Citizen Heylen

OPKOMST EN BLOEI VAN HET REX-CONCERN BINNEN DE ANTWERPSE BIOSCOOPSECTOR (1950-1975)

Inleiding

‘Voor de geestdriftige liefhebbers zijn wij gelukkig te kunnen vermelden dat er links en rechts [in Antwerpen] nog enkele straten overblijven waar nog geen bioscoop gevestigd is.’ – Marc Turfkruyer, 1947¹

In filmhistorisch perspectief speelde Antwerpen vanaf het begin van de cinema een cruciale rol als grootste stad (na Brussel) in België voor bioscoopexploitatie en filmbeleving. In 1907 opende Willem Frederik Krüger, een van de filmpioniers in België, er de eerste permanente bioscoop: *Cinéma Théâtre Krüger* aan De Keyserlei. Tegen het einde van de Eerste Wereldoorlog had Antwerpen al 39 zalen, in de gouden jaren vijftig waren dat er vijftig.² In 1947 beschreef Marc Turfkruyer, hoofdredacteur van *Weekblad Cinema*, het Nederlandstalige ‘orgaan voor het Belgisch filmbedrijf’, de alomtegenwoordigheid van de bioscoop in Antwerpen (zie openingscitaat). Deze hoge concentratie aan bioscopen vertaalde zich ook in hoge bezoekerscijfers. Alleen al de ruim 260.000 Antwerpenaren uit het centrum en de volkswij-

* Kathleen Lotze werkt momenteel aan de Universiteit Antwerpen aan haar doctoraatsproject *Antwerpen Kinemastad* over filmexploitatie en -receptie in Antwerpen van 1945-1995. Daarvoor was zij als onderzoeker betrokken bij het project *De ‘Verlichte’ Stad* over beeldcultuur en filmconsumptie in Vlaanderen (1895-2004). Eerder assisteerde zij bij diverse filmhistorische en mediagerelateerde onderzoeksprojecten aan de Universiteit Antwerpen, de Universiteit van Amsterdam en de Universität Leipzig. Haar onderzoeksinteresses omvatten Vlaamse en Nederlandse cinemageschiedenis en (Oost-)Duitse filmcultuur. E-mail: lotze.kathleen@gmail.com. Voor meer informatie, zie: www.ua.ac.be/kathleen.lotze.

Philippe Meers is hoofddocent film- en mediastudies in het Departement Communicatiewetenschappen van de Universiteit Antwerpen en onderzoeksleider in de Onderzoeksgroep Visuele Cultuur. Meers publiceert over populaire mediacultuur, filmcultuur en publieksonderzoek in tijdschriften zoals *Screen*, *Media*, *Culture and Society*, *Journal of Popular Film and Television*, *Communications*, en readers o.a. *The Lord of the Rings: Popular Culture in Global Context* (Wallflower Press, 2006); *The Contemporary Hollywood Reader* (Routledge, 2009); *Film – Cinema – Spectator: Film Reception* (Schüren, 2010); *The Handbook of Political Economy of Communications* (Blackwell, 2011). Samen met Daniël Biltereyst is hij co-editor van de boekenreeks *Film & TV Studies* bij Academia Press. Hij was promotor van het onderzoeksproject *De ‘Verlichte’ Stad* en is thans promotor van *Antwerpen Kinemastad*, *Cinema en diaspora en Cinema culture in Monterrey, Mexico*. Met Richard Maltby en Daniël Biltereyst brengt hij binnenkort *The New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Wiley-Blackwell, 2010) uit. E-mail: Philippe.meers@ua.ac.be. Voor meer informatie, zie: www.ua.ac.be/philippe.meers.

ken namen wekelijks bijna 239.000 bioscooptickets voor hun rekening. Daarmee was hun gemiddeld aantal bioscoopbezoeken viermaal zo hoog als dat in heel Vlaanderen, en meer dan drie keer zo hoog als het gemiddelde van België.³ Het culturele leven was het meest bruisend in het zogenaamde Statiekwartier. Hier zouden zich nog decennialang de meest prestigieuze bioscopen van Antwerpen concentreren. Het betrof de buurt rondom het Centraal Station en aan beide zijden van De Keyserlei (door sommigen ook wel chauvinistisch de Antwerpse Champs-Elysées genoemd), de as tussen Centraal Station en Frankrijklei.⁴

Het overweldigende filmaanbod in het hart van Antwerpen hing in de tweede helft van de twintigste eeuw onlosmakelijk samen met het Rex-concern van Georges Heylen (1912-1995), de flamboyante bioscoopycoon van Antwerpen. Strikt juridisch gezien was Heylens onderneming geen concern, maar een consortium.⁵ Heylen zelf zei hierover:

‘Wat men bijvoorbeeld het Rex-concern noemt, is niet meer dan een benaming voor een centralisatie van al deze belangen, een aankoopcentrum. Het gaat om verschillende, afzonderlijke maatschappijen, die door het Rex-concern worden overkoepeld. Het Rex-concern zelf bezit geen eigen rechtsvorm. Het bestaat dus uit verscheidene kleine belangengroepen, die de noodzaak hebben ingezien zich min of meer te verenigen en waarvan wij de koördinatie verzorgen. Niets meer en niets minder.’⁶

In 1947, het jaar waarin het grootste aantal bioscooptickets ooit verkocht werd in België, heropende Heylen op de De Keyserlei cinema *Rex*.⁷ Binnen de kortste tijd voegde hij de ene na de andere zaal toe aan zijn imperium totdat hij in de jaren zestig in de Antwerpse binnenstad een quasimonopoliepositie innam. Tekenend is daarbij het succes waarmee Heylen begin jaren zeventig een boycot van de grote Amerikaanse distributeurs wist te overleven. In dit artikel belichten we de periode van opkomst en bloei van het Rex-imperium, van omstreeks de tijd dat Heylen de eerste bioscopen verwierf in de jaren vijftig, tot medio jaren zeventig.

Door de focus op de economische, politieke, maatschappelijke en culturele contexten van de cinema, sluit dit onderzoek expliciet aan bij vernieuwende tendensen op het vlak van ‘New Cinema History’. Richard Maltby stelde vier jaar geleden in het *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* dat ‘a history of cinema that is not a history of textual relations among films must (...) be concerned with the history of reception, which must itself include histories of distribution and exhibition’.⁸ Vanuit dit cruciale inzicht verweven we in ons artikel film distributie, -programmering en -receptie en laten we eveneens zien dat de rol van de bioscoopuitbaters vaak onterecht onderschat wordt.⁹ Geïnspireerd door het werk van Robert Allen pleit ‘New Cinema History’ ook voor een interdisciplinaire benadering en een ‘spatial turn’ in filmstudies, waarbij culturele geografie een dankbare invalshoek biedt.¹⁰ Bij een dergelijke reconstructie van de sociale geografie van de cinemacultuur laten zich verschillende methodologische vragen stellen. Hoe brengen we uiteenlopende niveaus van empi-

rische gegevens samen? Hoe kunnen we een industriële geschiedenis integreren met de sociaal-culturele geschiedenis van publieken? Hoe kunnen we, in de woorden van Maltby, een verbinding maken tussen ‘detailed historical maps of cinema exhibition, telling us what cinemas were where and when’ met de ‘experience that will ground quantitative generalisations in the concrete particulars of microhistorical studies of local situations’?¹¹

Het artikel kadert in twee projecten: het afgeronde *De ‘Verlichte’ Stad*-project, een onderzoek naar de rol van bioscoop en filmconsumptie in Vlaanderen tussen 1895 en 2004, en het project *Antwerpen Kinemastad* over de ontwikkeling van de filmexploitatie en -receptie in Antwerpen van 1945 tot 1995.¹² Vanuit deze grootschalige onderzoeken beschikken we over drie niveaus van longitudinale gegevens: een database van filmvertoningsplekken, een database van programmering en een databank van mondelinge getuigenissen.

Met dit artikel vullen we bovendien een leemte aan die is ontstaan in het veld van cinemageschiedenis. Terwijl de beginperiode van de cinema en het Interbellum gedurende de laatste decennia grondig zijn onderzocht, is academische aandacht voor filmprogrammering en -receptie tussen 1950 en 1990 veel minder frequent.¹³ Dit terwijl juist in deze periode ingrijpende veranderingen plaatsvonden, op maatschappelijk vlak (veranderende patronen in de besteding en toename van vrije tijd, toenemende mobiliteit, seksuele liberalisering) maar ook specifiek voor de filmwereld (aanhoudende recessie in de bioscoopsector door dalende bezoekerscijfers, het einde van het studiosysteem en de opkomst van onafhankelijke spelers). Hier onderzoeken we voor de periode 1950-1975 op microniveau het snijvlak tussen het aanbod van films in de bioscopen (de programmering) en de individuele beleving door de bioscoopgangers. Op die manier biedt het onderzoek inzicht in het reilen en zeilen van een concreet bioscoopbedrijf met unieke status voor de lokale en nationale filmcultuur, dat meer dan veertig jaar – tot aan zijn faillissement in 1993 – zijn stempel op het Antwerpse uitgaansleven heeft gedrukt. De Antwerpse case belicht daarmee de verhoudingen binnen de bioscoopsector, welke machtsstrijd er gevoerd werd, en verbindt deze institutionele geschiedenis met de individuele ervaringen van de bioscoopbezoekers van toen. Er kunnen conclusies getrokken worden over de hiërarchie binnen het bioscooplandschap van een stad: van exclusieve droompaleizen tot marginale vlooienvakken. Deze hiërarchie wordt manifest op drie niveaus: de plek van de bioscoop, de programmering, en de beleving van de bezoekers. Door Heylens machtspositie, die, zoals we zullen zien, zelfs de machtige studiobazen in Hollywood slapeloze nachten bezorgde, kunnen er bovendien conclusies op macro-niveau worden getrokken en biedt de Antwerpse case aanknopingspunten voor comparatief internationaal onderzoek naar de interactie tussen media, cultuur en economie in deze periode.

Concreet analyseren we in de volgende drie paragrafen achtereenvolgens de locatie en ligging van de Antwerpse bioscopen, de programmering en tot slot de beleving door het publiek, steeds met nadruk op het Rex-concern. Cumulatief bieden de

resultaten van deze analyses een complex tableau van 25 jaar filmmarkt en -cultuur in de grootste stad van Vlaanderen.

De plek van de bioscoop

‘Als ik op De Keyserlei mijn lichten uitdraai, is Antwerpen dood.’ – Georges Heylen¹⁴

Voor het in kaart brengen van de Antwerpse bioscopengeschiedenis maakten we gebruik van een longitudinale databank van alle bioscopen in het district Antwerpen van 1902 tot 2007. De inventarisatie voor de databank gebeurde op basis van zeer diverse bronnen en mondelinge getuigenissen van historische sleutelfiguren uit de Antwerpse bioscoopsector.¹⁵ Voor de analyse hanteren we drie parameters: de locatie en verspreiding van de bioscopen in district Antwerpen tussen 1950 en 1975 – met als toetsmomenten de jaren 1952, 1962 en 1972 –, de capaciteit van de bioscopen in termen van beschikbare zitplaatsen, en de eigendomsverhoudingen.

