelden worden diezelfde Vlaamse renners ook aan de aankomst nog eens in de schijnwerpers gezet, ook al hebben ze geen rol van betekenis kunnen spelen in de wedstrijd of hebben ze vrede moeten nemen met een (dichte) ereplaats. In het verslag van de Omloop der Vlaamsche Gewesten van 1933 krijgt Edward Vissers, die tweede werd, minstens evenveel aandacht als Louis Hardiquet: volgens een tussentitel is hij “de schitterende tweede”, en hij wordt samen met, en net zo uitgebreid als winnaar Hardiquet gefêteerd op het middenplein. Het feit dat Vissers als onafhankelijke deelnam en Hardiquet als Vlaming in Franse loondienst reed, is daar waarschijnlijk niet helemaal vreemd aan. En in het verslag van de editie van 1940 van diezelfde wedstrijd zien we na afloop winnaar Albert Hendrickx wel de bloemen in ontvangst nemen en een ereronde maken, maar is Frans Bonduel, “de glansrijke Tweede” volgens een tussentitel, wel de enige van wie het publiek een close-up te zien krijgt.

Succes en overwinningen blijken voor De Landtsheer dus niet de doorslag te geven om zijn aandacht en dus die van zijn publiek te verdienen; alle deelnemers die blijk geven van doorzettingsvermogen, de strijd tegen de elementen niet schuwen, en dus de titel flandrien waardig zijn, hebben recht op hun moment in de schijnwerpers. Dat blijkt nog het sterkst uit de aandacht voor het wedervaren van minder fortuinlijke renners. De beelden van renners die af te rekenen hebben met lekke banden of andere mechanische problemen, of die het slachtoffer geworden zijn van een valpartij, zijn erg talrijk. In het begin van de Ronde van Vlaanderen van 1933 komen een tiental renners samen onzacht in aanraking met de Vlaamse kinderkopjes. In de editie van 1935 blijven eerst twee renners met hun voorwiel steken in de tramsporen, en komt later een andere ongelukkig ten val bij het aannemen van een bevoorradingszakje. En in het Kampioenschap van Vlaanderen van datzelfde jaar kunnen eerst twee sprintende renners nog ternauwernood een onoplettende agent vermijden die ongelukkig staat opgesteld net voorbij de streep, maar heeft een volgend groepje renners minder geluk: net voor een cut zien we hoe een van hen recht op de cameraman komt afgereden, en het volgende beeld toont dat hij inderdaad ten val is gekomen en een vijftal anderen heeft meegenomen in zijn val.

²⁴ Er passeren evenwel geregeld ook buitenlandse renners voor de lens. Bovendien kunnen helaas soms niet alle renners die in beeld komen, geïdentificeerd worden.

Opnieuw laat De Landtsheer de amateuristische indruk die sommige van die incidenten oproept, niet aan zijn hart komen: ze zijn niet alleen spectaculair om te zien, maar ze vormen ook het bewijs hoe hard de renners het te verduren krijgen, en wat voor een doorzettingsvermogen het vergt om het te maken in de wielersport. Die wilskracht leidt soms zelfs tot ronduit absurde situaties, zoals wanneer in de Omloop van het Vlaamsche Land van 1932 een handvol renners, en in de Groote Prijs De Groene Zegel in 1932 zelfs het voltallige peloton, bij een gesloten overweg besluit om simpelweg over de slagboom te klimmen om zo zijn weg verder te kunnen zetten. Het publiek smulde van dergelijk ondoordacht gedrag en vuurde renners er alleen maar toe aan. Anderzijds krijgen we herhaaldelijk te zien dat diezelfde omstaanders er snel bijzijn om door pech getroffen renners een handje te helpen, bijvoorbeeld door hun fiets vast te houden tijdens de herstelling en door ze daarna weer op gang te duwen, of dat ze zich ontfermen over renners die geblesseerd zijn en niet meer verder kunnen. De suggestie die De Landtsheer uiteindelijk wil wekken door dergelijke taferelen op te voeren, is uiteraard dat de verklaring voor de populariteit van het wielrennen in Vlaanderen precies schuilt in het feit dat die kenmerkende onbuigzaamheid van de typische flandrien exemplarisch is voor de hele Vlaamse volksaard.²⁵

4.2. De symbolische laag

Wat de symbolische laag van De Landtsheers wielersfilms betreft, valt het in de eerste plaats op dat er al bij al vrij weinig klassieke Vlaamse symboliek openlijk in verwerkt zit. Zo komt er in alle films samen amper drie keer een Vlaamse leeuwenvlag prominent in beeld (tijdens de Groote Prijs van Sint-Niklaas van 1932, het Kampioenschap van Vlaanderen van 1935, en de Ronde van Vlaanderen van 1940). Voorts komt ook wel nog uitgebreid in beeld hoe Gérard Desmet een kampioenentruif met Vlaamse leeuw uitgereikt krijgt na zijn zege op het Kampioenschap van Vlaanderen van 1932, maar in het verslag van de editie van 1935 komt winnaar Marcel Kint daar niet eens mee in beeld. De standbeelden van Vlaamse iconen als Jacob van Artvelde (in Gent) en Albrecht Rodenbach (in Roeselare) zijn te zien in de verslagen van verschillende wedstrijden die in respectievelijk Gent en/of Roeselare passeren, maar lang niet in allemaal. Voor het overige doen er hier en daar nog wel enkele beelden een Vlaams belletje rinkelen: de reclame voor het (cultuur)flamingantische weekblad *Ons Land* (Groote Prijs De Groene Zegel van 1933); de tussentitel in het verslag van de Ronde van Vlaanderen van 1939 die stelt dat de Ronde “waarlijk genoemd [mag] worden: de triomf der sportgedachte in Vlaanderen!”; de liefkozende voorstelling van Edward Vissers als “Wardje” in het

