

DISTRIBUTIE EN EXPLOITATIE VAN FILM TE GENT

Een historische typologie op basis van de programmeringsprofielen

Distribution and exhibition in Ghent. A historical typology based on programming profiles

This article analyzes how local distribution and exploitation of film functions based on the specificity and historical characteristics of the Ghent film market over a course of thirty years. Three distinct concepts, the offer, popularity and circulation of mostly foreign film are analyzed by means of programming listings in the local newspapers as an alternative method for analyzing financial data. The article shows the continuous popularity of French cinema and the postponed popularity of American film. Longitudinal programming profiles of the cinemas show distinct programming strategies according to the origin of the films to attract different audiences and the analyses of the film circulation throughout the city cinemas show a rather flux hierarchy in the exhibition market defined by its locality

Filmstudies richtten zich sinds hun opkomst in de jaren zestig vooral op de stilistische en narratieve dimensies van het medium. Veel filmonderzoek vertrok dan ook vanuit individuele filmteksten waarbij niet of slechts zijdelings werd verwezen naar de historische en sociale context waarin een film werd geproduceerd en vertoond.¹ Sinds de jaren zeventig kwam daar enigszins verandering in.² Robert C. Allen en Douglas Gomery pleitten er in hun boek 'Film History. Theory and Practice' voor om historische documenten over technologische, sociale, economische of esthetische ontwikkelingen te integreren in filmonderzoek.³ Ze schreven dat filmgeschiedenis hoofdzakelijk een vaak lineaire en evaluatieve geschiedenis was van productie, pro-

1. David Bordwell en Noël Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing film studies* (Wisconsin 1996).

2. Door het werk van (onder andere) Ian Jarvie, Robert Sklar, Garth Jowett, Robert C. Allen en Douglas Gomery.

3. Robert C. Allen en Douglas Gomery, *Film history: theory and practice* (New York 1985).

ducenten, regisseurs en films. Filmhistoriografisch onderzoek daarentegen hield zich niet alleen bezig met de productiecontext; ook de filmvertoning en filmbeleving worden onderzocht. Op deze manier is er een onderscheid te maken tussen filmgeschiedenis en cinemageschiedenis. Cinemageschiedenis is minder ahistorisch en vertrekt vanuit empirisch onderzoek naar lokale contexten van filmconsumptie.

Richard Maltby en Allen noemen recent verkennend onderzoek naar de consumptie en sociale ervaring van film 'New Cinema History'.⁴ Film wordt beschouwd als een cultureel product geconsumeerd door heterogeen publiek die veranderlijk zijn in tijd en ruimte; het is dus in de eerste plaats een sociale geschiedenis. Maar New Cinema History wordt ook retorisch gebruikt, want het grijpt terug naar enkele sociologische bezorgdheden over het medium in het begin van de twintigste eeuw en baseert zich op een traditie van contextgericht cinemaonderzoek. Toch is deze cinemageschiedenis nieuw omdat er prioriteit gegeven wordt aan het commerciële leven van een film en het onderzoek is vaak multimethodisch. Er wordt een variëteit aan methoden aangesproken uit de culturele geografie, demografie, etnografie, mondelinge geschiedenis en politieke economie. Op deze manier worden nieuwe vraagstukken opgeworpen binnen de filmstudies zoals de populariteit van film, de economische impact van het product of de ervaring van genre, censuur of klasse.⁵

Ook deze studie wil een nieuwe bijdrage leveren aan de New Cinema History, waarbij distributie- en exploitatiepatronen van Gentse cinema's worden

4. Kate Bowles e.a. (eds.), *The new cinema history: A guide* (Oxford, verwacht 2012). Richard Maltby, Daniël Biltereyst en Philippe Meers (eds.), *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies* (Oxford 2011). Richard Maltby, Melvyn Stokes en Robert C. Allen (eds.), *Going to the movies. Hollywood and the social experience of cinema* (Exeter 2007). Richard Maltby, 'On the prospect of writing cinema history from below', *Tijdschrift voor Media-geschiedenis* 9 (2006) 74-96. Richard Maltby, 'How can cinema history matter more?', *Screening the past* 22 (2007). Robert C. Allen, 'Relocating American film history. The 'problem' of the empirical', *Cultural Studies* 20 (2006) 48-88. Annette Kuhn, *An everyday magic: Cinema and cultural memory* (Londen 2002). Mark Jancovich, Lucy Faire en Sarah Stubbings, *The place of the audience: Cultural geographies of film consumption* (Londen 2003). Melvyn Stokes en Richard Maltby (eds.), *Hollywood abroad. Audiences and cultural exchange* (Londen 2004). Jon Lewis en Eric Smoodin (eds.), *Looking past the screen: case studies in American film history and method* (Durham 2007). James Chapman, Mark Glancy en Sue Harper (eds.), *The new film history. Sources, methods, approaches* (Hampshire 2007). Kathryn Fuller-Seeley, *Hollywood in the neighborhood. Historical case studies of local moviegoing* (Berkeley 2008).

5. Annemone Ligensa en Klaus Kreimeier (eds.), *Film 1900: Technology, perception, culture* (New Barnet 2009). Daniel Biltereyst, Philippe Meers en Lies Van de Vijver, 'Social class, experiences of distinction and cinema in postwar Ghent', in: Richard Maltby, Daniel Biltereyst en Philippe Meers (eds.) *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies* (Oxford 2011) 101-124. Daniel Biltereyst e.a., 'Negotiating cinema's modernity: Strategies of control and audience experiences of cinema in Belgium, 1930s-1960s', in: Daniel Biltereyst, Philippe Meers en Richard Maltby (eds.), *Cinema, audiences and modernity: New perspectives on European cinema history* (Londen 2012) 186-201.

onderzocht op basis van een recent opgestelde programmeringsdatabank. De relatie tussen Hollywood en kleinere, buitenlandse filmculturen met minimale productie, eigen filmpreferenties en lokale exploitatievormen is weinig onderzocht.⁶ Vanuit een economisch perspectief binnen New Cinema History ligt de focus op het meten van het reële succes van buitenlandse producten op lokale markten.⁷ Deze economische invalshoek wordt voornamelijk gestimuleerd door de sterke groei van Hollywood, de technologische ontwikkelingen binnen de industrie en de spectaculaire stijging van de filmconsumptie die dat met zich meebracht. Nochtans meent Judith Thissen dat er nog te weinig aandacht is voor het economisch perspectief door de opkomst van nieuwe media(studies) en de dominantie van de culturele insteek binnen cinemageschiedenis.⁸