Op het moment dat Heylen in 1947 de *Rex* heropende, telde Antwerpen 49 bioscopen. Zoals elders in het land zette ook in Antwerpen de groei van het aantal bioscopen door tot eind jaren vijftig.¹⁶ De hoogste concentratie van bioscopen was te vinden in het Statiekwartier (postcode 2018, zie figuur 1). Ook Antwerpens oude stadskern (postcode 2000), wijken zoals Kiel (postcode 2020), Stuivenberg/Amandus (2060) en de aanpalende randgemeenten Borgerhout en Berchem (bioscopen niet op de kaart aangegeven) kenden een bloeiend bioscoopleven. In 1952 waren er in Antwerpen 50 bioscopen met een capaciteit variërend van 150 tot 2000 zitplaatsen. Meer dan de helft van de bioscopen bestond uit (voor toenmalige begrippen) kleine tot middelgrote zalen met tussen de 500 en 1000 zitplaatsen (zie tabel 1). De grotere bioscopen met meer dan 1000 zitplaatsen waren vooral in het Statiekwartier te vinden.

TABEL 1. *Het aantal bioscopen volgens capaciteit in Antwerpen (postcodes 2000-2060) in 1952, 1962, 1972*

Capaciteit in aantal zitplaatsen	1952		1962		1972	
	Aantal bioscopen	%	Aantal bioscopen	%	Aantal bioscopen	%
<500	9	18	9	19	6	21
500-1000	28	56	28	58	17	61
1001-1500	8	16	7	15	4	14
>1500	4	8	3	6	1	4
Niet bekend	1	2	1	2	0	0
<i>Totaal</i>	50	100	48	100	28	100

Bioscopen in district Antwerpen (postcodes 2000-2060) in 1952, 1962 en 1972. Bioscopen die in 1972 verdwenen waren, zijn aangeduid met o. Kader: Concentratie van bioscopen in het Antwerpse Stadietkwartier in 1972, die door Heylen werden uitgebaat, geprogrammeerd of in zijn bezit waren. 1 – Odeon (600 zitplaatsen), 2 – Quellin (640), 3 – Rex (1120), 4 – Pathé (1170), 5 – Capitole (1000), 6 – Vendôme (240), 7 – Metro (1650), 8 – Ambassades (450), 9 – Astrid (520), 10 – Savoy (540), 11 – Rubens (1070), 12 – Astra (850).

TABEL 2. *Uitbating van de bioscopen in Antwerpen (huidige postcodes 2000-2060) in 1932, 1962, 1972. Exploitaties Heylen veigedrukt.¹⁷*

1952	1962		1972		
Naam bioscoop	Uitbating	Naam bioscoop	Uitbating	Naam bioscoop	Uitbating
Postcode 2000 Antwerpen oude stadskern (met o.a. Schipperskwartier, Paardenmarkt-Stadswaag, Sint-Andrieskwartier, Het Zuid)					
		Ritz	Wellens	Ritz	Wellens
Winterpaleis	Gebruers	Winterpaleis	Heylen		
Cameo	Dessente	Cameo	N.V. Kinobel		
Kemo	De Wolf	Kemo	De Backer		
Lido	Hendrickx	Lido	Hendrickx		
Alhambra	niet gedocumenteerd	Alhambra	Quisenaerts		
Zuidpool	Elst	Zuidpool	Elst	Zuidpool	niet gedocumenteerd
Kinox	De Backer	Kinox	De Backer	Kinox	niet gedocumenteerd
Peter Benoît	Morel				
Artis	niet gedocumenteerd	Artis	Depuydt	Artis	niet gedocumenteerd
Coliseum	niet gedocumenteerd				
Roxy	Spanoghe/De Paep	Roxy	Spanoghe/De Paep		
Sint-Jan-Berchmans-college	Lauwers/Callens	Sint-Jan-Berchmans-college	Callens		
Odeon	Heylen	Odeon	Heylen	Odeon	Heylen
		Elckerlyc	Jezuïetenorde	Elckerlyc	Jezuïetenorde
Postcode 2018 Statiekwartier, Brederode					
Capitole	Dessente	Capitole	Heylen	Capitole	Heylen
Cineac	Grison	Cineac	Grison		
Pathé	Tyck	Pathé	Tyck	Pathé	Heylen
Regina	niet gedocumenteerd	Regina	S.A. Cobelciné	Paris	niet gedocumenteerd

1952	1962		1972		
Naam bioscoop	Uitbating	Naam bioscoop	Uitbating	Naam bioscoop	Uitbating
Rex	Heylen	Rex	Heylen	Rex	Heylen
Astrid	Heylen	Astrid	Heylen	Astrid	Heylen
Royal	Verzwijfel	Royal	Verzwijfel	Royal	niet gedocumenteerd
Studio Movy	In Het Panhuis	Studio Movy	In Het Panhuis		
Savoy	Doisy	Savoy	Heylen	Savoy	Heylen
Plaza	François/Souan	Plaza	François	Plaza	niet gedocumenteerd
A.B.C.	niet gedocumenteerd	Vendôme	Heylen	Vendôme	Heylen
Ambassades	De Backer	Ambassades	NV Kinobel	Ambassades	Heylen
Metro	MGM	Metro	Heylen	Metro	Heylen
Studio de Paris	Gyles/Van Houdt	Studio de Paris	Gyles		
Crosly	Payeur				
Eden	Tyck	Quellin	Heylen (NV Anbima)	Quellin	Heylen
Anvers Palace	Tyck/Gommers	Anvers Palace	Tyck		
Empire	Spanoghe/De Paep	Empire	De Paep		
Lux	Spanoghe/De Paep	Lux	De Clerck		
Cinex	Van den Heuvel	Cinex	Mertens		
Forum	Bastiaenssens/Bekens	Forum	N.V. Filmco	Forum	Heylen
Monty	Lievens	Monty	Lievens	Monty	niet gedocumenteerd
Postcode 2020	Kiel				
Centra	François/Souan	Centra	Mertens	Centra	niet gedocumenteerd
Micro	Bastiaenssens/Alkema/Bekens	Micro	Bastiaenssens	Moderne	niet gedocumenteerd
Nova	Langohr	Nova	Langohr	Nova	Langohr
Modern Palace	Bastiaenssens/Alkema/Bekens	Modern Palace	Bastiaenssens		

Anders dan bijvoorbeeld in Groot-Brittannië, waar aan het begin van de jaren vijftig hoofdzakelijk twee grote ketens, Rank en ABC, de vertoningsmarkt beheersten, opereerden er in Antwerpen rond dezelfde tijd een veeltal, overwegend particuliere onafhankelijke bioscoopuitbaters.¹⁸ Op één bioscoop na, de *Metro* van de Amerikaanse studio MGM, waren in 1952 alle eigenaren, wat Jeffrey Klenotic noemt 'non-chain operations', uitbaters die onafhankelijk waren van de Amerikaanse studio's, of van regionale ketens.¹⁹ De uitbaters van meerdere bioscopen waren dikwijls bekende namen binnen de Antwerpse bioscoopsector, omdat zij of hun familie er reeds sinds de jaren twintig of langer bezig waren (zoals de partners Spanoghe/De Paep en Tyck/Gommers). De meesten van hen hadden slechts één bioscoop, enkelen hadden er twee of drie (zie tabel 2). Heylen had toen al drie bioscopen in eigendom of uitbating.

In 1962 stonden nog 48 bioscopen in Antwerpen geregistreerd. Nadat *Metro* in 1961 van MGM door Heylen was overgenomen, was geen enkele in Antwerpen opererende bioscoop meer in bezit van de Amerikaanse studio's.²⁰ Een aantal bioscopen was in handen van naamloze vennootschappen (NV's), zoals NV Kinobel en NV Filmco. Het merendeel van de bioscopen was echter nog steeds in handen van onafhankelijke, particuliere eigenaars. Met uitzondering van Heylen had geen van hen meer dan drie bioscopen. Heylen stond dat jaar met veertien bioscopen duidelijk aan de top. Zoals te zien in tabel 2 richtte hij zijn pijlen vooral op het Statiekwartier en de wijk Stuivenberg/Amandus-Atheneum (en de randgemeente Borgerhout).

Tien jaar later, in 1972 was het aantal bioscopen in district Antwerpen bijna gehalveerd. Van de grote bioscopen met meer dan 1500 zitplaatsen was in 1972 alleen nog *Metro* over. Over de gehele periode zien we dat de verhouding tussen kleine, middelgrote en megabioscopen in Antwerpen stabiel bleef (tabel 1). Voor Antwerpen geldt dus dat het niet de kleinste bioscopen waren die hun deuren als eerste sloten (pas in de jaren zeventig veranderde dit). Het waren wel vooral de wijkzalen die verdwenen, waarvan het merendeel bestond uit wijkzalen die niet door Heylen werden uitgebaat of geprogrammeerd. Van 15 van de 28 in 1972 nog bestaande bioscopen in het district Antwerpen was Heylen eigenaar of minstens uitbater/programmatrice. Drie middelgrote bioscopen stonden op naam van elk één uitbater.²¹ De machtsverhoudingen op de Antwerpse bioscoopmarkt hadden zich in de loop der tijd ontwikkeld naar een situatie waarin Heylen tegenover enkele kleinere spelers stond.

De positie van Heylens Rex-concern was gestaag gegroeid tijdens deze periode van ruim twintig jaar, tot een dominante in het Antwerpse filmlandschap, met vooral een quasimonopolie in het Statiekwartier. Heylen financierde zijn veroveringstocht door middel van een complex netwerk van verschillende kleine, onderling met elkaar verweven firma's. Heylen oefende niet uitsluitend invloed uit als eigenaar of uitbater van bioscopen, maar drukte evenzeer zijn stempel op een aantal zalen waarvan hij de programmering voor zijn rekening nam. Zijn nogal protserige uitspraak over 'het licht uitdoen op De Keyserlei' was dus niet uit de lucht gegre-

pen.²² Met de komst van de *Calypso*-triplezalen in 1973 op de hoek van De Keyserlei en Quellinstraat, schuin tegenover Heylens paradepaard *Rex*, was zijn quasimonopolie in de Antwerpse binnenstad weliswaar gebroken. Toch zou hij tot aan zijn faillissement de machtigste speler op de Antwerpse bioscopenmarkt blijven. De strijd tussen de bioscopen werd daarbij op het scherp van de snede gestreden. Heylen deinsde er niet voor terug om met zijn eigen distributiefirma *Excelsior* (zie verder) tot tachtig procent van de recettes te eisen van de wijkzalen die hij bevoorradde, waardoor hij velen tot het faillissement veroordeelde.²³