²⁵ Een kanttekening hierbij is dat de werkelijke reden waarom De Landtsheers wielerverslagen zo veel leuke banden, mechanische euvels, valpartijen enz. bevatten, waarschijnlijk een pak prozaïscher is. Het was eenvoudigweg enorm moeilijk om wedstrijdbeelden te schieten die zowel relevant als dynamisch zijn: ofwel werd er vanaf de kant van de weg gefilmd, maar dat levert statische en daardoor vrij saaie beelden op; ofwel werd er vanuit een wagen gefilmd, maar die raakte vaak moeilijk tot dicht bij de renners (cf. de hierboven vermelde opstopping van de volgwagens). Wanneer renners gevallen waren of halt moesten houden door pech (of door een gesloten overweg), had de cameraman de tijd om de wagen vlakbij te doen stoppen, uit te stappen, en te beginnen met filmen.

verslag over de Ronde van Vlaanderen van 1940; de uitreiking van een bronzen gedenkpenning aan het einde van diezelfde Ronde door Hendrik Elias, de collaborerende burgemeester van Gent tijdens de Duitse bezetting. Maar De Landtsheer springt er op de keper beschouwd dus opvallend spaarzaam mee om.

Veel kwistiger strooit hij in het rond met reclame. Sommige films staan werkelijk bol van publiciteit voor bedrijven die het wielrennen een warm hart toedroegen en financieel ondersteunden, in de eerste plaats voor sportkrant Sportwereld en sigarettenfabrikant Belga.²⁶ De sterke mannen binnen beide bedrijven, respectievelijk Karel Van Wijnendaele en Albert Vandermoeren, komen ook elk in een handvol verslagen prominent in beeld, soms zelfs inclusief aankondiging door een tussentitel. In het geval van Van Wijnendaele is dat uiteraard geen verrassing: niet alleen was hij een van de allerbelangrijkste figuren in de Belgische wielersport, maar ook waren De Landtsheer en hij zoals gezegd zielverwanten die, elk via hun medium, de wielersport zagen als een gedroomde verspreidingsbodem voor hun flamingantische boodschap.²⁷ De vele aandacht voor Belga is minder evident, aangezien dat zich sinds zijn oprichting in de nasleep van de Eerste Wereldoorlog nadrukkelijk profileerde als een Belgisch icoon.²⁸ Het is daarom gissen naar een verklaring voor al die zendtijd voor Belga; onderzoek naar archiefdocumenten kan mogelijk uitsluitsel kunnen geven of de boekhouding van Flandria er misschien de vruchten van plukte. In ieder geval loste deze spagaat zichzelf op toen tijdens de Tweede Wereldoorlog de Duitse bezetter, die unitaire en patriottische symbolen kon missen als kiespijn, in het kader van de Flamenpolitik Belga uit de rekken liet halen (Van Boxem, 2017). In de enige film in het corpus die van na deze maatregel dateert, die over de Ronde van Vlaanderen van 1942, is er inderdaad plots geen spoor meer te bekennen van de anders zo alomtegenwoordige sigarettenproducent.

Naast dergelijke openlijke flamingantische of commerciële verwijzingen, bediende De Landtsheer zich echter ook van een subtieler symbolisch repertoire om zijn Vlaamse boodschap te verkondigen. In de vorige paragraaf werd al aangetoond hoe hij in de narratieve lijn van zijn verslagen ook gretig randactiviteiten betrok om te bewijzen dat de wielersport integraal deel uitmaakt van de Vlaamse volkscultuur. Voor datzelfde doel gebruikt hij ook enkele taferelen die weliswaar schijnbaar anekdotisch zijn en toevallig gekozen lijken te zijn, maar die een diepere symbolische betekenis hebben. In het verslag van de Grote Prijs van Sint-Niklaas van 1932 is te zien hoe een viertal agenten

²⁶ Sportwereld en Belga waren duidelijk de twee belangrijkste geldschietters binnen de Belgische wielersport tijdens het interbellum. In het gros van wedstrijden prijkten ze samen op de aankomstboog: "Leest Sportwereld — Rookt Belga".

²⁷ Voor een analyse van het discours van Sportwereld als gangmaker van de Vlaamse identiteit tijdens het interbellum, zie Backelandt (2004).

²⁸ Zo bestond het iconische logo van Belga uit een dame met een zwarte hoed en een gele boa tegen een rode achtergrond: een duidelijke referentie naar de Belgische vlag. Bovendien verwijst de merknaam naar de belga, een munteenheid die tijdens het interbellum parallel met de Belgische frank in omloop was in België: een pakje Belga kostte één belga (Debackere, 2017).

een ostentatief protesterende man wegleiden. De man moet kennelijk op een of andere manier de orde verstoord hebben en wordt daarom kordaat verwijderd van de omloop, zodat de wedstrijd zeker niet gehinderd zou worden. De toekijkende omstaanders hebben enkel afkeurende blikken over voor de man; een van hen geeft zelfs een bemoedigend tikje op de schouder van een agent om zijn goedkeuring te laten blijken. Het is niet vergezocht om de scène als volgt te interpreteren: wie de koers verstoort, treft Vlaanderen waar het pijn doet, en hoeft dus niet op mededogen te rekenen van de massa. De beelden duren amper drie à vier seconden, en de man is niet helemaal herkenbaar in beeld, maar dat maakt de boodschap er niet minder duidelijker op; misschien wilde De Landtsheer intengendeel net een voorbeeld stellen zonder de man te belonen met een al te groot moment van glorie.