Dit artikel analyseert de distributie van voornamelijk buitenlandse film in negenendertig Gentse bioscopen van de jaren dertig tot de jaren zestig op basis van programmeringsonderzoek. De centrale onderzoeksvraag is drievoudig: (1) wat is het aanbod in de Gentse bioscopen, (2) zijn er programmeringsprofielen van de bioscopen en (3) wat is de omloop van films in Gent? Deze casestudie wil bovendien als demonstratie van de gehanteerde benadering, die perspectieven biedt voor internationaal vergelijkend onderzoek, duiden op de mogelijkheid een economische analyse uit te voeren van een lokale exploitatiemarkt in afwezigheid van financiële gegevens. De studie wijst op de bruikbaarheid van dit bronnenmateriaal en uitgebreide mogelijkheden van het opzetten van longitudinale programmeringsdatabanken.

Gent is als tweede grootste stad van Vlaanderen een interessante case omdat het naast de burgerij in het centrum een grote arbeidersklasse had die zich door de versnelde industrialisering eind negentiende eeuw vestigde in de historische gordel rond de stad. Als dusdanig is Gent representatief voor de typisch Belgische verzuiling en klassenstrijd, waarbij zowel katholieken,

6. David W. Ellwood, Rob Kroes en Gian Piero Brunetta, *Hollywood in Europe: experiences of a cultural hegemony* (Amsterdam 1994). Geoffrey Nowell-Smith en Steven Ricci, *Hollywood & Europe. economics, Culture, national identity 1945-95* (Londen 1998). Judith Thissen en Thunnis van Oort, *TMG themanummer: Het filmbedrijf en de markt* (Den Haag, 2010). Daniel Biltereyst, Richard Maltby en Philippe Meers, *Cinema, audiences and modernity: New perspectives on European cinema history* (Londen 2012).

7. Mark Glancy en John Sedgwick, 'Cinemagoing in the United States in the mid-1930s: A Study Based on the Variety Dataset', in: Richard Maltby, Melvyn Stokes en Robert C. Allen (eds.), *Going to the movies: Hollywood and the social experience of cinema* (Exeter 2007) 155-195. Sue Harper, 'A lower middle-class taste-community in the 1930s: admissions figures at the Regent cinema, Portsmouth, UK', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24 (2004) 565-587. Sue Harper, 'Fragmentation and crisis: 1940s admissions figures at the Regent cinema, Portsmouth, UK', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 26 (2006) 361-394.

8. Judith Thissen, 'Filmgeschiedenis tussen cultuur en economie', *Tijdschrift voor Media-geschiedenis* 13 (2010) 4-12.

liberalen als socialisten het cultuurlandschap opsplitten en ook een invloed uitoefenden op de filmcultuur.⁹ Gent is ook representatief voor de Belgische taalgevoeligheden; een groot deel van de hogere klasse in Gent sprak Frans als sociaal distinctiemechanisme.¹⁰ Het is bovendien als case interessant omdat er naar internationale normen een erg levendige bioscoopcultuur ontstond door hoge bezoekersaantallen en bijzonder veel filmvertoningsplaatsen, deels te verklaren door de inmenging van de verschillende zuilen die hun eigen zalen openden als antwoord op het commerciële succes van de film. De markt werd internationaal als erg liberaal ervaren door een filmkeuring op vrijwillige basis.¹¹ Bovendien was er in tegenstelling tot bijvoorbeeld Nederland ook geen machtige overkoepelde belangenorganisatie voor de bioscoopexploitanten. Gent is een unieke case voor de cinemageschiedenis omdat het een bijdrage levert aan een meer concreet en gediversifieerd beeld van het aanbod en de populariteit van buitenlandse film binnen de Europese filmmarkt.

De periodisering voor het onderzoek loopt parallel met twee belangrijke ontwikkelingen die veranderingen in de bioscoopinfrastructuur teweeg brachten, namelijk de introductie van de geluidsfilm in de jaren dertig en de introductie van de *multiscreen* eind jaren zestig. Deze twee ontwikkelingen zijn meer fundamenteel voor de filmexploitatie-sector dan bijvoorbeeld de introductie van kleur of de experimenten in beeldgrootte omdat ze een permanente wijziging veroorzaakten in de manier waarop bioscopen film vertoonden. De periode komt ook overeen met de werking van het *run-zone-clearance* model in Angelsaksische landen. Het onderzoek wil de lokale distributie en exploitatie op vier momenten bekijken om na te gaan hoe groot en populair het aanbod buitenlandse film was in Gent en in hoeverre het *run-zone-clearance* model van toepassing is.¹²

9. Dit in tegenstelling met bijvoorbeeld Nederland, zie Karel Dibbets, 'Het taboe van de Nederlandse filmcultuur: Neutraal in een verzuild land', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9 (2006) 46-64.

10. Het Gentse centrum werd lang beschouwd als een Franstalig bastion met een sterk verfranse bourgeoisie. In 1930 werd de Gentse universiteit als eerste universiteit definitief vernederlandsd; de eis voor de vernederlandsing was uitgegroeid tot een Gentse volksbeweging tegen de verfranse bourgeoisie. De hogere klasse, inclusief het Gentse universitaire milieu zagen dit als flamingantisme en een regelrechte bedreiging voor de Belgische eenheid. Na de vernederlandsing van de universiteit bleef de sfeer tussen Nederlandstaligen en Franstaligen gespannen, met incidenten tijdens de jaren dertig. E. Langendries, 'Nu naar de Vlaamse Hoogeschool! De laatste fase van de strijd voor vernederlandsing van de universiteit', in: André Capiteyn (ed.) *Interbellum in Gent 1919-1939* (Gent 1995) 139-151.