De capaciteit van Heylens zalen varieerde sterk: van 240 tot 1650 zitplaatsen, met *Metro*, *Pathé*, *Rex* en *Capitole* als grootste zalen met meer dan 1000 zitplaatsen.²⁴ Anders dan bijvoorbeeld in Groot-Brittannië, waar, als gevolg van steeds maar dalende bezoekcijfers een opsplitsing van grote bioscopen in meerdere kleine zalen al in de jaren zestig begon, bleef Heylen zijn relatief grote zalen in het Statiekwartier betrekkelijk lang behouden.²⁵ Pas eind jaren zeventig en vooral in de jaren tachtig moest ook Heylen toegeven aan de trend in de bioscoopwereld richting kleinere zalen, deels onder één dak, waarmee de topografie van het Antwerpse bioscooplandschap voorgoed veranderde. Het kwam tot oprichting van kleinere, voornamelijk club- of studiozalen (bijvoorbeeld *Rex-Club*, *Brabo*, *Tijl* en *Wapper*) en een opsplitsing van grote zalen (zoals *Metro* en *Quellin*).²⁶

De teloorgang van De Keyserlei als majestueuze flaneermijl vanaf de jaren tachtig ging gepaard met de sluiting van Heylens centrumzalen. In 1992 kregen de traditionele bioscopen in België al zware concurrentie van multiplexen als Kinopolis in Brussel. Heylen schatte deze bedreiging al te licht in en beweerde dat hij alleen maar een dak moest bouwen boven de Keyserlei, om zijn eigen multiplex te maken.²⁷ Maar op 3 september 1993 viel het doek voor Heylen met het faillissement van het Rex-consortium. De opening op 17 oktober van dat jaar van het *Metropolis*-complex aan de noordelijke stadsrand luidde een nieuwe bioscoopcultuur in. Nog twee jaar later, op 1 november 1995 overleed (inmiddels baron) Georges Heylen. Uiterekend die week werden *Rex*, *Metro*, *Odeon* en *Ambassades* gesloopt om plaats te maken voor een nieuw *Gaumont*-bioscoopcomplex met zeventien zalen en vierduizend zitplaatsen.²⁸

Programmering

Om meer zicht te krijgen op vraag en aanbod van films op de Antwerpse bioscoopmarkt werd in het kader van het *De 'Verlichte' Stad*-project een grootschalig programmeringsonderzoek opgezet. Doel van deze programmeringsanalyse was om niet louter naar de omvang van de filmimport te kijken, maar naar wat er effectief op de schermen te zien was. Hoe lang een film vertoond werd, was immers een indicatie van het succes van die bepaalde film.²⁹ Op basis van informatie in de originele programmeringsboeken van het Rex-concern werden de vertoningsgegevens van alle films die gedurende 52 weken in een aantal Antwerpse bioscopen speelden

voor drie steekproefjaren (1952, 1962 en 1972) in een databank verwerkt. Op die manier werd de programmering vastgelegd voor veertien bioscopen in 1952, zeven-tien bioscopen in 1962 en dertien bioscopen in 1972. We registreerden en analyseerden in totaal 2249 vertoningen in 44 bioscopen, waarvan 1163 individuele film-titels.³⁰

De steekproef van een beperkt aantal bioscopen en onderzoeksjaren heeft voor-en nadelen.

Door te focussen op een relatief klein aantal bioscopen was het mogelijk om de programmeringstendensen voor 52 weken voor de drie toetsjaren in detail te onderzoeken en het traject van de meest succesvolle films door Antwerpen te volgen. Een nadeel is dat er geen detailuitspraken mogelijk zijn over de continue ontwikkeling van het filmprogramma van de individuele bioscopen door de jaren heen. Toch zijn enkele algemene trends zichtbaar over de drie decennia heen, zoals we verderop zullen zien. Een ander nadeel is dat een systematische vergelijking tussen de drie verschillende jaren problematisch is vanwege het verschil in compositie van de steekproeven voor elk jaar. Terwijl voor 1952 gegevens van centrum-, tweedeweek- en wijkzalen beschikbaar zijn, is dat voor 1962 en 1972 niet het geval. Bijgevolg kunnen er voor die jaren geen uitspraken worden gedaan over het verschil in de programmering voor centrum-, tweedeweek- en wijkzalen. Anderzijds staat de steekproef van 1962 wel een vergelijking toe van bioscopen die door Heylen werden uitgebaat en/of geprogrammeerd of in zijn bezit waren, met bioscopen die onafhankelijk van hem opereerden.

Hieronder volgt een bespreking van de resultaten van een longitudinale analyse van de filmprogrammering van vijf bioscopen voor de jaren 1952, 1962 en 1972. Vervolgens presenteren we de bevindingen van een vergelijking van de programmering van centrum- en wijkzalen in 1952. Tot slot gaan we in op de belangrijkste verschillen in de filmprogrammering in 1962 voor zalen die door programmering, uitbating of eigendom aan Heylen gelieerd waren, en de niet aan hem gelieerde zalen.

Voordat we deze bevindingen presenteren is het nodig om kort stil te staan bij de hier gehanteerde indeling van de bioscopen in centrum-, tweedeweek- en wijkzalen.³¹ Deze drie-indeling valt niet zonder meer een-op-een te vergelijken met de klassieke indeling van het Amerikaanse systeem van *first*, *second* en *third run*-theaters. Dat ligt enerzijds aan het ontbreken van duidelijke definities en uitleg in de literatuur van het verschil tussen de drie.³² Anderzijds heeft het te maken met het feit dat films niet per definitie in een tweedeweekzaal moesten spelen alvorens naar de wijkzalen te gaan, of dat films niet zelden van centrum- naar centrumzaal wisselden. Hierdoor zou de wijkzaal als *second* én als *third run*-theater fungeren. Wel was er zoals bij *first*, *second* en *third run*-bioscopen een duidelijke hiërarchie tussen centrum-, tweedeweek- en wijkzalen.³³ Deze hiërarchie weerspiegelde zich in de entreprijzen en in de volgorde waarin de films er speelden. De toegangskaarten voor tweedeweekzaal *Astra* waren bijvoorbeeld goedkoper dan voor de centrumzalen, maar duurder dan voor de wijkzalen.³⁴ Daarnaast was het onvoorstelbaar dat een film eerst in een wijkzaal en daarna pas in een tweedeweekzaal of een centrumzaal

zou spelen. Het klassieke parcours van centrum- naar (tweedeweek- en) wijkzaal zou in Antwerpen slechts bij zeer hoge uitzondering worden doorbroken, zoals we verderop bij het distributieconflict tussen Heylen en de Amerikaanse majors zullen zien.

Een longitudinale analyse van de filmprogrammering in de Rex-bioscopen naar productiejaar, genre, herkomst en keuringsresultaat laat zien dat Heylen een zeer divers programmeringsbeleid voerde. We bekeken hiervoor onder andere de vijf Rex-bioscopen die in alle drie de steekproefjaren aanwezig waren: de centrumzalen *Rubens*, *Astrid*, *Odeon* en *Rex* alsmede tweedeweekzaal *Astra*. Met uitzondering van *Astra* vertoonden alle bioscopen een stabiele programmering.

Rubens, gelegen in de drukke Carnotstraat, op wandelafstand van het Centraal Station, was een prestigieus droompaleis dat in 1952 als bioscoop opende met ongeveer 1100 zitplaatsen. De zaal werd pas in 1959 bij Heylens imperium gevoegd, maar de programmering was in alle drie de steekproefjaren vrijwel gelijk, met een sterke focus op spektakelfilms uit de VS.³⁵ Ook *Astrid*, gelegen aan het Koningin Astridplein naast het Centraal Station, had een vrij stabiele programmering. De aanzet voor een Duits-georiënteerd en familievriendelijk profiel was al in 1952 zichtbaar, maar de bioscoop zou zich vooral daarna als familiebioscoop profileren, met een duidelijke voorkeur voor 'voor kinderen toegelaten' Duitse films. Tot slot veranderde er in de drie jaren ook niet veel aan het programma van *Odeon*, Heylens elitebioscoop aan de Frankrijklei. De nadruk lag op recente films uit Frankrijk en Frans-Italiaanse coproducties, veelal drama's, die niet voor kinderen geschikt waren bevonden door de filmkeuring.³⁶

Anders dan bij *Rubens*, *Astrid* en *Odeon* was de programmering in *Rex* alleen stabiel te noemen in de zin dat er bij voorkeur de grote premières werden vertoond. Wat betreft genre, herkomst en keuringsoordeel ontwikkelde de programmering zich mee met de algemene tendensen in de Antwerpse filmcultuur: films bleven gemiddeld langer spelen, er was een verschuiving in focus van Amerikaanse naar Franse en Italiaanse films en van overwegend kindvriendelijke films naar films die niet voor kinderen geschikt waren. Als premièrebioscoop mikte *Rex* op een breed publiek dat minder geïnteresseerd was in een specifiek genre en meer in het zien van de nieuwste films.

Astra, ten slotte, was vergeleken met andere bioscopen een kleinere zaal met ongeveer 800 zitplaatsen, naast *Rubens*, aan de rand van het Statiekwartier. Als zogenaamde tweedeweekzaal fungeerde *Astra* als een doorgeefluik voor films van de centrumzalen naar de wijkzalen. Nadat een film in een centrumzaal was vertoond, ging deze in 1952 na een 'roulatiestop' van circa vier weken in de meeste gevallen voor één week naar *Astra* en vervolgens, na een tweede roulatiestop van twee weken, door naar de wijkzalen.³⁷ Met het verdwijnen van de wijkzalen in de loop van de jaren zestig en zeventig raakte *Astra* zijn functie als doorgeefluik kwijt. Voor 1972 zagen we dus een geheel ander programmeringsbeleid. Het centrumparcours van de langstlopende films eindigde in 1972 niet meer in *Astra*, zoals in 1952 en 1962.

Er speelden nu veel vaker recente films dan daarvoor, die bovendien langer draaiden. Bijgevolg wisselde het programma in *Astra* niet meer wekelijks en begon het programmeringsprofiel van *Astra* sterk op dat van een centrumzaal te lijken.

Heylens gediversifieerd programmeringbeleid wordt ook duidelijk in een geografische vergelijking tussen centrum- en wijkzalen. Voor 1952 vergeleken we de bioscopen in het centrum van Antwerpen, dichtbij het Centraal Station gelegen, met de bioscopen in de wijk Stuivenberg (postcode 2060) en randgemeente Borgerhout, alle op wandelafstand ten noordoosten en oosten van het station (zie figuur 1). Deze bioscopen, waarvan de programmering in 1952 onder Heylens toezicht stond,³⁸ onderscheidden zich in hun programmering duidelijk van de centrumzalen (zie tabel 3). Zo kenden de films in de onderzochte wijkzalen in 1952 een veel kortere roulatieduur dan die in de centrumzalen – van slechts een enkele week. Verder speelden er doorgaans meer films uit de Verenigde Staten in de wijkzalen. In twee wijkzalen in Stuivenberg (*Americain Palace* en *Dixi*) bestond het aanbod zelfs uit meer dan negentig procent Amerikaanse films.³⁹ De wijkzalen programmeerden ten slotte eerder dan de centrumzalen oudere films van het jaar daarvoor en uit de jaren veertig. Hierin weerspiegelt zich de hiërarchie tussen wijkzalen en centrumzalen het duidelijkst. Een film verliest immers aan waarde naarmate hij door tijd en ruimte beweegt, wat door de wijkbioscopen onder andere gecompenseerd werd door lagere prijzen te hanteren en *double bill*-voorstellingen te geven om waar te bieden voor het entreegeld. Het parcours dat de films aflegden, begon altijd bij de filmpaleizen in het centrum en eindigde, met een week tussenstop in *Astra* mits de film daarvoor in het centrum een succesfilm was, uiteindelijk in de wijkzalen.⁴⁰ Omdat Heylen ook een aantal wijkzalen programmeerde en uitbaatte, kon hij de levensduur van een film tot langer dan een jaar verlengen en zo de maximale winst uit een film halen.