We kunnen een soortgelijke symbolische waarde, maar dan met een veel positievere insteek, herkennen in taferelen waarbij er kinderen aan te pas komen. Aan het einde van het verslag van de Groote Prijs van Berchem krijgen we te zien hoe vlak na afloop van de wedstrijd een vader en zijn zoontje zij aan zij over de kasseitjes van de lokale omloop fietsen. Het publiek dat nog van de partij is, aanschouwt het tafereel geamuseerd en juicht het jongetje, hooguit een jaar of tien oud, toe. Het kereltje laat zich de aandacht zichtbaar welgevallen en trapt hard en enthousiast door, blij als hij is dat hij zijn jongensdroom alvast voor een stukje kan beleven. Zijn droom is die van menig jonge Vlaamse snaak, zo wil De Landtsheer met het vertederende beeld suggereren, want de wielersport zit nu eenmaal in het Vlaamse DNA. Dat blijkt nog het sterkst uit een fragment uit de reportage van de Zesdaagse van Brussel van 1937. Het toont een mechaniker die op het middenplein een band van een wiel vervangt en daarna controleert of dat wiel niet aansleept. Op het volgende beeld zien we hoe een jongetje van opnieuw een jaar of tien, een buitenband achteloos over de schouder gedrapeerd, zijn voorbeeld volgt en in zijn eentje de binnenband van een wiel controleert. Vlaanderen ademt koers, van kindsbeen af tot op de oude dag.

En de koers is er niet alleen voor jong en oud, maar ook voor arm en rijk. Als geen ander slagen wielervedstrijden erin de verschillen tussen de sociale klassen te overbruggen. In zowat elk verslag poseren voor de start de renners te midden van het publiek voor de camera, bij wijze van voorstelling aan de kijkers. Vooral bij de meest gerenommeerde renners zijn het vaak notabelen die aan hun zijde staan te pronken: piekfijn uitgedoste heerschappen, altijd in statige houding, niet zelden met bolhoed en soms zelfs met wandelstok. Maar de meeste renners staan net zo vaak gewoon tussen het werkvolk, en een enkele keer zelfs naast wel erg sjofel geklede verschijningen. Na afloop van het criterium in Anderlecht in 1934 ondergaat zelfs wereldkampioen Alfredo Binda gewillig het gedrum rond hem van de mensenmassa die mee in beeld wil. En ook tijdens de wedstrijd hoeven verschillen in sociale klasse geen rol te spelen. In de Groote Prijs van Sint-Niklaas van 1932 staan rijk en minder rijk gewoon tussen elkaar op de tribune aan de streep. En in het Kampioenschap van Vlaanderen van datzelfde jaar kunnen toeschouwers die geen overdekte staanplaats hebben kunnen bemachtigen gewoon op een van de tien boerenkarren gaan zitten die ernaast zijn opgesteld als gelegenheidsribune. Met beelden als

deze roept De Landtsheer de “contradictory unity” op (Higson, 2002)²⁹ die de wielersport weet te bewerkstelligen en die ook een van de na te streven idealen van zijn Vlaams-nationalistisch project vormt.

Dat streven naar Vlaamse eenheid om de onderlinge verschillen te overbruggen, bepleit hij ook op nog een andere manier: via de overkoepelende factor van het katholieke geloof. Tot vrij diep in de 19e eeuw was de Vlaamse beweging een kleine en amper georganiseerde beweging die maar een marginale rol vertolkte in België. Naar het einde van de eeuw zocht en vond ze echter toenadering tot de Kerk en de christendemocratie, en het was dat verbond dat ertoe leidde dat ze kon uitgroeien tot een vrij breed gedragen volksbeweging die daadwerkelijk haar stem kon laten horen in het maatschappelijk debat (Gerard, 1999). De Landtsheer beseftte maar al te goed dat de Vlaamse beweging voor die doorbraak schatplichtig was aan de Kerk, en lijkt in zijn wielersport te willen betrekken bij dat verbond. In zowat al zijn verslagen komen er verschillende kerken en kathedralen van overal in Vlaanderen in beeld. De meest iconische, met name die in grote steden als Gent of Brugge, moesten wellicht in de eerste plaats bijdragen tot het psychogeografische beeld van Vlaanderen dat hij wil uitdragen (cf. § 4.1); zij komen afzonderlijk in beeld, en lijken niet meteen iets van doen te hebben met de wedstrijd waarover het verslag in kwestie gaat. Maar andere keren ligt het anders, vooral dan in het geval van godshuizen in provinciesteden en talloze onooglijke kerkjes op het platteland³⁰, die bij het brede publiek veel minder of totaal niet bekend zijn. In de loop van alle wielersportfilms is tot enkele tientallen keren toe te zien hoe hele dorpen of wijken verzamelen hebben geblazen rond de plaatselijke kerk om de wedstrijd te gaan bekijken. Met de symbolische kracht die daarvan uitgaat, wil De Landtsheer de wielersport dezelfde verbindende kracht voor het Vlaamse volk toedichten die ook het katholieke geloof in zijn ogen uitoefent.

4.3. De filmische laag

Wat de filmische laag van De Landtsheers wielersportfilms betreft, worden de verwachtingen die ik hierboven (§ 3.2) uitte op basis van de commentaren van Biltreyst & Vande Winkel (2008), inderdaad bevestigd: de producties zijn vaak behoorlijk amateuristisch. De door de cameraman veroorzaakte valpartij aan het einde van het Kampioenschap van Vlaanderen van 1936, die ik eerder al signaleerde (§ 4.1), is daar maar één voorbeeld van. De talloze keren dat een of meerdere medewerkers van Flandria (te herkennen aan het bedrijfslogo op een band om de bovenarm) pal in beeld de compositie van het shot proberen te verbeteren door omstaanders buiten het kader of naar de achtergrond te verdringen, werken op dat vlak op een iets minder sadistische manier op de lachspieren. Ook het feit

²⁹ Zie voetnoot 6.