11. Daniel Biltereyst en Thunnis Van Oort, 'Censuurmodaliteiten, disciplineringspraktijken en film. Een comparatieve analyse van de historische receptie van Sergej Eisensteins Pantserkruiser Potemkin (1925) in België en Nederland', *Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis* 8 (2011) 53-82.

12. De controle van de vijf Amerikaanse majors tijdens de jaren van het studiosysteem standaardiseerde het filmproduct en tegen 1930 is er een *run-zone-clearance* model voor

Methoden en bronnen

Er zijn verschillende manieren om een analyse van distributie en exploitatie uit te voeren.¹³ De importdata (of het aantal films aangeboden voor de Belgische markt) zijn te verkrijgen via de 'Filmindex' overzichten in de vakbladen zoals *La Cinégraphie Belge. Organe de l'Industrie Belge du Cinéma. Revue Hebdomadaire*.¹⁴ Deze overzichten bieden echter geen informatie over de effectieve distributie van de films of over de manier waarop films vertoond werden. Ook de schermbezetting (het aantal weken van een film op de verschillende schermen) is niet te analyseren met importdata. Een tweede manier om programmeringsonderzoek uit te voeren is aan de hand van inkomsten van de films. Maar deze zijn voor België pas later bekend en dan enkel op nationale of regionale basis, en niet voor individuele films.¹⁵ Concrete gegevens over de inkomsten van de verschillende Gentse bioscopen zijn terug te vinden in de archieven de twee Gentse bioscoopvennootschappen, de n.v. Sofexim en de n.v. Cinex.¹⁶ Deze bedrijfseconomische gegevens bieden inzicht in kosten van de programmering, aantal bezoekers en boekhouding. Maar de gegevens zijn slechts voor enkele jaren beschikbaar en slechts met betrekking tot de acht bioscopen die de beide bedrijven verenigden. In de loop van de Gentse

exploitatie en distributie. Filmproducties komen uit in een handvol exclusiviteitszalen (eerste run) die toeschouwers trekken vanuit de directe omgeving (zone) die de hoogste prijs voor deze eerste visie betalen. Vervolgens wordt de film naar minder prestigieuze bioscopen gestuurd (tweede run) waarbij de weken tussen opvolgende runs de clearance wordt genoemd. Dit model geeft een film een beperkte levensloop van gemiddeld vijftien maanden en gaat in Angelsaksische landen gepaard met de verticale integratie van productie, distributie en exploitatie. De structuur van het filmbedrijf impliceert een onderscheid tussen premièrezalen, tweederangszalen en randbioscopen gebaseerd op de geografische ligging. De antitrust wetgeving, suburbanisatie en de opkomst van televisie braken de hegemonie van de majors in 1948, maar ondanks de verandering in de organisatorische configuratie van Hollywood na de klassieke studio periode is de verticale integratie nog steeds een basisstrategie in Angelsaksische landen. Gomery, *The Hollywood Studio System*, 198.

13. Voor internationaal onderzoek naar de verdeling en vertoning van film binnen een specifieke context zie John Sedgwick en Michael Pokorny, 'The Film business in the United States and Britain during the 1930s', *Economic History Review* LVIII (2005) 79-112. Helen Richards, 'Cinema as an attraction: representations of Bridgend's cinema exhibition history in the Glamorgan Gazette, Wales, 1900-1939', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 25 (2005) 427-453. Petr Szczepanik, 'Hollywood in disguise: Practices of exhibition and reception of foreign films in Czechoslovakia in the 1930s', in: Daniel Biltereyst, Richard Maltby en Philippe Meers, *Cinema, audiences and modernity: New perspectives on European cinema history* (Londen 2012) 166-185. Clara Pafort-Overduin, 'Distribution and Exhibition in the Netherlands', in: Richard Maltby, Daniel Biltereyst en Philippe Meers (eds.), *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies* (Oxford 2011) 125-138.

14. Bibliotheek Cinematek, Brussel.

15. Algemene Directie Statistiek en Economische Informatie (ADSEI).

16. Bedrijfsarchief B13, Rijksarchief Beveren, 1932-1982, RAB/B13/1-786.

bioscoopgeschiedenis zijn er echter meer dan zeventig filmvertoningsplaatsen geweest. Het bronnenmateriaal over de bioscopen met particuliere uitbating blijft echter bijzonder schaars.¹⁷

Om de organisatie van distributie en exploitatie op een lokaal niveau meer longitudinaal en voor de hele markt te analyseren wordt er gebruik gemaakt van de overzichten van filmprogrammering in de lokale kranten. Programmeringsonderzoek is binnen New Cinema History nog volop in ontwikkeling. Het is belangrijk omdat het een alternatief biedt voor het bestuderen van de economische dimensies van film op basis van concreet cijfermateriaal. Het stelt daarenboven de populariteit van het traditionele filmcanon in vraag. Omdat de financiële data niet altijd gearchiveerd werden, voorziet programmeringsonderzoek empirisch bewijs voor lokale filmvoorkeuren en programmeringstrategieën.

Deze studie wil een analyse van de markt mogelijk maken zonder financiële data. Het programmeringsonderzoek heeft betrekking op de geadverteerde bioscopen in de katholieke krant *De Gentenaar* en het socialistische dagblad *De Vooruit* in de jaren 1935, 1945, 1952 en 1962.¹⁸ De programmering werd in een databank ingevoerd, samen met de bioscoopnaam, het eventueel vermelde adres van de bioscoop, de vermeldingen in verband met dubbing of andere talen, de vermelde acteursnamen en regisseursnamen, het genre, de dag en het tijdstip van de vertoning, en de beoordelingen van de Katholieke Filmliga en de officiële Filmkeuringscommissie. De overige informatie zoals de originele filmtitel werd opgezocht aan de hand van externe databanken.¹⁹ Het onderzoek werkt met negenendertig bioscopen die op regelmatige basis film vertonen: negen tot elf centrumzalen, tien tot twaalf wijkzalen en vijf tot negen zalen in de randgemeenten.²⁰ Tussen de jaren dertig en de jaren

17. Een uitzondering is het bedrijfsarchief van de familie Bonnevalle, uitbaters van cinema *Leopold* (Bedrijfsarchief RA6/B70, O. Bonnevalle en S. Van den Bosch, 1945-1975).