Naast longitudinale en geografische vergelijkingen biedt de database ons tot slot inzicht in de verschillen tussen de Rex-bioscopen en de onafhankelijke bioscopen, meer bepaald voor het jaar 1962. In totaal waren tien van de zeventien onderzochte bioscopen aan Heylen gerelateerd, zij het omdat ze door hem geprogrammeerd of uitgebaat werden, of eigendom van hem waren.⁴¹ De meest succesvolle films in 1962 (met een roulatietijd van minstens vier weken) werden nauwelijks uitgewisseld tussen aan Heylen gelieerde bioscopen en onafhankelijke exploitanten. Een film die in een van Heylens centrumzalen in première ging, wisselde daarna dikwijls nog naar een van zijn andere centrumzalen, maar vrijwel nooit naar een zaal van de concurrentie. Dat gebeurde enkel als gevolg van meningsverschillen tussen Heylen en de betreffende distributeur over concrete prijsafspraken voor een film. Als Heylen niet akkoord ging met de prijs van een distributeur, plaatste de distributeur de betreffende film in een zaal van de concurrentie.⁴² De programmering in Heylens bioscopen verschilde daarbij van die van zijn concurrenten (zie tabel 4). Zo programmeerden de van Heylen onafhankelijke bioscopen aanzienlijk meer films

TABEL 3. *Vergelijking van centrum-, tweedeweek- en wijkzalen in de steekproef 1952 (gemiddelden per type bioscoop)*

	<i>Gemiddelde roulatieduur per film</i>	<i>Productiejaar</i>		<i>Land van herkomst</i>		<i>Percentages K(inderen) T(oegelaten) films</i>
Centrumzalen (4)	1 - 2,5 weken	1952	30%	VS	64%	63%
		1951	58%	W-Europa	33%	
		1950	6%	Overige	3%	
		Jaren 1940	4%			
		Pre 1940	2%			
Tweedeweekzalen (2)	1 week	1952	22%	VS	86% (Astra)	71% (Astra)
		1951	52%		29% (Majestic)	46% (Majestic)
		1950	10%	W-Europa	10% (Astra)	
		Jaren 1940	14%		71% (Majestic)	
		Pre 1940	2%	Overige	4% (Astra) 0% (Majestic)	
Wijkzalen (8)	1 week	1952	8%	VS	86%	76%
		1951	49%	W-Europa	12%	
		1950	19%	Overige	2%	
		Jaren 1940	22%			
		Pre 1940	2%			

uit Frankrijk en Groot-Brittannië, en meer Frans-Italiaanse coproducties dan Heylen, die in 1962 nog vaker films uit de VS programmeerde en ook veel films van Duitse of Oostenrijkse origine. Verder speelde de helft van Heylens bioscopen meer 'kinderen toegelaten'-films dan 'kinderen niet toegelaten'-films, terwijl de concurrerende bioscopen steeds meer 'kinderen niet toegelaten'-films speelden.⁴³ Tegen de achtergrond van demografische verschuivingen bij het bioscooppubliek vanaf de jaren zestig van het gezin als hoofddoelgroep naar de adolescenten, valt te concluderen dat Heylen in 1962 sterker op gezinnen als hoofdpubliek bleef inzetten, toen de concurrentie met pikantere films het wegwijnende bioscooppubliek probeerde terug te winnen.⁴⁴

Tot slot onderscheidde de programmering in Heylens zalen zich ook van de concurrentie door de samenwerking met Amerikaanse *major* distributeurs. Het aanbod in acht van de tien zalen van Heylen bestond grotendeels uit films gehuurd van de majors. Enkel de op Duitstalige films georiënteerde bioscopen *Astrid* en *Quellin* huurden het gros van de films van de Belgische verdeler Elan.⁴⁵ Met *Pathé* als uitzondering was er geen enkele bioscoop van de concurrentie waar films van Amerikaanse majors domineerden. Deze zalen huurden de meeste films óf bij een Belgische of Franse distributeur, óf hadden geen duidelijke voorkeur. Heylens positie in

de Antwerpse bioscoopsector was intussen al dusdanig gegroeid dat hij beslag kon leggen op de beste (Amerikaanse) kaskrakers. Verschillende oud Rex-medewerkers beweerden dat hij dankzij goede publiciteit meer publiek voor zijn zalen trok dan de concurrentie en zo de voorkeursbehandeling van de distributeurs verkreeg.⁴⁶ Hierbij kwam dat hij de films ook regelmatig voor de concurrentie blokkeerde door ze zelf exclusief te programmeren of zelfs voor een film te betalen nog voordat hij in productie ging, zodat andere bioscoopuitbaters pas aan de film kwamen nadat die in Heylens zalen was uitgespeeld; of ze konden hem helemaal niet spelen.⁴⁷ Heylens machtige positie op de Antwerpse bioscoopmarkt mondde uit in een ernstig conflict met de grote Amerikaanse distributeurs eind jaren zestig, begin jaren zeventig – een gebeurtenis die de Antwerpse bioscoopwereld op zijn kop zette. De volgende paragraaf behandelt dit conflict, dat zich nog niet zo eenvoudig laat reconstrueren vanwege de sporadische schriftelijke en elkaar soms tegensprekende bronnen.⁴⁸

TABEL 4. *Aantal films (in procenten) naar land van herkomst, officieel filmkeuringsoordeel en distributeur. In bioscopen geprogrammeerd, uitgebaat en/of in bezit van Heylen, en van hem onafhankelijke bioscopen in 1962.*

<i>Land van herkomst</i>	<i>Aantal films (in procenten)</i>	
	<i>Bioscopen afhankelijk van Heylen</i>	<i>Bioscopen onafhankelijk van Heylen</i>
Verenigde Staten	46%	21%
Duitsland/Oostenrijk	17%	4%
Frankrijk	4%	21%
Frankrijk/Italië	11%	20%
Groot-Brittannië	4%	12%
Overige landen	18%	22%
<i>Totaal</i>	100%	100%
<i>Officiële filmkeuring</i>		
Aandeel K(inderen) T(oegelaten) films	61%	34%
K(inderen) N(iet) T(oegelaten)	39%	66%
<i>Totaal</i>	100%	100%
<i>Distributeurs</i>		
Aandeel door Amerikaanse majors verdeelde films	56%	29%

In focus: Heylen versus de majors

Al in de loop van de jaren zestig kwam het steeds vaker tot meningsverschillen tussen Heylen en de Amerikaanse majors over publiciteitsbudgetten en huurvoorwaarden, zoals huurpercentages en de periode dat een film in een bepaalde bioscoop moest draaien. Dat leidde aan het begin van de jaren zeventig ertoe dat United Artists, 20th Century Fox, Columbia en Warner Bros. in overleg met de Motion Picture Export Association of America een distributiestop voor Heylens bioscopen vroegen. Deze *lock-out* werd in eerste instantie nog geweigerd door Paramount, MGM en Universal, maar uiteindelijk werden ook deze drie genoodzaakt om de handel met Heylen te staken.⁴⁹ Heylen compenseerde het plotselinge tekort door films te huren van onafhankelijke, lokale en regionale distributeurs, maar vooral ook door op films terug te grijpen die hij zelf importeerde en uitbracht. Met zijn eigen distributiefirma Excelsior ging hij op zoek naar Duitse, Franse en Italiaanse films om ze in zijn grote centrumzalen te programmeren.⁵⁰ In de tussentijd hadden zich een aantal door programmering of bezit van Heylen onafhankelijke wijkbioscopen in Antwerpen en de randgemeenten verenigd tot de Verenigde Onafhankelijke Cinema's van Antwerpen en Agglomeratie (VOCA). Omdat zij wel de grote Amerikaanse succesfilms van de majors mochten vertonen, werd het traditionele roulatiepatroon van films in Antwerpen volledig omgedraaid. Nieuwe (Amerikaanse) kaskrakers gingen alleen in de wijk- en randzalen in première, terwijl de grote luxueuze centrumbioscopen niet verder kwamen dan B-films uit West-Europa. De nieuwste James Bond *DIAMONDS ARE FOREVER* (1971) – nummer één in Nederland in de eerste helft van 1972 – speelde amper drie weken in de kleinere wijkzalen van de VOCA in plaats van in de luxueuze Rex-zalen waar dit soort films normaliter uitkwam en voor hoge verkoopcijfers zorgde.⁵¹ Coppola's *THE GODFATHER* (1972), een ander succesnummer uit deze periode, was in elke grote en kleine stad in België te zien, maar niet in Antwerpen.⁵² Mede dankzij Heylens uitstekende publiciteitscampagnes bleven de Antwerpse toeschouwers massaal hun bioscoop en bioscooproutine trouw. Ondanks de boycot zaten Heylens centrumzalen afgeladen vol voor 'heerlijke ontspanning zonder diepe boodschap', met films als *DER ARZT VON SANKT-PAULI* (Rolf Olsen, 1968) en muzikale films met Heintje en Roy Black.⁵³

In de periode 1972-1973 bereikte het distributieconflict tussen Heylen en de Amerikanen zijn hoogtepunt.⁵⁴ Heylens verdeelhuis Excelsior leverde 36 procent van het totale aanbod aan films in de Rex-bioscopen, tot dan toe een absoluut record.⁵⁵ De betrokken partijen begrepen dat de situatie funest was voor hen beiden. Terwijl Heylen met een tekort aan films kampte en hij de grote kaskrakers aan zijn zalen voorbij zag gaan, liepen de majors aanzienlijke inkomsten mis, doordat ze hun films óf alleen in de wijkbioscopen van de VOCA konden plaatsen óf Antwerpen helemaal moesten overslaan. Er waren immers '16 of 17 wijkzalen nodig om de recette te verwezenlijken van één Metro, één Rubens of één Rex'.⁵⁶ Volgens oud-secretaris-generaal van Rex, Zeguers, zaten de betrokken partijen nachten achter elkaar om de tafel om tot een oplossing te komen.⁵⁷ In augustus 1973, een maand

voordat de Nederlander Piet Meerburg het gloednieuwe *Calypso*-complex schuin tegenover Heylens cinema Rex zou openen, speelden de Rex-bioscopen alweer wekelijks meerdere films van een Amerikaanse major – wat erop wijst dat het conflict aan het aflopen was. Over de concrete betrokkenheid van de Amerikanen bij de opening van *Calypso* valt tot nu toe enkel te speculeren. De opening van *Calypso* leidde er echter wel toe dat Heylens monopolie in de Antwerpse binnenstad gebroken was en daarmee bleek ook het conflict met de majors definitief beslecht. De grote Amerikaanse films werden voorlopig verdeeld tussen Heylen en Meerburg, waarbij Meerburg de eerste keuze had, Heylen de tweede. Deze volgorde werd echter al snel omgekeerd omdat de Amerikanen de omzet zagen dalen; Heylens zalen bleven het immers beter doen dan die van de nieuwkomer. Een van de langetermijngevolgen van de lock-out was daarnaast dat de 70-procentregeling, waarbij de distributeur zeventig procent van de recettes van de uitbater opeist, werd afgeschaft. Het was een van de eerste eisen die Heylen aan de Amerikanen stelde, ‘omdat de tijd van de grote films voorbij was’.⁵⁸ Heylen had geen gezichtsverlies hoeven lijden en zou daarna nog twee decennia lang zijn invloed op de Antwerpse filmcultuur blijven uitoefenen.⁵⁹