³⁰ Vooral die laatste zijn, als het een verslag zonder tussentitels betreft, vaak simpelweg onmogelijk te lokaliseren voor wie niet vertrouwd is met de streek waar de wedstrijd zich afspeelt.

dat in de verslagen van de Ronde van Vlaanderen van zowel 1933 als 1934 aan de aankomst een wagen van De Landtsheers Franse concurrent Pathé vrij prominent in beeld te zien is, is een beetje sneu. Het feit dat de aankomst van de Ronde van Vlaanderen van 1935 niet eens behoorlijk te zien is omdat de cameraman zich enkele meters *voor* de streep geposteerd heeft in plaats van er voorbij, is zelfs ronduit pijnlijk.

Met voorbeelden als deze in het achterhoofd hoeft het niet te verbazen dat de wielersfilms op filmisch vlak maar weinig opzienbarends te bieden hebben. Ook de meerwaarde voor de Vlaamsgezinde boodschap die De Landtsheer wil uitdragen, is daardoor miniem. De zeldzame momenten waarop specifieke filmische keuzes dan toch wijzen op een daadwerkelijke strategie, staan die eerder in dienst van elementen die zich op de andere twee niveaus afspelen. Wat de narratieve laag betreft, kan De Landtsheer — of beter: zijn cameraman — zijn filmische feeling tot uiting laten komen om pakweg het decor in beeld te brengen waarin een wedstrijd zich afspeelt (cf. § 4.1). Een voorbeeld hiervan vormt het criterium van Oostende van 1935, waarin de cameraman zich op de zeedijk ter hoogte van het bekende casino heeft opgesteld om de renners ronde na ronde op te wachten. Alleen blijkt hij te dicht tegen het casino te staan om het helemaal in beeld te krijgen wanneer de renners passeren. Daarom besluit hij na verloop van tijd gewoon om even af te dalen naar het strand; door de afstand zijn de renners amper te zien — laat staan te herkennen — maar hij slaagt er zo wel in het casino helemaal binnen het frame te doen passen. Het befaamde landmark van Oostende mag immers zeker niet ontbreken in het wedstrijdverslag.

Ook om de soms ronduit massale opkomsten bij wielervedstrijden in beeld te brengen (cf. § 4.1), leveren De Landtsheer en zijn team op technisch vlak bij momenten prima werk. Het gebruik van hoger gelegen uitzichtpunten om de publieke massa vast te leggen, dat op een enkele uitzondering na in alle verslagen toch minstens één keer voorkomt, is dan wel niet zo baanbrekend of bijster origineel, maar levert bij momenten wel indrukwekkende beelden op. Dat geldt zeker voor het beeld vanop het podium waarop Gerard Desmet in 1932 tot kampioen van Vlaanderen is gekroond: vanuit zijn standpunt brengt de camera de volksmassa in beeld die hem is komen toejuichen. Om dat te kunnen vatten, moet de camera eerst naar links zwenken, waarop een straat in beeld komt die zo ver als het zicht reikt vol staat met supporters, en nadien terug en verder door naar rechts, waar we precies hetzelfde beeld krijgen. Ook een verwante sequentie uit het verslag van de Grote Prijs De Groene Zegel van datzelfde jaar blijft een tijdlang nazinderen. De cameraman heeft plaatsgenomen in een open wagen die zich in het wiel van de eenzame leider genesteld heeft. Aan vrij hoge snelheid rijdt die, en samen met hem de camera en dus ook de kijkers in de filmzaal, het historische centrum van start- en aankomstplaats Lier binnen, waar eerst supporters rijen dik langs de kant van de weg staan, en vervolgens op de Grote Markt langs weerszijden van het parcours tribunes staan opgesteld die afgelaten vol zitten met toeschouwers. Vanop een auto die achter het peloton rijdt, krijgen we meteen

daarna nog eens dezelfde beelden te zien.³¹ De scène moet duidelijk in de smaak gevallen zijn, want in het verslag van de editie van het jaar daarop doet De Landtsheer ze nog eens vlotjes over.

Het filmische aspect staat een pak minder vaak in functie van de symbolische laag dan van de narratieve, maar een geregeld terugkerend voorbeeld toont aan dat het ook in deze context wel degelijk zijn nut kan hebben. De symboliek die schuilt in het herhaaldelijk in beeld brengen van kerken, waarmee De Landtsheer aan de wielersport een collectiviserend potentieel toedicht dat in lijn licht met dat van het katholieke geloof (cf. § 4.2), wordt namelijk meer dan eens onderstreept door een specifieke manier van cameravoering. Het duidelijkst is die aanwezig in het verslag van de voetbalwedstrijd van WS Lauwe tegen een Franse nationale selectie, waarin tussendoor zoals gezegd ook aandacht wordt besteed aan de wielervedstrijd die in de marge van de match werd georganiseerd. Op een gegeven moment staat de cameraman geposteerd vlak bij wat vermoedelijk de Sint-Bavokerk van Lauwe is. We krijgen eerst het schip van de kerk te zien; vervolgens zwenkt de camera naar boven om de toren te tonen; daarna gaat het opnieuw naar beneden en zakt het beeld verder tot op ooghoogte van de cameraman, waardoor we de toeschouwers voor de wielervedstrijd te zien krijgen. Precies op het moment dat de camera de goede hoogte heeft gevonden, passeert de zes renners tellende kopgroep door de bocht waar de cameraman zich al die tijd blijkt gepositioneerd te hebben, en zwenkt de camera mee met de renners naar rechts. Je zou er een vorm van spelerei in kunnen zien, maar het feit dat dit motief meer dan een handvol keer terugkeert³², wijst voldoende sterk in de richting van de diepere betekenis die hierboven is toegelicht.