18. De selectie voor 1935 is in overeenkomst met internationaal comparatief onderzoek naar film distributie en -exploitatie in de jaren dertig in samenwerking met John Sedgwick; de selectie voor 1945, 1952 en 1962 gebeurde in functie van comparatief onderzoek aan de Universiteit van Antwerpen. De combinatie van twee programmeringsoverzichten heeft te maken met de ideologische achtergrond van de kranten en de consistente weigering van de verzuilde kranten om verzuilde bioscopen van andere ideologische strekkingen te adverteren; de programmering van *Vooruit* is bijvoorbeeld enkel in *De Vooruit* terug te vinden. De liberale krant werd niet opgenomen in de analyse omdat de programmering van de bioscopen eerder beperkt was.

19. Er werd gebruik gemaakt van *The Internet Movie Database* (www.imdb.com), *The complete index top world cinema* (www.citwf.com) en *La bibliothèque du film* (www.bifi.fr).

20. De databank bevat ook niet geïdentificeerde films, wat te maken heeft met de vermelding van de filmtitels in het Nederlands. Dit is niet altijd een letterlijke vertaling van de originele filmtitel en daarenboven ontbreekt vaak bijkomende informatie. Voor 1935 is het bijzonder moeilijk om verschillende taalversies van eenzelfde film te identificeren vanwege de dure aangelegenheid van de *foreign language versions* naast de reguliere dubbing in het

zestig veranderde de exploitatiesector ingrijpend.²¹ Ruim genomen was er een verschil tussen de programmering in de wijkzalen die hoofdzakelijk in arbeidersbuurten gevestigd waren, en het aanbod in de zalen gelegen in het centrum die zich richtten tot een meer burgerlijk publiek, hoofdzakelijk behorend tot de middenklassen.

Ten eerste beschrijven we het aanbod en de populariteit van deze films in de bioscopen. Er worden 2309 verschillende films geanalyseerd op basis van herkomst en productiejaar. De films die ouder zijn dan twee jaar noemen we *debris*, letterlijk puin. Deze onbedoeld pejoratieve definiëring is noodzakelijk om te wijzen op het aanbod oudere Amerikaanse film op de Gentse markt. Om de populariteit van films te meten zonder de financiële gegevens voorhanden, hanteren we POPSTAT methode van John Sedgwick, een meetinstrument om het succes van een bepaalde film te meten op basis van de exploitatietijd binnen een steekproef. Deze methode houdt rekening met de bioscoop waarin een film of productieland speelt, het aantal zitplaatsen, de prijs en de plaats in de programmering. De methode heeft de volgende premissen: de onderzoeker heeft geen invloed in de selectie van populaire films; elke film in de steekproef heeft een evenwaardige kans op een hoge populariteit; POPSTAT laat de onderzoeker toe een rangorde te maken van populaire films en POPSTAT analyses zijn zeer comparatief.²² Deze methode past binnen de discussie over de parameters van filmpopulariteit; voor Sedgwick zijn de ticketprijs en

Frans: 25,3 procent van het aantal vertoonde films in 1935 is niet identificeerbaar. Voor 1962 is het controversiële karakter van vele films vaak de reden voor de volledige afwezigheid van enige informatie over de originele filmtitel; 32,2 procent van het aantal vertoonde films, wellicht erotische film, is zo niet identificeerbaar. De procenten voor de niet geïdentificeerde films in 1945 (14 procent) en 1952 (17,1 procent) liggen lager.

21. Voor een meer gedetailleerd overzicht van de economische, geografische en ideologische ontwikkeling van de bioscoopcultuur te Gent met aandacht voor demografische en sociaal-culturele evoluties, zie Lies Van de Vijver, 'Film in Gent: concerns, filmcultuur en filmbeleving', in: Daniel Biltereyst en Philippe Meers (eds.), *De Verlichte Stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen* (Leuven 2007) 209-237.

22. John Sedgwick, *Popular filmgoing in 1930s Britain. A choice of pleasures* (Exeter 2000) 71-72. POPSTAT is een *Index Series*; de populariteit van een film wordt dan als volgt berekend:

$$\text{POPSTAT}_{it} = \sum_{j=1}^n a_j * b_{ij} * l_{ij}$$

waarbij t : tijd in speelweken van het commerciële leven van een film van de eerste verschijning in de databank tot de laatste; i : iste film; j : jste bioscoop; n : aantal bioscopen waar de iste film vertoond werd; a_j : het gewicht van de jste bioscoop; b_{ij} : het gewicht van het statuut op de programmering van de iste film in de jste bioscoop waarbij 0,5 een gedeelde plaats representeert en 1,0 een enige plaats; l_{ij} : de lengte van de exploitatie van de iste film in de jste bioscoop uitgedrukt in weken en/of dagen. POPSTAT is een *Index Series*; dit wil zeggen dat de absolute waarden niet belangrijk zijn, maar wel de relatie tussen deze waarden. Een hoge populariteit wordt dus gemeten door een groot verschil met de overige POPSTAT scores en niet door een hoge absolute waarde.



Afb. 1 *Capitole* aan het Graaf van Vlaanderenplein met 'Prison Sans Barreaux' (Léonide Moguy, 1938) op het programma. Bron: Rijksarchief Beveren, Beveren, Bedrijfsarchief n.v. Sofexim, rab/B13/162, s.d.

schermbezetting belangrijke factoren. Industriële analyse van het filmbedrijf zegt dat in het huidige systeem elk filmbezoek een stem is voor publieksvoordeur, wat gepeild wordt via *box office* resultaten.²³

Ten tweede wordt de tweede vraagstelling behandeld: er wordt een typologie van exploitatie opgesteld op basis van de preferenties van de bioscopen voor een bepaald type film waardoor we van profielen kunnen spreken. Deze programmeringsprofielen zijn gebaseerd op de analyse van de databanken met productiejaar, herkomst, genre en codes van de geprogrammeerde films.

Ten derde wordt de distributie of omloop van film doorheen de bioscopen van Gent geanalyseerd. Door gebruik te maken van alle 5376 voorstellingen definiëren we een distributiehierarchie niet enkel op geografische basis maar op basis van de plaats van de bioscopen ten opzichte van de premièrezaal (of *run*) en het aantal weken tussen de vertoning in de premièrezaal en de bioscopen (of *time lapsed*).