Dit uitzonderlijke voorval illustreert treffend de verschuivende machtsverhoudingen tussen de wereldwijd almachtige majors en een eigenzinnige lokale bioscoopycoon. Dankzij zijn grote kennis van de plaatselijke markt en zijn specifieke quasimonopolistische machtspositie in een cinemastad als Antwerpen wist hij tegen de druk van ‘boven’ stand te houden en te overleven. Bij wijze van conclusie van ons programmeringsonderzoek kunnen we de verschillende programmeringsstrategieën van Heylen in twee lijnen samenvatten. Ten eerste: door in verschillende typen bioscopen in het centrum en diverse wijken te investeren, slaagde Heylen erin om maximale winst uit een gehuurde film te halen door die van centrum- naar tweedeweek- en wijkzalen te laten rouleren. Heylen profiteerde dus van *beide* door Sedgwick geformuleerde strategieën van uitbating:

‘First-run exhibition aimed to recruit as large an audience as possible to pay the highest prices to watch a single attraction for as long as possible. The circulation of movies through the suburban market, on the other hand, much more closely resembled a long tail, in which retail business was generated by selling relatively small quantities (seats in individual theatres) at relatively low prices on a regular basis.’⁶⁰

Ten tweede bouwde Heylen een groot klantenbestand op door elke bioscoop binnen zijn imperium een afzonderlijke identiteit te geven wat de uitstraling en het type films betrof. Aan deze twee strategieën kunnen nog twee andere worden toegevoegd die hij volgde om zijn concurrenten buiten spel te zetten. Ten eerste vertoonde hij liever onbekendere films in exclusiviteit (ondersteund met de nodige publiciteit) dan grote kasmagneten met andere zalen te moeten delen (het door de Amerikanen

Jayne Mansfield in Antwerpen voor de première van *THE GIRL CAN'T HELP IT* (1956). Rechts in beeld (met hoed) Georges Heylen. Bron: Privécollectie Paul Corluy

gepraktiseerde *parallel booking*). Deze tactiek leverde hem op langere termijn een groter marktaandeel op en het vertrouwen van de distributeurs, wat zich uiteindelijk vertaalde in het feit dat de meest succesvolle films langer in zijn zalen bleven spelen. Om succesvol te blijven, ten slotte, haalde Heylen 'Hollywood naar de Schelde'. Telkens opnieuw bracht hij Amerikaanse en Europese films en filmsterren, zoals Jayne Mansfield, Gregory Peck, Sophia Loren, Fernandel, Gina Lollobrigida en Glenn Ford naar Antwerpen om de première van hun nieuwste film bij te wonen.⁶¹

Receptie

Heylen realiseerde zich dat filmconsumptie in zijn zalen niet alleen rond de film draaide, maar evenzeer verbonden was met de beleving van de bioscopen zelf als plek en ruimte van luxe en stijl. Dit uitte zich in een grote aandacht voor de architectuur en de uitstraling van de prestigieuze centrumzalen, en in een uitgebreide personeelsbezetting per bioscoop, om de toeschouwers te bedienen en naar hun plaatsen te begeleiden.⁶² Het is op dit vlak van glans en glamour dat de Rex-bioscopen levendig werden herinnerd door de bioscoopbezoekers zelf. Doorheen het programmeringonderzoek hebben we zicht gekregen op het aanbod aan films en de potentiële bioscooppublieken. Het biedt echter onvoldoende informatie over de echte bioscoopgangers van toen, 'the flesh and blood human beings who go to cine-

mas to see films', en hun individuele beleving van films en bioscopen.⁶³ Geïnspireerd door Annette Kuhns baanbrekend werk over filmbeleving in Groot-Brittannië in de jaren dertig, werd in het kader van het *De 'Verlichte' Stad*-project een groot-schalig receptieonderzoek uitgevoerd. 155 Antwerpenaren van boven de vijftig jaar werden geïnterviewd over hun filmbeleving in het verleden.⁶⁴ Dit resulteerde in een grondige analyse van vragen naar bijvoorbeeld de keuze voor bepaalde bioscopen en filmgenres, maar ook naar de alledaagse context van bioscoopbezoek in de twintigste eeuw. We reconstrueerden op die manier een diachronische 'mental map' van het bioscoopbezoek in Antwerpen.⁶⁵

In diverse bronnen over de Antwerpse bioscoopgeschiedenis en in persoonlijke interviews met historische sleutelfiguren van het Antwerpse bioscooplandschap wordt dikwijls verwezen naar Heylens vindingrijkheid om publiek naar zijn zalen te lokken. Hij was blijkbaar een kei in het bedenken van publiciteitscampagnes.⁶⁶ Maar wat dacht het publiek van de Rex-zalen en de concurrerende zalen? Werd het verschil überhaupt waargenomen en was er sprake van de hiërarchie van bioscopen zoals we die in geografische locatie en programmering hebben vastgesteld?

Net als Kuhns respondenten uit Glasgow, Manchester en Harrow schetsten de Antwerpse respondenten een zeer gedetailleerd en levendig beeld van hun bioscoopbezoeken in het verleden, waarbij geografie een structurerende factor was in hun verhalen. Kuhn observeerde dat de geïnterviewden hun herinneringen topografisch organiseerden langs herinnerde plaatsen uit hun jeugd.⁶⁷ Voor Antwerpse respondenten die voor de Tweede Wereldoorlog geboren waren,⁶⁸ begon de reis door hun verleden daarbij altijd in de wijkzalen en voor hen bestond er een duidelijke hiërarchie tussen wijk- en centrumzalen. Wijkbioscopen en bioscopen in de randgemeenten waren in hun ogen gemakkelijker bereikbaar en goedkoper dan centrumzalen, maar hadden vaak ook minder allure. Het bezoek aan een wijkzaal hoorde bij de alledaagse bezigheden. De laagdrempeligheid en gezelligheid van de wijkzaal als verlengstuk van de eigen woning was alomtegenwoordig in de herinneringen:

Margariet (1924): Er werd hardop gelachen en die brachten hun eten mee. Ik heb mensen geweten die hun tafelkleedjes meepakten, die een appeltje schilden en dan viel dat appeltje [vanaf het balkon] naar beneden.

De wijkzalen waren de bioscopen bij uitstek waar je vaak als kind naartoe ging, onder begeleiding van familie of vrienden. Dat men alleen de wijkzalen in de eigen wijk bezocht en niet die in andere wijken, was daarbij vanzelfsprekend.

Raymond (1929): Naar bioscoopzalen in randgemeenten gingen we niet, er waren bioscopen op elke hoek van de straat, dus waarom zouden we? Ook onze leeftijd had daar veel mee te maken. Onze ouders waren geruster wanneer we in de buurt bleven. Die mogelijkheid was er, dus bleven we er ook.

Pas gedurende de adolescentie mocht men ook centrumzalen bezoeken. Deze werden door de respondenten geassocieerd met groter comfort, duurdere tickets en waren daarom geschikt voor een avond uit, ter gelegenheid van een speciale gebeurtenis of een bijzondere film.

Jean (1931): Die zalen waren dus glamoreuzer en groter, dan moest je er ook meer betalen dan in de wijkcinema's. (...) Die kwaliteit [van de films] was beter, die toestellen waren meer geavanceerd en er waren betere klankinstallaties enz.

Jeanne (1935): Als je naar de stad ging, de Keyserlei, dan was je opgekleed eigenlijk. Dat was gewoonlijk voordat we uitgingen. Dan ging je eerst naar de cinema en daarna gingen we dansen.

Het Statiekwartier, waar Heylen de meeste en meest prestigieuze bioscopen had, was de locatie bij uitstek om bioscoopbezoek en dans (of een bezoek aan de 'frituur') te combineren. Om die reden was het, in de woorden van Kuhn, vooral de 'sumptuous new picture palace as opposed to the modest local picture houses of childhood picturegoing' die door de respondenten met 'courtship and romance' geassocieerd werd.⁶⁹ Minder romantisch werden daarentegen de ontmoetingen in de wijkzalen afgeschilderd:

Rik (1939): Dan hebben wij ook een tijdje gehad, toen ik ouder werd, en aandacht kreeg voor de meisjes dat er gevreeën werd in de cinema. In de Roma mocht dat niet: daar controleerden ze daarom. (...) En dan gingen wij maar naar de Luxor. En dan zaten wij daar in de hoek. (...) In de Luxor werd meer toegelaten.

Naast de hiërarchie tussen centrumzalen en wijkzalen was er ook sprake van een hiërarchie tussen de centrumzalen en de wijkzalen onderling. Niet alleen voor onze respondent Rik was in de randgemeente Borgerhout van de wijkzalen *Roma* duidelijk verheven boven *Luxor*. Onder de centrumbioscopen golden *Astrid* en *Savoy* (beide gelegen aan het Koningin Astridplein naast het Centraal Station) als toegankelijker dan de zalen langs de flaneermijl De Keyserlei, zoals *Rex* en *Metro*. *Astrid* kwam zowel uit ons programmeringsonderzoek als uit de interviews naar voren als familiebioscoop. Vergeleken met *Rex* en *Metro* waren *Astrid* en *Savoy* relatief kleine zalen (met ongeveer 500 zitplaatsen) en waren de toegangskarten voor deze bioscopen goedkoper dan die voor *Rex* en *Metro*.⁷⁰ Kortom, de respondenten situeerden de verschillen tussen wijk- en centrumzalen op vele manieren: de locatie, de ticketprijs, de luxe van het interieur, de glamour van de films, maar evenzeer de sociale conventies, het gedrag, de kledingvoorschriften en het taalgebruik. Op de achtergrond schemerde hier steeds sociale klasse door als structurerende factor. Het verschil in de beleving van wijkzalen en centrumzalen is ook voor de bioscooppublieken in andere steden en landen vastgesteld.⁷¹ Het Antwerpse verhaal krijgt hier vanwege

Heylens machtspositie nog een extra dimensie. Zo was in de *topographical memory talk*⁷² van de Antwerpse respondenten naast het onderscheid tussen de wijk- en centrumzalen ook het onderscheid tussen de Rex-zalen en de onafhankelijke zalen een terugkerend register. Heylens zalen werden als de ‘betere’ bioscopen herinnerd, met *Rex* en *Metro* als de parels van de Antwerpse zalen.

André (1926): De Rex was, als ik het mij goed herinner, de mooiste cinema van Antwerpen. De Rex daar gingen we naar toe (...) dat was een kolossale zaal met een kolossaal amfitheater met een hall en winkeltjes. Dat was het mooiste wat we vonden. En daar gaven ze ook de mooiste films ook in première.