³¹ Het fragment doet tot op zekere hoogte denken aan bepaalde scènes uit de films van Leni Riefenstahl over massa-evenementen in het Duitse Derde Rijk. Voor een goed begrip: met die vergelijking wil ik ze noch artistiek, nog ideologisch helemaal op dezelfde lijn plaatsen.

³² Het procédé wordt in meerdere films in een of andere vorm toegepast, maar is in dit verslag een best geslaagd. De ene keer passeren er net geen renners (Groote Prijs Den Groenen Zegel van 1932), een andere keer passeert er een renner met de fiets aan de hand omdat het startschot nog moet gegeven worden (Groote Prijs van Sint-Niklaas van 1932), nog elders wordt er net te vroeg naar beneden gezwenkt en laat de ene uitverkoren renner (juniorenkoers in Temse van 1932) of het voltallige peloton (Omloop der Vlaamsche Gewesten van 1933) iets te lang op zich wachten.

5. CONCLUSIE

In 1932 wijdde De Landtsheer een reportage aan de verbouwwerken en de opening van een zogenaamd Vlaams huis in zijn geboorteplaats Temse, een trefpunt voor Vlaamsgezinde burgers van waaruit de Vlaamse zaak bepleit en uitgedragen werd in de vorm van lezingen, debatavonden en allerhande culturele activiteiten. Er passeren binnen- en buitenbeelden de revue waarop arbeiders te zien zijn die hard in de weer zijn om het gebouw tijdig klaar te krijgen. In de marge van de feestelijke opening, die bijgewoond wordt door verschillende Vlaamsgezinde organisaties, zijn er onder meer optochten, wedstrijden voor studentenverenigingen, en toespraken van prominente Vlaams-nationalisten zoals August Borms. Talloze Vlaamse vlaggen, leuzen en symbolen geven de festiviteiten een extra cachet. Voor de gelegenheid is er ook een wielervedstrijd georganiseerd, die de eerste minuut van de reportage in beslag neemt. De streep is getrokken aan de voordeur van het gloednieuwe “tehuis der Vlamingen”; de aankomstboog verdwijnt bijna in het niets in vergelijking met de gigantische Vlaamse leeuwenvlag die hangt te wapperen.

Ik heb deze reportage, ondanks het korte verslag van de wielervedstrijd, bewust niet opgenomen in het corpus voor dit onderzoek, omdat ze in de eerste plaats onder de categorie van propagandistische en militante producties valt in De Landtsheers oeuvre. Ze symboliseert wel dat de cineast er niet voor terugdeinst om de wielersport uit te spelen als een vehikel om zijn Vlaams-nationalistische boodschap te verkondigen. In deze verhandeling heb ik aangetoond dat hij die strategie ook inzet in zijn wielersfilms, zij het op een veel latenter maar net daarom misschien wel doeltreffendere manier. Daarvoor heb ik 28 verslagen en reportages uit de periode van 1932 tot 1942 onderworpen aan een *close reading*. Die had als doel bloot te leggen hoe hij elk van de drie lagen die volgens de literatuur samen een audiovisuele productie vormen, te weten de narratieve, de symbolische en de filmische laag, uitspeelt om zijn flamingantische aspiraties te realiseren.

De verwachting vooraf dat de filmische laag van zijn films zich daar het minst toe leent, wordt bevestigd door die analyse. Dat hoeft niet echt te verbazen: in tegenstelling tot pakweg voetbalwedstrijden spelen wielervedstrijden zich namelijk niet op een afgesloten locatie af maar wel op de openbare weg, en vragen ze dus een actieradius van enkele tientallen tot soms wel zo'n 250 kilometer. Bovenop de zowat onoverkomelijke technische uitdaging waarvoor De Landtsheer daardoor kwam te staan, kwam bovendien dat ook zijn financiële middelen behoorlijk beperkt waren. (Om precies die redenen is overigens ook het informatieve karakter en dus de journalistieke relevantie van de verslagen zeker niet altijd even hoog, zeker als we ze aftoetsen tegen de wielerverslaggeving zoals

we die vandaag kennen.³³) Als er al momenten zijn waarop het filmische aspect van de films daadwerkelijk een meerwaarde biedt voor De Landtsheers centrale doelstelling, dan staan die vooral in dienst van wat er op narratief of symbolisch vlak speelt.

Op symbolisch niveau is de meest in het oog springende vaststelling dat er maar een bescheiden rol is weggelegd voor openlijke, traditionele Vlaams(-nationalistisch)e symboliek: het aantal Vlaamse leeuwenvlaggen dat in alle films samen in beeld komt, is zowat op één hand te tellen, en ook andere typisch Vlaamse motieven komen relatief zelden aan bod. De Landtsheer wil integendeel op veel subtielere wijze de wielersport presenteren als een directe uiting van de bredere Vlaamse volkscultuur. Hij evocert dan ook gretig de grote populariteit die de sport in Vlaanderen (ook al) in het interbellum genoot bij zowel jong als oud. Hij benadrukt daarnaast dat de koers toegankelijk is voor alle sociale klassen en dus een verbindende factor kan zijn in de Vlaamse samenleving; wie de wielersport een koud hart toedraagt, plaatst zichzelf evenwel buiten de gemeenschap. Door de subtiliteit die De Landtsheer hierbij aan de dag legt — zeker in vergelijking met zijn openlijk propagandistische films — zullen die signalen weliswaar minder bewust zijn opgepikt, maar hij bereikte er wel een veel groter publiek mee in wier geesten ze met wat geluk toch ingang vonden.