Het aanbod van film in de Gentse bioscopen

De Belgische distributiesector is altijd voor het grootste deel in handen geweest van buitenlandse huizen. Voor de Eerste Wereldoorlog hadden de Fransen een wereldmonopolie, maar dankzij de opkomst van de sterrencultus en de machtsconsolidatie van distributie controleerden de Amerikaanse *majors* vanaf het einde van de jaren twintig de Amerikaanse en buitenlandse markten.²⁴ Vanaf de jaren dertig werden films niet meer verkocht, noch in handen van tussenpersonen gegeven, maar gedistribueerd door dochterbedrijven van buitenlandse distributiehuzen. De Belgische filmdistributie was enorm versnipperd in de jaren dertig; er waren in Brussel zowat 101 afhankelijke en onafhankelijke distributeurs actief in de *Quartier du Cinéma* in Brussel. De afzet op de Belgische markt was verdeeld tussen de onafhankelijke distributeurs en de buitenlandse distributeurs, die ook het *block-* en *blind booking* systeem hanteerden.²⁵ Tijdens de jaren dertig heerste er in Gent naar

23. Voor economische analyses van de filmindustrie zie Gerben Bakker, *Entertainment industrialised. The emergence of the international film industry, 1890-1940* (Cambridge 2008). Douglas Gomery, *Shared pleasures: A history of movie presentation in the united states* (Madison 1992). John Sedgwick en Michael Pokorny (eds.), *An economic history of film* (Londen 2005).

24. Gerben Bakker, *Entertainment industrialised. The emergence of the international film industry, 1890-1940* (Cambridge 2008) 253. Ian Jarvie, 'Free trade as cultural threat: American film and tv exports in the post-war period', in: Geoffrey Nowell-Smith en Steven Ricci (eds.), *Hollywood & Europe: Economics, culture, national identity 1945-95* (Londen 1998) 35.

25. *Blind booking* wil zeggen dat er bijzonder weinig informatie wordt gegevens over de film door de distributeurs aan de filmexploitant. *Block booking* wil zeggen dat er complete pakketten werden verhuurd voor een volledig jaar.

TABEL 1 *Het aanbod en de populariteit van film in Gent*

	1935		1945	
	% aantal films	gemiddelde POPSTAT	% aantal films	gemiddelde POPSTAT
België	0,8	1,0086524250	0,4	1,9054315000
Duitsland	18,8	0,7504840678	0,2	0,5241480000
EU (co)productie	6,5	0,7644067500	1,3	1,1856259412
Frankrijk	24,8	1,1737938011	14,1	1,1705926224
Frankrijk/Italië				
Groot-Brittannië	5	0,6784361481	9,7	0,9694542410
Nederland	0,5	0,8684991154		
Oostenrijk			0,2	1,0801555000
Verenigde Staten	41,3	0,7410074819	73,1	0,9659458328
andere	0,6	0,5614770556	0,9	1,1660272308

internationale normen een erg levendige filmcultuur: in 1935 waren er 58 verschillende filmvertoningsplaatsen waarvan 29 reguliere bioscopen met 8,8 inwoners per zitplaats. Er waren 18.601 zitplaatsen voor 165.269 inwoners; ter vergelijking waren er in Nederland 58,75 inwoners per bioscoopzetel, in België 16 en in Groot-Brittannië 12,11.²⁶

De centrumzalen hadden een hoge bezoekerscapaciteit, hanteerden een prijsdifferentiatie naargelang tijdstip, leeftijd en zitplaats en werden meestal uitgebaat door vennootschappen met een Gentse zetel. De aanwezigheid van verzuilde zalen in het centrum was miniem; de socialistische *Vooruit* en de liberale *Palace* werden beheerd door coöperatieven. Enkel *Du Parc* had een particuliere uitbater. De zalen lagen in de bruisende uitgaansbuurten aan het voormalige Zuidstation, het Sint-Pietersplein, het nieuwe Sint-Pietersstation en de winkelstraat Veldstraat. Er was in de uitbating geen dominantie door internationale cinemaketens of door grote financiële groepen. Op uitzondering van *Actual* (n.v. Actual Gand) en *Majestic* (Loew-Metro-Goldwyn) waren er geen verticale banden met productiehuizen of distributeurs. Als er al sprake was van ketenvorming, beperkte die zich tot de in 1932 opgerichte n.v. Sofexim van Jean Lummerzheim die de *Capitole*, *Savoy* en *Select* beheerde. De hoofdzetel lag in *Capitole*, een in 1932 geopend filmpaleis met 1663 zitplaatsen op een boogschuit van de socialistische cinema *Vooruit* in het in 1914 opgerichte grootse volkshuis Vooruit.

In tegenstelling tot de centrumzalen, lagen de wijkzalen in de belangrijkste straten van volkse arbeidersbuurten. Ze waren kleiner, hadden lagere

26. Lies Van de Vijver en Daniel Biltreyst, 'Hollywood versus lokaliteit. Het (on)gelijke aanbod van Amerikaanse en Europese film in de jaren dertig in Gent', *Tijdschrift voor Media-geschiedenis* 2 (2010) 60-79.

	1952		1962	
	% aantal films	gemiddelde POPSTAT	% aantal films	gemiddelde POPSTAT
België	0,5	0,9231071429	0,5	0,5349713636
Duitsland	3,7	0,9079871296	14,3	0,6839433545
EU (co)productie	6,6	1,1439105441	15,3	0,9256860846
Frankrijk	17,6	1,4886126370	8,4	1,4485440303
Frankrijk/Italië	3,1	1,6498667647	14,3	1,2339545309
Groot-Brittannië	5,4	0,9857891356	7,7	0,9185570195
Nederland				
Oostenrijk	0,8	0,6480154286	3,1	0,7294298222
Verenigde Staten	60,2	0,9554099736	31,3	1,0251513136
andere	2,3	1,1273019706	6,1	1,1056148100

prijzen en werden uitgebaat door samenwerkende maatschappijen of particulieren. De films speelden zelden doorlopend en de programmering bestond vaak uit films in episoden, films in dubbele programma's of films gekoppeld aan loterijen om wekelijks bezoek te garanderen.