Maar niet alleen de bioscopen zelf werden als bijzonder ervaren. Bijzonder aan de Rex-zalen was ook het spektakel en de ophef waardoor ze omgeven waren. Heylens publiciteitsstunts waren legendarisch en cinema *Rex* werd geassocieerd met het frequente bezoek van vedetten, beroemdheden met nationale en internationale bekendheid, vaak in detail beschreven:

Raymond (1929): Georges Heylen herinner ik me als de dag van gisteren. Hij slaagde er altijd in om films te promoten en grote sterren naar hier te halen.

Paul (1954): In die tijd was dat heel feestelijk. In die tijd was dat hier een echte filmstad, waar ook echte premières gebeurden. Mijn ouders kenden iemand die bij het Rex-concern werkte en dan kregen we regelmatig vrijkaarten om naar die premières te gaan en dat was altijd zo op De Keyserlei met fanfares en andere toestanden. Het was ook het gebruik dat er bij die premières acteurs naartoe kwamen.

Met zijn gevarieerde programmeringsbeleid dat we uitgebreid bespraken, was Heylen erin geslaagd om iedere bioscoop een eigen identiteit te geven; de respondenten waren zich bewust van de profielen van bepaalde bioscopen.

Hilde (1942): (...) elke filmzaal had vroeger wel een beetje zijn genre van films. Den Astrid bijvoorbeeld was bekend voor de Duitse films, daarnaast had je Ciné Savoy en daar speelden ze dan Franse films. (...) Ook den Odeon op de Frankrijklei, daar speelden ze Franse films. (...) Ja, de keuze werd dus naar een bepaald soort films gemaakt hè, dus je kwam automatisch wel vaak in dezelfde zaal terecht.

Voor de respondenten die na de Tweede Wereldoorlog geboren waren, voor wie de hoogtijdagen van hun bioscoopbezoek ergens tussen 1960 en 1980 lagen, was het afwisselen van wijk- en centrumzalen vrij gewoon. Mede dankzij een toenemende mobiliteit was de geografische afstand verminderd. Maar ook de mentale afstand was verminderd. Mensen waren minder aan hun wijk gebonden dan voorheen. Men

was bereid om grotere afstanden af te leggen, naarmate er nieuwe vormen van vrijetijds- en filmcultuur opdoken, zoals jeugthuizen en filmclubs, en naarmate de motivatie van bioscoopbezoek verschoof van louter sociale activiteit en alledaagse bezigheid naar de film zelf.

Guido (1947): Ik ging veel naar de Century in Borgerhout, want daar was een filmclub, de “Centrale Filmclub-I.E.V.”. En daar ging ik regelmatig. Het is dus niet dat je zegt, ik ga naar de dichtstbijzijnde cinema, nee je kiest de film en afhankelijk daarvan ga je naar die zaal waar ze die film spelen. Het heeft niets met de zaal zelf te maken. Want ja in Borgerhout, dat was een heel eind.

Uit de analyse van de ervaringen van bioscoopgangers wordt duidelijk hoe een aantal spanningsvelden en dichotomieën die in het structurele en programmeringsonderdeel aan bod kwamen, deels bevestigd of versterkt worden door de derde laag van receptie toe te voegen. De hiërarchie tussen centrum- en wijkzalen en het prestige en de focus van Heylen versus de andere bioscopen – deze elementen komen evenzeer tot uiting in de *mental maps* van de respondenten.

Conclusie: de reconstructie van een complexe filmcultuur

Doorheen de drie analyseniveaus van de lokale Antwerpse filmmarkt – de geografie, de programmering en de receptie – hebben we geprobeerd een beeld te reconstrueren van 25 jaar filmmarkt en cinemacultuur in Antwerpen. De combinatie van deze lagen maakte een multimethodische vergelijking mogelijk: longitudinale analyse – veranderingen doorheen de tijd – en geografische analyse – vergelijking in de ruimte. Zo konden we complexe structuren uiteenrafelen om ze vervolgens opnieuw analytisch samen te brengen. De analyse van een specifieke lokale filmmarkt met aandacht voor de verhoudingen tussen een lokale speler en de globale macht van de majors is niet altijd een verhaal van eenrichtingsverkeer. Deze analyse vormt met andere woorden een nuancering van al te reductionistische *top-down*-lezings waarbij de Hollywood-majors globaal de lakens uitdelen.

Door de microscoop te plaatsen op een welbepaalde stad in Vlaanderen worden de complexe wisselende machtsverhoudingen tussen de majors en de lokale bedrijven en personen zichtbaar. In het geval van Antwerpen gaat het om een eigenzinnige bioscooptycoon die de markt bijna monopoliseerde en erin slaagde de majors op bepaalde momenten fel van replek te dienen, dankzij zijn grote kennis van de plaatselijke markt en zijn specifieke quasimonopolistische machtspositie in een grootstad als Antwerpen. Het was niet toevallig dat filmcriticus en uitbater van de onafhankelijke cinema *Monty*, Michel Apers, Heylen vergeleek met *Citizen Kane*, mediatycoon en hoofdfiguur uit de gelijknamige film van Orson Welles:

‘Heylens leven was een film. Hij beseftte dat de schijn belangrijker was dan de werkelijkheid. Hij was een fantastische acteur die alle rollen heeft gespeeld. Iedereen zag iemand anders in hem. Wellicht was hijzelf de enige die wist wie hij werkelijk was. (...) Mensen bleven in hem geloven tot het bittere einde. Alleen zo is de gigantische schuldenberg die hij achterliet te verklaren. Heylen had van Antwerpen in de jaren vijftig de beste cinemastad van het land gemaakt. Daardoor genoot hij respect in het buitenland en verwierf hij een buitenmaatse zelf-zekerheid.’⁷³

Zoals ook Walsh vaststelt voor Australië: ‘Even local exhibitors were not without effective bargaining power’.⁷⁴ In het geval van Heylen en zijn Rex-consortium is alvast aangetoond wat zijn stevige onderhandelingspositie was. We hebben ook tegen de achtergrond van Heylens lokale cinema-imperium een duidelijke (zij het eerder klassieke) hiërarchie kunnen aantonen, zowel wat locatie als programmering en beleving betreft, tussen centrumzalen en wijkzalen, een hiërarchie die niet alleen in economisch opzicht bewust werd uitgespeeld, maar ook zo werd beleefd door bioscoopgangers.

Er blijft natuurlijk de vraag van de generaliseerbaarheid van bevindingen uit een microhistorische studie als deze over Antwerpen Kinemastad. Microstudies kunnen een noodzakelijke stap betekenen naar een breder overzicht, zoals Maltby vaststelt:

‘But the fact that the larger comparative analysis that new cinema history can provide will rest on a foundation of microhistorical inquiry requires its practitioners to work out how to undertake small-scale practicable projects which, whatever their local explanatory aims, also have the capacity for comparison, aggregation and scaling.’⁷⁵

Het komt er dan op aan voor onderzoekers die wereldwijd vanuit gelijkaardige conceptuele en methodologische inzichten actief zijn (zie het HOMER network) om in gespreide slagorde en vanuit een *local-global nexus* de vele puzzelstukken bijeen te leggen.⁷⁶ Dit zal van een patchwork aan lokale studies uitgroeien tot een heldere kaart over het functioneren van de lokale en globale filmmarkten én de beleving van de miljoenen bioscoopgangers.

Noten

1 Weekblad Cinema (verder Cinema), jg. 26, nr. 16, 19 april 1947, z.p.

2 Tenzij anders aangegeven, bedoelen we, wanneer wij over Antwerpen spreken, de historische stad Antwerpen (huidige postnummers 2000 tot 2060), zonder rekening te houden met randgemeenten (postnummers 2100 tot 2600) die momenteel eveneens deel uitmaken van Antwerpen.

3 De gegevens zijn gebaseerd op de statistieken van de Belgische Federale Overheidsdienst Economie en het vakblad van de Vereniging der Kinemabestuurders van België (verder VKBB). <http://statbel.fgov.be/>

- nl/statistieken/cijfers/bevolking/structuur/index.jsp, 30/08/2010; VKBB, *Inlichtingsbulletijn*, jg. 8, nrs. 1-3, januari-maart 1953, p. 6.
- 4 Citaat van de toenmalige burgemeester van Antwerpen in 1998, Leona Detiège, ter gelegenheid van het 125^e jubileum van De Keyserlei, als ook van Antwerpens bekende stadshistoricus Lauwers: F. Lauwers, *De Keyserlei 125 jaar*, Antwerpen 1998, p. 4 resp. 9.
- 5 Oud-secretaris-generaal van de Rex, J. Zeguers in een persoonlijk interview met de auteurs, Antwerpen, 4 juli 2008.
- 6 G. Heylen geciteerd in: J. Van Liempt 'Vijftig jaar films zien in Antwerpen', ongepubliceerd document, 1984, p. 29-30.
- 7 D. Biltereyst, Ph. Meers (red.), *De verlichte stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, Leuven 2007, p. 282 (tabel 2); *Cinema*, jg. 26, nr. 11, 15 maart 1947, z.p. De architect Rie Haan bouwde Rex opnieuw op, na het desastreuze V2-bombardement van 1944 waarbij honderden mensen het leven lieten. Haan zou in de daaropvolgende jaren, als vaste architect van Heylen, als geen ander het gezicht van de Antwerpse bioscopen bepalen.
- 8 R. Maltby, 'On the Prospect of Writing Cinema History from Below', in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* (verder TMG), jg. 9, nr. 2, 2006, p. 85.
- 9 Maltby: 'Much of the existing literature on the history of exhibition in the US has tended to separate exhibition from production-distribution (...) Histories of both the conversion to sound and the Paramount case (...) are most frequently written from perspectives that emphasise the activities of the production studios and disregard the role of exhibitors in precipitating or resisting these events, or the consequences of these events for exhibitors or audiences.' R. Maltby, D. Biltereyst, Ph. Meers (red.), *Explorations in New Cinema History*, Malden/Oxford 2010 (in druk).
- 10 R.C. Allen, 'The Place of Space in Film Historiography', in: TMG, jg. 9, nr. 2, 2006, p. 15-27; R.C. Allen, 'Getting to Going to the Show', in: *New Review of Film and Television Studies*, jg. 8, nr. 3, 2010, p. 264-276. Zie bijvoorbeeld ook C. Geraghty, *British Cinema in the Fifties*, Londen 2000; M. Jancovich, L. Faire, S. Stubbings, *The Place of the Audience*, Londen 2003, en D. Massey, *For Space*, Londen 2005.
- 11 Maltby, 'On the Prospect of Writing Cinema History from Below', p. 91.
- 12 Projectgegevens *De 'Verlichte' Stad. Beeldcultuur tussen ideologie, economie en beleving. Een onderzoek naar de maatschappelijke rol van bioscoopwezen en filmconsumptie in Vlaanderen (1895-2004)*: FWO, 2005-2008. Promotor Ph. Meers (Universiteit Antwerpen), copromotors D. Biltereyst (Universiteit Gent) en M. Beyen (Universiteit Antwerpen). Het project omvatte diverse onderzoeksseminars en masterscripties. De auteurs danken onderzoeker Gert Willems en de vele studenten die bij het project betrokken waren. Projectgegevens *Antwerpen Kinemastad. Een mediahistorisch onderzoek naar de naoorlogse ontwikkeling van de filmexploitatie en -receptie in de stad Antwerpen (1945-1995) met focus op het Rex-concern*: BOF/IWS, 2009-2012. Promovenda K. Lotze (Universiteit Antwerpen), promotor Ph. Meers (Universiteit Antwerpen).
- 13 Uitzonderingen zijn bijvoorbeeld: J. Stacey, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londen 1994; J. Garncarz, 'Hollywood in Germany: The Role of American Films in Germany 1925-1990', in: D.W. Ellwood, R. Kroes (red.), *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam 1994, en J. Bláhová, 'A Tough Job for Donald Duck: Czechoslovakia and Hollywood 1945-1969', in: *Illuminace*, jg. 65, nr. 1, 2007, p. 215-218.
- 14 Heylen geciteerd in F. Heirman, *Het Paleis om de hoek. Een eeuw cinema in Antwerpen*, Antwerpen 2006, p. 96.
- 15 Als bronnen dienden vooral jaarboeken, zoals *Annuaire Général du Spectacle en Belgique, Jaarboek van de Belgische film*, de originele programmeringsboeken van het Rex-concern die bewaard zijn gebleven in de persoonlijke collectie van oud-Rex-programmeur P. Corluy, de thesis van C. Van Handenhove, 'Antwerpen Kinemastad', Universiteit Gent, 2002, alsmede secundaire bronnen over Antwerpse bioscoopgeschiedenis zoals W. Magiels, R. De Hert (red.), *Magie van de cinema. Hollywood aan de Schelde*, Antwerpen 2004, en boven geciteerde Heirman, *Het Paleis om de hoek*. Mondelinge getuigenissen waren onder andere van oud-Rex-programmeur P. Corluy, oud-secretaris-generaal J. Zeguers, en voormalige Rex-perschef W. Magiels.