Het is evenwel de narratieve laag van de wielersfilms die de vruchtbaarste grond bleek voor dit onderzoek, ook al was het voor De Landtsheer duidelijk lange tijd zoeken naar een evenwicht inzake pakweg het gebruik van tussentitels, of wat betreft de verhouding tussen de aandacht voor het relaas van de wedstrijd zelf en voor alles wat zich errond afspeelt. Het sportieve aspect van de wedstrijden — in essentie informatie omtrent de belangrijkste wedstrijdfeiten en uiteraard de uitslag — is meestal ondergeschikt aan veeleer anekdotische taferelen van renners die strijden tegen weer en wind of te maken krijgen met materiaalpech en valpartijen. Precies het omgaan met die onkansen verklaart de grote populariteit van de dwangarbeiders van de weg, zoals de renners vaak met enige zin voor romantiek worden genoemd³⁴, bij het grote en daarom steevast massaal aanwezige publiek. Dat maakt ook dat De Landtsheer het type van de onverzettelijke flandrien moeiteloos symbool kan laten staan voor de Vlaamse volksaard. Bovendien vestigt hij ook voortdurend de aandacht op het decor waarin de

³³ De eerlijkheid gebiedt evenwel te zeggen dat de productie van wielerverslaggeving zelfs anno 2017 nog helaas vaak op zijn zachtst gezegd te wensen overlaat, zeker in gebieden die geen al te sterke wielercultuur kennen. Het is geen toeval dat de productie van rechtstreekse televisieverslaggeving van bijvoorbeeld het WK wielrennen of van de wielerevenementen op de Olympische Spelen tegenwoordig vaak wordt verzorgd door Belgische — De Landtsheer zou nu ongetwijfeld fijntjes opmerken: Vlaamse — bedrijven omdat die wereldwijd bekend staan voor hun expertise.

³⁴ Die omschrijving wordt gemeenlijk toegeschreven aan de Franse schrijver-journalist Albert Londres, die ze voor het eerst zou hebben gebruikt in een van zijn befaamde verslagen over de Tour van 1924. Dat klopt echter niet helemaal: oorspronkelijk had Londres het over “les martyrs de la route”, de martelaren van de weg (Ollivier, 2011). Hij gebruikte “les forçats de la route” pas later, toen zijn krantenartikels over die Tour werden gebundeld en uitgegeven (zie bijvoorbeeld Londres, 2006). Bovendien was niet Londres, maar wel Maurice Genin de allereerste die het predikaat “forçats de la route” had gebruikt om wielrenners te omschrijven — de volle achttien jaar voor Londres zelfs (Cyclismag, 2010).

wedstrijden zich afspelen. Met die focus tracht hij zijn eigen psychogeografisch beeld van Vlaanderen te construeren en uit te dragen.³⁵

Deze bevindingen maken dat dit onderzoek een broodnodige aanvulling vormt op het bestaande onderzoek dat naar de cinematografie van De Landtsheer is verricht, waarin met name de wielersport onterecht een ondergeschoven kindje blijken. De cineast stond met zijn pionierswerk niet alleen aan de wieg van de audiovisuele wielersport- en bij uitbreiding sportverslaggeving in onze contreien, en legde niet alleen de fundamenten voor dat genre. Ook en vooral bieden zijn wielersportfilms een inkijk in de manier waarop het concept dat Billig (1995) banaal nationalisme noemt, als een van de allereerste keren in de Belgische filmgeschiedenis is toegepast in de praktijk. Zijn carrière was dan wel veel te kort en zijn bereik te beperkt om de impact die hij heeft gehad op gelijke hoogte te zetten met de uitgesproken Vlaamsgezinde stempel die Karel Van Wijnendaele heeft weten te drukken op de wielersportjournalistiek, maar door als allereerste het nog jonge medium film te hanteren in de geest van zijn zielsverwant Van Wijnendaele, heeft hij diens synthese tussen de wielersport en de Vlaamse beweging een nieuw elan gegeven en op die manier verder bestendigd.

³⁵ Merk op dat deze alinea, op enkele nuances na, eigenlijk perfect zou kunnen doorgaan als een kritische reflectie op de manier waarop tot op vandaag in de media verslag wordt uitgebracht van de zogenoemde hoogmis van het Vlaamse wielrennen: de Ronde van Vlaanderen. Geen beter bewijs dat de geest van De Landtsheer, anno 2017 misschien wel meer dan ooit, springlevend is.

BIBLIOGRAFIE

- Anderson, B. (1985). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londen: Verso.
- Archetti, E.P. (1999). *Masculinities: Football, polo and the tango in Argentina*. Oxford: Berg.
- Backelandt, F. (2004). *Ons rijke Vlaamse wielerleven en het wielerflamingantisme: 'Sportwereld' als gangmaker van identiteit in het interbellum: een discoursanalytische benadering* [masterproef]. Ongepubliceerd manuscript, UGent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte.
- Backelandt, F., Cornillie, P. & Vanwalleghem, R. (2006). *Koarle! Vader van de Ronde van Vlaanderen: Karel Van Wijnendaele*. Tielt: Lannoo.
- Bahun, S. & Haynes, J. (2014). *Cinema, State Socialism and Society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917-1989. Re-Visions*. Londen & New York: Routledge.
- Bairner, A. (2001). *Sport, nationalism, and globalization: European and North American perspectives*. Albany, N.Y.: State University of New York.
- Billig, M. (1995). *Banal nationalism*. London: Sage.
- Bilteyst, D., Mestdag, B. & Vande Winkel, R. (2004). *De historiografie van Clemens De Landtsheer en Flandria Film*. Z.p.: z.n.
- Bilteyst, D. & Vande Winkel, R. (2005). The sports films of Flandria Film as a distributor of “banal” Vlaams nationalism and wielerflamingantism (1930-1940). *Volkskunde*, 106(3), 249-275.
- Bilteyst, D. (2007). The Roman Catholic Church and film exhibition in Belgium, 1926-1940. *Historical Journey of Film, Radio and Television*, 27(2), 193-214.
- Bilteyst, D. & Vande Winkel, R. (2008). *Filmen voor Vlaanderen: Vlaamse beweging, propaganda en film*. Antwerpen: ADVN.
- Blom, I. (2003). *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Briley, R. (2008). Basketball's great white hope and Ronald Reagan's America: Hoosiers. In R. Briley, D.A. Carmichael & M.K. Schoenecke (Eds.), *All-stars & movie stars: Sports in film & history* (pp. 155-171). Lexington, Ky.: University Press of Kentucky.