De Belgische markt werd in de jaren dertig beschreven als open, lucratief en gedomineerd door Hollywood met een schermbezetting in Vlaanderen van tachtig procent.²⁷ Maar dit ging niet op voor de Gentse situatie in 1935. Tabel 1 toont aan dat het aandeel Hollywood (41,3 procent) kleiner was dan het aanbod Europese film (58,1 procent); de Franse en Duitse film waren samen meer aanwezig dan de Amerikaanse film. Het waren bovendien voornamelijk de Europese producties die lang in omloop bleven: 38,8 procent van de films die langer speelden dan vijf weken zijn van Duitse of Oostenrijkse herkomst. De langstlopende film was de Belgische productie 'Alleen Voor U' (Jan Vanderheyden, 1935). De POPSTAT score voor de Amerikaanse film was enorm laag: de populariteit voor de Franse film lag ruim hoger dan de Amerikaanse die nochtans meer films op de markt hadden. Vooral Franse, Belgische en Nederlandse films waren populair in 1935: ze werden minder lang in Gent vertoond, maar wel in grote zalen en voor een duurdere prijs. Het aandeel Duitse film was vergelijkbaar met het aanbod Franse film, maar de populariteit ligt gevoelig lager volgens de POPSTAT methode. De Duitse films waren gemiddeld twee weken in omloop maar speelden niet in de

27. N.D. Golden, *Review of foreign film markets during 1937* (Washington 1938) 27. J. Ali-coate, *The 1938 film year book* (New York 1938) 1173. De schermbezetting per jaar voor een land van herkomst is letterlijk de totale tijd dat een film land op de verschillende schermen aanwezig is.

grootste zalen noch voor de duurste prijzen. Bovendien werden slechts 20 procent van het aantal films gedubd in het Frans. Er was wel een ruim aanbod Frans gedubde Engelstalige film in het centrum. Over het algemeen speelden films voorzien van een Franse dubbing in grotere zalen en bereikten ze dus een groter publiek (slechts 16 procent van de films met taalvermeldingen zijn Engelssprekend zonder dubbing). Er speelde in de wijken slechts 19 procent Frans gedubde films en 28 procent Engelssprekende films zonder dubbing. Er was dus meer affiniteit met de Franse taal in het centrum dan in de wijken. Het aandeel *debris* in de jaren dertig was aanzienlijk: 63,4 procent van het aanbod was ouder dan twee jaar en bijna de helft hiervan was Amerikaans. Slechts 35,8 procent van de recente films (uit 1934 en 1935) kwamen uit Hollywood en ze speelden daarenboven minder lang dan de recente Franse producties.

In 1945 verenigden acht Amerikaanse distributeurs zich in een kartel ten behoeve van de export van Amerikaanse film: de *Motion Picture Export Association of America* of МРЕАА. Dit kartel werd toegelaten in weerwil van de Sherman antitrustwet van 1890 omwille van de Webb-Pomerene Export Trade Act die kartelvorming ten behoeve van de export toeliet.²⁸ De Amerikaanse distributeurs kregen een stevige greep op het Europese continent dankzij de grootscheepse import van Amerikaanse film via het Marshallplan en de ontwrichting van de Europese filmproductie tijdens de Tweede Wereldoorlog. Het Belgische filmbeleid was van fundamenteel belang voor de manier waarop film in Gent aangeboden kon worden. Ondanks de kleine omvang van de nationale productie werden er toch protectionistische maatregelen getroffen na de Tweede Wereldoorlog. De МРЕАА en de Belgische staat kwamen overeen dat jaarlijks slechts 240 Amerikaanse films het land mogen worden ingevoerd. Die overeenkomst bleef van kracht tot 1960 en kan een verklaring bieden voor de het hoge aandeel Amerikaanse *debris* films.²⁹ Zoals in Frankrijk en Italië waren de Belgische exploitanten bijzonder dankbaar voor de overvloed aan goedkope Amerikaanse film.³⁰ De Duitse film werd uitgesloten, maar er was geen verbod op de vertoning ervan.

In Gent waren er minder bioscopen actief dan voor de oorlog (25 bioscopen met 10,9 inwoners per zetel); *Capitole* voerde herstellingswerken uit en in *Vooruit* vertoonde de *Navy Army AirForce Institute* film. In 1938 was de N.V. Cinex opgericht; een tweede keten die na het vertrek van M.G.M. de uitbating overnam van *Majestic* en na de Tweede Wereldoorlog ook *Rex* en *Oud Gent* beheerde. Buiten het centrum sloten Oscar Rossie en Edouard Philips een vriendenovereenkomst en konden ze met verschillende bioscopen het

28. Kristen Thompson en David Bordwell, *Film history. An introduction* (New York 2003) 328.

29. Guback, *The international film industry*, 18.

30. Philip Mosley, *Split screen. Belgian cinema and cultural identity* (New York 2001) 74.

aanbod bepalen in de wijken (*Alhambra, City, Nord, Royal, Cameo* en *Forum*) en randgemeenten (*Agora* en *Lido*). Veel wijkzalen werden initieel opgericht door socialistische arbeidersorganisaties. Van de overige wijkzalen stond *Scaldis* nog onder de socialistische Samenwerkende Maatschappij Vooruit, maar *Rio* en *Cameo* hadden deze verzuiling achter zich gelaten met nieuwe uitbaters tijdens het interbellum.