- 16 *Cinema*, 19 april 1947, z.p.; G. Willems, 'De bioscoopexploitatie tussen bloei en crisis (1945-1957)', in: Biltereyst & Meers, *De verlichte stad*, p. 83-84 alsmede de grafieken in Biltereyst & Meers, *De verlichte stad*, p. 279, 280, 286.
- 17 Voornaamste bronnen waren de jaarboeken *Annuaire Général du Spectacle en Belgique* en *Jaarboek van de Belgische film* alsmede boven geciteerde thesis Van Handenhove, 'Antwerpen Kinemastad'.
- 18 S. Hanson, *From silent screen to multi-screen. A history of cinema exhibition in Britain since 1896*, Manchester 2007, p. 87.
- 19 J. Klenotic, 'Four Hours of Hootin' and Hollerin'', in: R. Maltby, M. Stokes, R. Allen (red.), *Going to the Movies. Hollywood and the Social Experience of the Cinema*, Exeter 2007, p. 135.
- 20 *Annuaire Général du Spectacle en Belgique 1959-1960*, p. 339, Association des Directeurs de Théâtres Cinématographiques de Belgique, 'Liste Complète Des Salles De Cinémas', 1960, p. 24 en *Annuaire Général du Spectacle en Belgique 1961-1962*, p. 391.
- 21 Elckerlyc, die in 1962 reeds door de Jezuïetenorde werd uitgebaat, stond ook in 1972 nog op hun naam. Van de overige bioscopen zijn de eigendomsverhoudingen voorlopig niet bekend.
- 22 Heylens dominantie weerspiegelde zich ook in de zichtbaarheid van zijn bioscopen in de lokale dagbladpers. Zo was er in de zaterdageditie van de *Gazet van Antwerpen* (verder GvA) steeds een hele pagina gewijd aan de Antwerpse bioscopen, maar vond men onder de betreffende titel 'Deze week in de Antwerpse kinemas' slechts advertenties en besprekingen van films die in Heylens bioscopen speelden. Ook in de (socialistische) *Volksgazet* (verder VG) waren de advertenties voor de Rex-zalen doorgaans opvallender dan voor andere bioscopen, ook al waren aan het begin van de jaren zeventig de zalen van de Verenigde Onafhankelijke Cinemas te Antwerpen (zie verderop) in deze krant zichtbaarder dan in de GvA.
- 23 G. Willems, 'Antwerpen "Kinemastad"'. Een kroniek van honderd jaar bioscoopcultuur', in: Biltereyst & Meers, *De verlichte stad*, p. 252.
- 24 Bovenvermelde gegevens over de capaciteit per cinema zijn gebaseerd op de inventaris in de jaarboeken *Annuaire Général du Spectacle en Belgique* en *Jaarboek van de Belgische film*.
- 25 Hanson, *From silent screen to multi-screen*, p. 121.
- 26 Van Liempt, 'Vijftig jaar films zien in Antwerpen', p. 36, en Biltereyst & Meers, *De verlichte stad*, p. 286 (figuur 10).
- 27 W. Magiels, 'De andere kant van Georges D. Heylen: "The Smiling Cobra"', in: Magiels & De Hert (red.), *Magie van de cinema.*, 2004, p. 75.
- 28 Willems, 'Antwerpen "Kinemastad"', p. 254. Deze nieuwe ontwikkelingen maakten dat Antwerpen een drastische terugval in aantal bioscopen telde, maar, merkwaardig genoeg wat aantal schermen betreft, opnieuw op het niveau van de bloeiende jaren dertig tot vijftig zat.
- 29 'Duration introduces time into measurement of success and popularity, a dimension lost in the archives of box office data.' K. Dibbets, 'Cinema Context and the genes of film industry', in: *New Review of Film and Television Studies*, jg. 8, nr. 3, 2010, p. 341. Een meer systematische analyse van de populariteit van de vertoonde films is bijvoorbeeld mogelijk aan de hand van de POPSTAT-index van John Sedgwick. J. Sedgwick, M. Pokorny, 'The Film Business in the United States and Great Britain during the 1930s', in: *Economic Review*, jg. 58, nr. 1, 2005, p. 88.
- 30 De programmeringsboeken bevatten een lijst van alle films per week per bioscoop, inclusief de naam van de betreffende distributeur en het oordeel van de officiële filmkeuring. (Principieel was in België een film verboden voor vertoning aan kinderen onder de zestien, tenzij de film door de filmkeuringscommissie voor kinderen onder de zestien jaar was goedgekeurd.) Het betreft de originele programmeringsboeken van het Rex-concern die bewaard zijn gebleven in het privéarchief van P. Corluy. Corluy's collectie omvat alle programmeringsboeken voor de periode 1952-1993. Aan het begin werd de programmering van de centrum- en wijkzalen in één boek bijgehouden. Vanaf 1955 werden de wijkzalen in aparte boeken bijgehouden. Deze werden met het faillissement van het Rex-concern in 1993 vernietigd. Vanaf de jaren zestig werden ook de voornaamste met Heylen concurrerende zalen in de boeken gedocumenteerd, echter niet consequent. Dergelijke onregelmatigheden hebben gevolgen voor de samenstelling van de steekproef. Bijkomend onderzoek in het kader van het *Antwerpen Kinemastad*-project zal deze lacunes aanvullen. De gegevens uit de programmeringsboeken vulden we aan met informatie over de films zelf, zoals productiejaar, land van herkomst, genre, etc., afkomstig van de online IMDB-filmdatabank.

- 31 Een differentiatie tussen centrumzalen, tweedeweekzalen en wijkzalen was gebruikelijk onder de bevroegde historische getuigen. Zie bijvoorbeeld Corluy, in een persoonlijk interview met K. Lotze, Antwerpen, 10 september 2008. Wildiers onderscheidde in zijn boek over Antwerpse cinemageschiedenis in 1956 tussen 'Eerste weekzalen Centrum', 'Tweede weekzalen Centrum', 'Eerste Wijkzalen Week' en 'Eerste Wijkzalen Zondag'. C. Wildiers, *De Kinema veroverde de Scheldestad*, Antwerpen 1956, p. 27.
- 32 Zie bijvoorbeeld Hanson, *From silent screen to multi-screen*; Maltby et al., *Going to the movies*; K. Thompson, D. Bordwell, *Film History. An Introduction*, 2^e editie, New York 2003. Douglas Gomery's toelichting van het *run-zone-clearance system* van distributie en vertoning is zeer bruikbaar, maar beperkt zich tot de vijf Amerikaanse majors in het tijdperk van het Hollywood-studiosysteem. D. Gomery, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, Madison 1992, p. 66-67.
- 33 Zie M. Glancy en J. Sedgwick, 'Cinemagoing in the United States in the mid-1930s. A Study Based on the *Variety* Dataset', in: Maltby et al., *Going to the movies*, p. 157.
- 34 Zie de gegevens in de originele kasboeken van het Rex-concern die bewaard zijn gebleven in de privécollectie van Serge Bosschaerts.
- 35 Volgens P. Corluy was *Rubens* de enige zaal die over een 70mm projector beschikte en daardoor bijzonder geschikt voor het spelen van grote spektakelfilms. Corluy, in een persoonlijk interview met K. Lotze, Antwerpen, 10 september 2008.
- 36 De Belgische filmkeuring kende slechts twee categorieën: kinderen onder de zestien jaar niet en wel toegelaten.
- 37 P. Corluy in een interview met de auteurs, Antwerpen, 25 juni 2008. Het aantal weken dat de film 'stopte' varieerde soms. Werd een bijzonder succesvolle film in een centrumzaal langer doorgespeeld dan kwam hij pas later naar *Astra*. Het woord 'roulatiestop' is hier misschien niet helemaal juist, aangezien de film niet stopte met spelen, maar terugging naar het betreffende verdeelhuis in Brussel. Daar werd hij verhuurd aan een andere exploitant in Vlaanderen en ging vervolgens eventueel weer terug naar Antwerpen. In hoeverre het begrip roulatiestop overeenkomt met de door de Amerikaanse majors gehandhaafde *run-zone-clearance* moet nog worden onderzocht.
- 38 Deze informatie is afkomstig uit de persoonlijke gesprekken met P. Corluy en een daaruit voortvloeiend overzicht.
- 39 Het gemiddelde aantal Amerikaanse films in Vlaamse bioscopen was toen 81 procent. Zie de betreffende nummers van het *Inlichtingsbulletijn* van de VKBB van september 1952, p. 56, van januari tot maart 1953, p. 30 en 35, alsmede van juli 1953, p. 9.
- 40 Corluy in een interview met de auteurs, Antwerpen, 25 juni 2008. Filmcriticus en voormalige perschef van het Rex-concern, Willy Magiels in een interview in het kader van *De 'Verlichte' Stad*, voor het onderdeel mondelinge geschiedenis: '[D]e films die in de wijkbioscopen gedraaid werden waren gewoonlijk iets meer beschadigd. Dat kwam omdat ze toen werkten met een kopie voor de hele streek. Die kopie ging eerst naar de middenstad en dan naar verschillende randsteden en op de duur geraakte die beschadigd. Het voordeel aan de wijkcinema's was dat ze er twee programma's draaiden, waarbij je een oudere film kon zien samen met een nieuwere film.'
- 41 Programmeren betekende dat Heylen films die hij daarvoor had gekocht, aan de uitbater van de betreffende zaal verhuurde, die hem een afgesproken percentage aan recettes moest betalen. Daarbij hadden de uitbaters weinig te kiezen wat er geprogrammeerd werd. Ze waren wel 'altijd tevreden, want ze verdienden geld ermee'. Corluy in een interview met de auteurs, Antwerpen, 25 juni 2008. Zie ook Zeguers in interview met de auteurs, Antwerpen, 4 juli 2008.
- 42 Dergelijke incidenten deden zich bijvoorbeeld voor bij de films *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (1957) en *THE GUNS OF NAVARONE* (1961) Corluy in een interview met de auteurs, Antwerpen, 25 juni 2008. De vertoningsgegevens van deze films in de programmeringsboeken bevestigen dit.
- 43 In de loop van de tijd gebeurde het steeds vaker dat films waarvan al bij voorbaat werd uitgegaan dat ze een gunstig oordeel van de keuringscommissie niet zouden krijgen, niet eens ter keuring werden aangeboden. Deze films waren dan automatisch 'voor kinderen niet toegelaten'. D. Biltereyst, 'God bescherm Amerika. Over de disciplinerende van film in Vlaanderen in de jaren vijftig', in: K. Absillis en K. Jacobs, *Van Hugo Claus tot hoelahoep. Vlaanderen in beweging 1950-1960*, Antwerpen/Apeldoorn 2007, p. 145-147.