Briley, R., Carmichael, D.A. & Schoenecke, M.K. (2008). Introduction. In R. Briley, D.A. Carmichael & M.K. Schoenecke (Eds.), *All-stars & movie stars: Sports in film & history* (pp. 1-13). Lexington, Ky.: University Press of Kentucky.

Browne, P. & Browne, R.B. (Eds.) (2001). *The guide to United States popular culture*. Wisconsin: Popular Press.

Budd, R.W. & Ruben, B.D. (Eds.) (1988). *Beyond media: New approaches to mass communication*. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers.

Celis, L. (2003). *Turners, vaandels en rood vuur: De geschiedenis van de socialistische arbeiderssportbeweging van 1886 tot 1940*. Brussel: VUB Press.

Chevrolet, H. (2007). *De flandriens: Opkomst en ondergang van een wielersoort*. Amsterdam & Antwerpen: De Arbeiderspers / Het Sporthuis.

Chevrolet, H. (2013). *Het mysterie van de eerste gele trui, en andere verhalen uit de Tour*. Amsterdam & Antwerpen: De Arbeiderspers.

Convents, G. (1998). Film. In R. De Schryver, B. De Wever, G. Durnez, L. Gevers, P. Van Heesen & M. De Metsenaere (Eds.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging (A-F)* (pp. 1141-1152). Tielt: Lannoo.

Coucheir, K. (2014, 19 augustus). Tekort van 26.000 euro nekt 'De Acht': Legendarische wielervedstrijd wordt dan toch geen profkoers. *Het Laatste Nieuws* (online). Geraadpleegd op 2 augustus 2017 via <http://www.hln.be/regio/nieuws-uit-brasschaat/tekort-van-26-000-euro-nekt-de-acht-a2427690/>.

Coverley, M. (2010). *Psychogeography*. New ed. Harpenden: Pocket Essentials.

Crofts, S. (2002). Reconceptualizing national cinema/s. In A. Williams (Ed.), *Film and nationalism* (pp. 25-51). New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Crosson, S. (2013). *Sport and film*. Londen: Routledge.

Cyclismag (2010, 10-11 december). Les « forçats de la route », la véridique histoire. *Cyclismag.com*. Geraadpleegd op 2 juli 2015 op <http://www.cyclismag.com/article.php?sid=6266> (deel 1) en <http://www.cyclismag.com/article.php?sid=6269> (deel 2).

Daniels, D.B. (2008). You throw like a girl: Sports and misogyny on the silver screen. In R. Briley, D.A. Carmichael & M.K. Schoenecke (Eds.), *All-stars & movie stars: Sports in film & history* (pp. 105-128). Lexington, Ky.: University Press of Kentucky.

- Debackere, G. (2017, 17 april). 'Miss Belga' verkocht voor 5.200 euro. *De Morgen* (online). Geraadpleegd op 8 augustus 2017 via <https://www.demorgen.be/expo/-miss-belga-verkocht-voor-5-200-euro-b39d97a8/>.
- De Landtsheer, C. (1964). De propaganda van het IJzerbedevaartcomité. *De Vlaamse Oudstrijder*, 26 januari 1964.
- Delheye, P., Knuts S. & Vanysacker, D. (2011). Wentelende wielen. Anderhalve eeuw fietsen en wielrennen in Vlaanderen. In F. Boen, W. Lagae & J. Scheerder (Eds.), *Vlaanderen fietst! Sociaalwetenschappelijk onderzoek naar de fietssportmarkt* (pp. 15-70). Gent: Academia Press.
- Dhers, G. (2003, 5 juli). « Un paradoxe entre repli et ouverture ». *Libération* (online). Geraadpleegd op 4 augustus 2017 via http://www.liberation.fr/evenement/2003/07/05/un-paradoxe-entre-repli-et-ouverture_438859.
- Diffrient, D.S. (2008). An Olympic omnibus: International competition, cooperation, and politics in Visions of eight. In R. Briley, D.A. Carmichael & M.K. Schoenecke (Eds.), *All-stars & movie stars: Sports in film & history* (pp. 237-260). Lexington, Ky.: University Press of Kentucky.
- Dona, H. (1981). *Sport en socialisme: De geschiedenis van de Nederlandse Arbeiderssportbond 1926-1941*. Amsterdam: Van Genneep.
- Fiske, J. (1987). *Television Culture*. Londen & New York: Routledge.
- Fralon, J.-A. (2016). *Les secrets du Tour de France*. Parijs: La librairie Vuibert.
- Fraser, D. (2005). *Cricket and the law: The man in white is always right*. Londen: Routledge.
- Gandolfo (2013, 20 juni). Tout savoir sur le Tour de France 2013!. *CduSport.com*. Geraadpleegd op 11 augustus 2017 via <http://www.cdusport.com/tout-savoir-tour-de-france-2013-5105>.
- Geldhof, P., & Vanysacker, D. (2005). *En de broodrenner, hij fietste verder: Het wielrennen in België tijdens WO II*. Leuven: Acco.
- Gellner, E. (2006). *Nations and nationalism* (2nd ed.). Malden, Mass.: Blackwell.
- Gerard, E. (1999). De christelijke arbeidersbeweging als massabasis van de Vlaamse Beweging. In K. Deprez & L. Vos (Eds.), *Nationalisme in België: Identiteiten in beweging 1780-2000* (pp. 126-135). Antwerpen: Houtekiet.
- Giulianotti, R. & Robertson, R. (2007). *Globalization and sport*. Malden, Mass.: Blackwell.
- Guha, R. (1998). Cricket and politics in colonial India. *Past and present*, 161(1), 155-190.