Films speelden in 1945 gemiddeld veel langer dan voor de oorlog (18 dagen ten opzichte van 11 dagen). Minder dan de helft van de films speelde slechts een week. Het leeuwendeel van de vertoningen bestond uit Amerikaanse film: er was een aanbod van 73,1 procent en 81 procent schermbezetting. Frankrijk en het Verenigd Koninkrijk volgden met 14,1 procent en 9,7 procent van het aanbod. Het aandeel *debris* was erg hoog: 96,2 procent van het aanbod was ouder dan twee jaar. Voor de Amerikaanse film was 86,4 procent gemaakt in 1939 of vroeger, terwijl dit voor de Franse film slechts de helft was. De bioscopen werden overspoeld door een *backlog* van Amerikaanse films: de gestockeerde producties van voor de oorlog waren massaal beschikbaar voor Europese filmmarkten. Ook de langlopende films in Gent waren Amerikaanse producties: 42 van de 46 films die langer dan zes weken speelden komen uit Hollywood. Voor slechts drie films van deze 46 langlopende films werd in de kranten de officiële keuring 'Kinderen Niet Toegelaten' genoteerd. De vraag na de oorlog bestond uit kindvriendelijke Amerikaanse komedie en muzikale film. Maar de POPSTAT scores van de Franse film blijft gelijk terwijl er slechts een fractie op de markt was van het vooroorlogse Franse aanbod. Ook de populariteit van de Europese film (zonder de Franse film) steeg meer substantieel dan de populariteit van de Amerikaanse film. Er was dus een enorm aanbod Amerikaanse film, maar de Europese films kregen toch meer aandacht door programmering in grotere zalen voor duurdere prijzen.

In 1952 was de Belgische exploitatiesector op een hoogtepunt: België stond op de vijfde plaats van het aantal bioscoopbezoeken per inwoner.³¹ Ook nu was het overwicht van buitenlandse belangen op de distributiemarkt bijzonder groot: amper vijf procent van de films werden verdeeld door Belgische filmdistributeurs, terwijl 70 procent van de markt in handen was van Amerikaans-Belgische distributiemaatschappijen.³² In Gent waren er meer bioscopen actief dan kort na de oorlog (32 bioscopen met 8,2 inwoners per bioscoopzetel). Lummerzheim hield de uitbating van vier van elf centrumzalen binnen de familie. Bovendien richtte hij in 1952 de distributiearm *Trixy Film* op om de n.v. Sofexim te helpen met de programmering. Philips en

31. Na het Verenigd Koninkrijk (28), De Verenigde Staten (23), Nieuw-Zeeland (19), Canada (17), Australië (17) en samen met Italië (14). Browning, H.E. and A.A. Sorrell, 'Cinemas and Cinema-going in Great Britain', *Journal of the Royal Statistical Society* 117(1952) 133-170.

32. J.A. Robberechts, *De film in België* (Antwerpen 1954) 32.

Rossie beheerden nog steeds de wijkzalen en namen de wijkzalen *Ideal*, *Rio* en de zaal *Metropole* in de rand over waardoor ze 65 procent van de uitbating buiten het centrum controleerden. Er waren in 1952 bijzonder veel en recente films in het aanbod; een film speelde gemiddeld 15 dagen en een meerderheid van de films speelde slechts een week. Het aandeel *debris* was bovendien bijzonder laag (53 procent); er was dus een snelle wissel van recente films. Het aandeel Amerikaanse film daalde ten aanzien van 1945; wereldwijd had de Amerikaanse film ten minste de helft van de schermbezetting en ook te Gent had Hollywood een schermbezetting van 71 procent. Maar de populariteit van deze film was relationeel veel lager dan deze van opnieuw de Franse film (0,95540997 ten opzichte van 1,48861263). De Amerikaanse films waren wel meer recent: 41,6 procent van de Amerikaanse film kwamen uit 1951 of 1952, en 44 van de 46 langlopende films kwamen uit Hollywood. Op uitzondering van de Walt Disney productie 'Snow White and the Seven Dwarfs' (William Cottrell e.a., 1937) en 'Waterloo Bridge' (Mervyn LeRoy, 1940) waren het allemaal recente films. Toch bleef het aandeel en de populariteit van de recente Europese producties (56 procent van de Europese films kwamen uit 1951 of 1952) en coproducties in omloop een stuk hoger.

In 1960 verviel de overeenkomst tussen de MPEAA en de Belgische staat; voortaan heerste er een vrije markteconomie. Tot in de jaren zeventig had iedere Amerikaanse *major* zijn eigen filiaal in België en de distributie bleef versnipperd onder een veertigtal verdeelhuizen.³³ De leden van de MPEAA behielden hun vooraanstaande positie in de internationale filmindustrie niet in het minst door het systeem van *runaway productions*, waarbij Amerikaanse productiehuisen door cofinanciering genoten van overheidssteun en *local pick-ups* waarbij de Amerikaanse distributeurs de verdeelrechten van Europese producties verwierven.³⁴ De exploitatiesector in België was sinds 1957 in crisis naar aanleiding van een omwenteling in vrijetijdsbesteding en levenspatronen; de achteruitgang van het bioscoopbezoek zette zich sinds 1945 onverminderd verder.³⁵ In 1962 waren er 30 actieve bioscopen in Gent; het aantal inwoners per bioscoopzetels was nog steeds erg laag (8,9), maar er was een verschraving van infrastructuur en een concentratie van management. In 1969 nam de n.v. Sofexim de n.v. Cinex over: Lummerzheim bepaalde zo de programmering in acht centrumzalen naast de familie Bonnevalle in *Leopold* en de uitbating van *Vooruit*. De hoeveelheid films was licht afgenomen ten opzichte van 1952; gemiddeld speelde een

33. Guback, *The international film industry*, 18.

34. Robert Vrielynck, *Aspekten van de filmindustrie* (Brugge, 1979) 338.

35. Per 100 inwoners zijn er in 1962 in België 31 radio's, 11 televisietoestellen, 10 auto's en 15 bioscoopshermen. Lies Van de Vijver, 'Neergang en crisis van de bioscoop (1958-1980)', in: Daniel Biltereyst en Philippe Meers (eds.) *De Verlichte Stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen* (Leuven 2007) 99-122.

film 16 dagen, de helft van de films speelde zeven dagen of minder. Hoewel er procentueel meer films van 1962 zelf in omloop waren, steeg het aandeel *debris* toch tot 55,5 procent van het aanbod. De bioscopen ving de crisis van 1957 op door een kleiner aantal bioscoopzetels en een snellere wissel van het aanbod; sommige bioscopen speelden zelfs twee tot drie films per week. Het aandeel Europese film en internationale coproducties was sterk toegenomen. De variatie in langlopende films was veel groter: slechts de helft van het aantal titels dat zes weken of langer speelde was Amerikaans. Het aanbod Amerikaanse film (31,3 procent) was gehalveerd ten opzichte van de jaren vijftig, maar de populariteit ervan was wel gestegen; ze speelden met andere woorden langer want de zalen werden over het algemeen kleiner. Zo speelde 'West Side Story' (Jerome Robbins en Robert Wise, 1961) tien weken in eenzelfde centrumzaal. In 1962 had de Amerikaanse film duidelijk aan populariteit gewonnen. De Franse en Frans-Italiaanse coproducties bleven hoge POPSTAT scores hebben ondanks de daling van het aantal films, maar het verschil in populariteit met de Amerikaanse productie was substantieel kleiner.