44 Een 'voor kinderen toegelaten film' bracht immers 40 procent meer op dan een voor kinderen afgekeurde film. (P. Corluy in een gesprek met K. Lotze, Antwerpen, 8 september 2010.) Toch was de opmars van de erotische film later blijkbaar ook niet in Heylens imperium tegen te houden. In 1972 is het aandeel erotische films dat in Heylens zalen te zien was, niet te negeren. Binnen het hele Rex-concern kwam dit genre boven de toen populaire western en misdaadfilm uit.

45 Volgens oud Rex-programmeur P. Corluy waren de eigenaars van Elan goed bevriend met Heylen. (Corluy, in een persoonlijk interview met K. Lotze, Antwerpen, 10 september 2008.)

46 Corluy in een interview met de auteurs, Antwerpen, 25 juni 2008; Magiels, 'De andere kant van Georges D. Heylen', p. 74.

47 Corluy in een interview met de auteurs, Antwerpen, 25 juni 2008.

48 Een exacte reconstructie van het conflict blijft problematisch, omdat niets erover openbaar werd gemaakt en de verhalen soms tegenstrijdig zijn. De voorliggende reconstructie gebeurde op basis van gesprekken van de auteurs met oud-medewerkers van het Rex-concern P. Corluy, J. Zeguers en W. Magiels, en op basis van informatie in diverse boeken en tijdschriften (bronvermeldingen verderop) alsmede van de programmeringsgegevens afkomstig van de Rex-programmeringsboeken. Zie Magiels en De Hert, *Magie van de cinema*; Heirman, *Het Paleis om de hoek* en F. Sartor, 'De impact van de filmbusiness op de filmkritiek (5)', in: *Film en Televisie, Video*, 539, februari 2004. Niet alleen over het exacte beginpunt, maar ook over de uiteindelijke duur van het conflict verschillen de meningen: er is sprake van enkele maanden tot enkele jaren.

49 J. Zeguers in Magiels en De Hert, *Magie van de cinema*, p. 69. Disney was de enige major die niet bij de lock-out was betrokken. Volgens P. Corluy volgde Disney in Europa een lokaal distributiebeleid, met verschillende distributeurs in de verschillende Europese landen. In België werden de films van Disney op dat moment verdeeld door Elan, wat ook bevestigd werd in het programmeringsonderzoek. (P. Corluy in een interview met K. Lotze, Antwerpen, 10 juli 2009.)

50 De eerste vermelding van Excelsior in de Rex-programmeringsboeken was de film HEINTJE, MEIN BESTER FREUND (1970) op 15 januari 1971. P. Corluy, die in nauw contact stond met de verdeelhuizen in Brussel, geeft aan dat Excelsior reeds voor de officiële start een aantal jaren opereerde. (Corluy in een interview met de auteurs, Antwerpen, 25 juni 2008.) Ook gaf Heylen films uit met zijn verdeelhuis *Filimpex*, al was dat veel kleinschaliger.

51 *Cinema*, jg. 51, 6 mei 1972, z.p., alsmede de wekelijkse filmlijsten in de GvA, 19 mei tot 9 juni 1972.

52 *Cinema*, jg. 51, 18 november 1952 en 2 december 1952. THE GODFATHER kwam een jaar later in herhaling naar Antwerpen en was uitgerekend de film waarmee Heylens grote concurrent *Calypso I* in september 1973 zou openen. GvA, 28 september 1972, p. 8.

53 Zeguers in interview met de auteurs, Antwerpen, 4 juli 2008. Zie ook Willems, 'Antwerpen "Kinemastad"', p. 251.

54 Over de gehele periode september 1972 tot en met augustus 1973 speelde slechts een handvol films van de Amerikaanse majors. Daarna (en ook daarvoor) gingen er *wekelijks* een aantal in première.

55 In de drie onderzochte jaren 1952, 1962 en 1972 was er geen enkele distributeur die zoveel films in de Rex-bioscopen had spelen. Niet eens in de jaren vijftig toen de Amerikaanse majors gezamenlijk nog driekwart van de Antwerpse markt beheersten. Het op een na hoogste percentage van films dat in de drie onderzochte jaren door een enkele distributeur in de Rex-bioscopen te zien was, was van MGM, met zestien procent van alle films die in 1952 in de Rex-bioscopen draaiden.

56 J. Zeguers in: Magiels & De Hert, *Magie van de cinema*, p. 69.

57 Zeguers in interview met de auteurs, 4 juli 2008.

58 *Ibidem*.

59 Tekenend daarbij is dat over de opening van het gloednieuwe *Calypso*-bioscoopcomplex in het hart van Antwerpen vrijwel niets in de toonaangevende *Gazet van Antwerpen* werd bekendgemaakt. Pas de dag ná de eerste vertoning in twee van de *Calypso*-zalen stond er een beknopte vermelding van amper vijf lijntjes op pagina 15. GvA, 28 september 1973, p. 15.

60 Sedgwick in: Maltby, Biltereyst & Meers, *Explorations in New Cinema History*.

61 Het initiatief kwam daarbij vaak van Heylens verdeelhuis Excelsior, soms in samenwerking met de producent. Zeguers in: Magiels en De Hert, *Magie van de cinema*, p. 71. Volgens de voormalige perschef en hoofdverantwoordelijke voor publiciteit bij het Rex-concern, Magiels, gebeurde het uitnodigen van

grote vedetten tot in de jaren negentig. 'Dat was uniek en werd door geen andere bioscoopuitbater gedaan, alleen door Excelsior.' Volgens Magiels kwamen enkel grote verdelers zoals UIP, Universal of MGM af en toe met een vedette, maar vergeleken met Excelsior was dat miniem. (W. Magiels in een interview met de auteurs, Antwerpen, 9 juli 2008.)

62 Willems, 'Antwerpen "Kinemastad"', p. 250; Magiels in: Magiels en De Hert, *Magie van de cinema*, p. 74-75 en Heirman, *Het Paleis om de hoek*, p. 79-97.

63 A. Kuhn, *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, New York 2002, p. 4.

64 In het kader van het derde onderzoeksluik van het *De 'Verlichte' Stad*-project met betrekking tot filmbeleving in Vlaanderen, hebben twee onderzoekers van het project en geschoolde studenten van de Universiteit Antwerpen en de Universiteit Gent interviews afgenomen over individuele filmbeleving in Vlaanderen. Hier aangehaalde gegevens refereren uitsluitend aan de 155 interviews die in Antwerpen werden afgenomen. De respondenten waren ouder dan vijftig jaar en kwamen uit de directe omgeving van de interviewers (vrienden, familie, kennissen) alsmede van rust- en verzorgingstehuizen in Antwerpen en randgemeenten. Ongeveer de helft van de respondenten was katholiek, een kwart was socialist. De rest was liberaal of in de loop van de tijd van levensbeschouwing veranderd. De interviews waren semigestructureerd en duurden gemiddeld een uur. Hier genoemde conclusies komen gedeeltelijk voort uit een niet-gepubliceerde preliminaire analyse van de interviews door onderzoeker Gert Willems. Een gedetailleerd overzicht van de respondentenprofielen, de samenstelling van de steekproef alsmede de transcripties van de interviews zijn op aanvraag in te zien bij de auteurs.

65 Voor een bredere analyse over Vlaanderen, zie Ph. Meers, D. Biltereyst en L. Van de Vijver, 'Metropolitan vs rural cinemagoing in Flanders, 1925-75', in: *Screen*, jrg. 51, nr. 3, 2010 (in druk).

66 Zie bijvoorbeeld citaat van Joz Van Liempt, in Heirman, *Het Paleis om de hoek*, p. 86, alsmede Heirman, *Het Paleis om de hoek*, p. 87-88; Van Liempt, 'Vijftig jaar films zien in Antwerpen', p. 30-31; Magiels en De Hert, *Magie van de cinema*, p. 65, 71 en de persoonlijke gesprekken van de auteurs met voormalige Rex-medewerkers J. Zeguers, W. Magiels en P. Corluy in Antwerpen op respectievelijk 4 en 9 juli en 10 september 2008.

67 Kuhn, *An Everyday Magic*, p. 17, 28.

68 Die dus hun periode van hoogfrequente bioscoopbezoeken tussen 1920 en 1960 hebben beleefd.

69 Kuhn, *An Everyday Magic*, p. 141.

70 Zie de gegevens in de originele kasboeken van het Rex-concern, die bewaard zijn gebleven in het privéarchief van Serge Bosschaerts.

71 Zie bijvoorbeeld: Kuhn, *An Everyday Magic* voor Groot-Brittannië in de jaren dertig, en Jancovich, Faire en Stubbings, *The Place of the Audience* voor de Britse stad Nottingham. Voor Vlaanderen en meer bepaald Gent zie D. Biltereyst, Ph. Meers en L. Van de Vijver, 'Social class, experiences of distinction and cinema in postwar Ghent,' in: Maltby, Biltereyst & Meers, *Explorations in New Cinema History*.

72 Kuhn, *An Everyday Magic*, p. 17.

73 Citaat M. Apers, geciteerd in Heirman, *Het Paleis om de hoek*, p. 97.

74 Zie M. Walsh in: Maltby, Biltereyst & Meers, *Explorations in New Cinema History*.

75 R. Maltby, 'Introduction', in: Maltby, Biltereyst & Meers, *Explorations in New Cinema History*.

76 Het HOMER-netwerk (the History Of Moviegoing, Exhibition and Reception), <http://homerproject.wmblogs.net> is een groep van onderzoekers die wereldwijd empirisch onderzoek doen naar de vertoning en de receptie van film in specifieke sociale, historische en culturele contexten.