- Joossen, F. (1963). Het einde van Flandria Film [tv-reportage]. In *Panorama*, 10 september 1963.
- Higson, A. (2002). The concept of national cinema. In A. Williams (Ed.), *Film and nationalism* (pp. 52-67). New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Hobsbawm, E.J. (1995). *Nations and nationalism since 1780: Programme, myth, reality* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hochscherf, T. & Laucht, C. (2008). "Every nation needs a legend": The miracle of Bern and the formation of a German postwar foundational myth. In R. Briley, D.A. Carmichael & M.K. Schoenecke (Eds.), *All-stars & movie stars: Sports in film & history* (pp. 279-302). Lexington, Ky.: University Press of Kentucky.
- Hong, F., Zhang, Q. & Zhouxiang, L. (2016). Projecting the 'Chineseness': Nationalism, identity and Chinese martial arts films. In F. Hong & L. Zhouxiang (Eds.), *Nationalism in Asia: Power, politics and identity* (pp. 64-74). Londen: Routledge.
- Hroch, M. & Fowkes, B. (1985). *Social preconditions of national revival in Europe: A comparative analysis of the social composition of patriotic groups among the smaller European nations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hughson, J. (2008). Why he must run: Class, anger and resistance in The loneliness of the long distance runner. In R. Briley, D.A. Carmichael & M.K. Schoenecke (Eds.), *All-stars & movie stars: Sports in film & history* (pp. 261-278). Lexington, Ky.: University Press of Kentucky.
- Londres, A. (2006). *Dwargarbeiders van de weg* (vertaling Jan Pieter van der Sterre). Amsterdam & Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Maguire, J. (1999). *Global sport: Identities, societies, civilizations*. Cambridge: Polity Press.
- Morelli, A. & De Laet, A. (1996). *De grote mythen uit de geschiedenis van België, Vlaanderen en Wallonië*. Berchem: EPO.
- Morgan, W.J. (2000). Sports as the moral discourse of nations. In T. Tännjö & C. Tamburrini (Eds.), *Values in sport: Elitism, nationalism, gender equality, and the scientific manufacture of winners* (pp. 59-73). Londen: Spon.
- Morlion, F. (1932). *Filmleiding*. Leuven: Davidsfonds.
- Noverr, D. (2008). Foreword. In R. Briley, D.A. Carmichael & M.K. Schoenecke (Eds.), *All-stars & movie stars: Sports in film & history* (pp. vii-ix). Lexington, Ky.: University Press of Kentucky.

- Ollivier, J.-P. (2011, 7 juli). La vérité sur Albert Londres. *Le Parisien* (online). Geraadpleegd op 14 augustus 2017 op <http://www.leparisien.fr/sports/la-verite-sur-albert-londres-07-07-2011-1523544.php>.
- Porrez, R. (2015). *Een poëtische Trofeo Baracchi: Wielrennen als thema in de Nederlandse poëzie* [masterproef]. Ongepubliceerd manuscript, UGent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte.
- Smith, A.D. (1994). *The ethnic origins of nations*. Oxford: Blackwell.
- Tegel, S. (2007). *Nazis and the cinema*. Londen: Hambledon Continuum.
- Stallaerts, R., Hogenkamp, B., & De Cuyper, E. (1989). *Rode glamour: Bioscoop, film en socialistische beweging* (in serie: Bijdragen Museum van de Vlaamse Sociale Strijd). Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen.
- Van Boxem (2017, 21 april). 'Miss Belga' te koop op veiling in Brussel. *De Tijd*, p. 13.
- Van Wijnendaele, K. (1943). *Het rijke Vlaamsche wíelerleven*. Gent: Snoeck-Ducaju en zoon.
- Vos, C. (2004). *Bewegend verleden*. Amsterdam: Boom.
- Weinfeld, M. (2015). Canadian Jews, dual/divided loyalties, and the Tebbit “cricket” test. In S. Guo & L. Wong (Eds.), *Revisiting multiculturalism in Canada: Theories, policies and debates* (pp. 141-158). Rotterdam: Sense Publishers.
- Wester, F. & Weijers, A. (2006). Narratieve analyse en transcriptie: Culturele thema's in de sitcom. In: F. Wester (Ed.), *Inhoudsanalyse: theorie en praktijk* (pp. 161-191). Alphen aan de Rijn: Kluwer.
- Willems, G. (2014). *De constructie van een nationale cinema: Een onderzoek naar de rol van het filmproductiebeleid in het stimuleren van een Vlaamse identiteit (1964-2002)*. Proefschrift, Universiteit Gent, Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen.
- Williams, A. (Ed.) (2002). *Film and nationalism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Wils, L. (1993). Naties en nationale bewegingen: De aanbreng van internationaal historisch en sociologisch onderzoek. In G.A.R. De Smet, *De geschiedschrijving van de Vlaamse Beweging sinds 1975. Handelingen van het Colloquium op 24.10.1992 te Antwerpen n.a.v. de 50e jaargang van Wetenschappelijke Tijdingen en de 10e jaargang nieuwe stijl* (pp. 79-96). Gent: Vereniging voor wetenschap.