Het longitudinaal overzicht van het aanbod film op de Gentse markt wijst op een groot aanbod Amerikaanse films wat een lichte stijging in populariteit kende, terwijl het gevarieerde aanbod recente Franse film altijd een stabiele hogere populariteit genoot (maar kwantitatief kleiner was). Dit wijst op de belangrijke rol van de Franse distributeurs en een grote affiniteit met de Franse cultuur in Gent, maar dit gold niet voor de hele stadsbevolking.

Profielen van de Gentse filmexploitatie

Uit de analyse van het filmaanbod in Gent valt op dat er grote verschillen bestonden tussen de programmering van de bioscopen zelf. De centrumzalen, de wijkzalen en bioscopen in de randgemeenten hanteerden na verloop van tijd programmeringstrategieën zodat we van programmeringsprofielen kunnen spreken. De bioscopen hebben voorkeuren voor films uit bepaalde productielanden en profileren zich naar productiejaar, genre en keuring van de films, en ook de verzuiling kon een rol spelen. Deze analyse nuanceert de voorgaande algemene schets van het aanbod op de markt.

TABEL 2 De verschillende programmeringsprofielen van de bioscopen

		1935				1945				
		zit- plaatsen	debris*	vs film	genre**	codes***	zit- plaatsen	debris*	vs film	codes***
Centrum- zalen	Capitole	1663	23,8	15,5	komedie: 12,9	39,8				
	Oud Gent/ Century	791	49,4	17,4	komedie: 21,2	18,1	817	90,4	88,5	5,9
	Select	599	35,2	26,1	komedie: 23,2	18,8	599	96,2	65,4	3,9
	Vooruit	880	34,6	7,2	mu.film: 25,1	32,9				
	Eldorado						611	92,3	71,2	10
	Majestic	920	13,6	54,8	komedie: 17,8	51	964	88,5	63,5	14,6
	Palace	460	29,4	30,6	mu.film: 21,4	27,4	619	96,2	92,3	0
	Savoy	650	39,6	18,4	komedie: 14	51,5	581	80,8	28,8	19,6
	Du Parc/ Leopold	547	63,0	27,6	komedie: 16,4	22	550	90,4	86,5	2,1
	Rex	645	27,6	27,8	mu.film: 19,8	36,8	698	92,3	76,9	5,9
Wijkzalen	Alhambra/ Novy	684	57,0	30,4	mu.film: 19,4	18,7	560	96,1	82,7	6
	Familie- kinema	900	29,4	12,6	avon.film: 28,4	2,1				
	Ganda	450	46,7	42,2	komedie: 17,7	19,4	500	90,4	84,6	4,1
	Ideal	596	51,2	32,4	mu.film: 21,1	19	492	92,3	76,9	2
	King Georges/Rio						460	93,5	65,2	7
	Nord/City	580	52,9	26,4	komedie: 17,3	25,5	530	94,2	76,9	10,2
	Moderne	400	54,0	10,3	operette: 18,5	8,7				
	Muide									
	Nord 11/Nord	436	45,2	33,2	komedie: 13,5	21,6	424	96	82,7	8,2

	1952					1962				
	zit- plaatsen	debris* vs film	genre**	codes***	zit- plaatsen	debris* vs film	genre**	codes***		
Capitole	1663	12,7	55,8	mu.film/ komedie: 13,5	38,2	1669	17,3	32,7	drama/ komedie: 13,5	36,5
Oud Gent/ Century	791	24,5	86,5	avon.film: 25	9,4	775	16,7	46,7	avon.film: 40	10
Select	547	47,2	44,2	komedie: 21,2	52,8	546	39,6	32	komedie: 14	48
Vooruit	1500	32,7	63,5	western/ avon.film: 15,3	36,5	1250	38	24	-	48
Eldorado	651	24,5	25	psy. film: 11,5	50,9	600	19,2	28,8	pol./psy. film: 9,8	59,6
Majestic	920	11,5	75	mu.film/ avon.film: 13,5	21,8	920	22	57,7	hist. film: 13,7	38,5
Palace	750	30,8	58,8	mu.film: 17,6	28,8	536	9,6	0	mu.film: 30,8	36,5
Savoy	581	17,9	0	komedie/ drama: 19,2	62,3	586	26,9	0	drama: 28,8	71,2
Du Parc/ Leopold	547	15,4		(geen identifica- tie: 94)	94,2	450	-	-	(geen identifica- tie: 92,3)	90,4
Rex	645	32,1	63,5	politiefilm: 9,6	20,8	576	9,6	53,8	mu.film: 21,1	59,6
Alhambra/ Novy	560	21,2	84,6	avon.film: 19,3	9,6	560	26,7	51,9	avon.film: 21,2	11,5
Familie- kinema										
Ganda	550	58,8	78,8	avon.film: 28,8	25	489	47,2	23,1	avon.film: 21,1	26,9
Ideal	491	46,2	57,7	avon.film: 17,3	28,8	466	15,4	3,8	mu.film: 25	19,2
King Georges/Rio	460	56,9	68,6	avon.film: 17,6	35,3	390	17,3	11,5	mu.film: 26,9	17,3
Nord/City	580	30,8	84,6	komedie: 17	11,5	519	20,9	39,8	komedie: 31,3	37,3
Moderne										
Muide	186	58,8	47,1	komedie: 21						
Nord 11/Nord	436	64,7	86,3	komedie: 21,6	33,3					

	1935				1945				
	zit- plaatsen	debris*	vs film	genre**	codes***	zit- plaatsen	debris*	vs film	codes***
Scaldis						332	88,5	71,2	6,5
Royal	660	67,6	46,6	komedie: 21,2	22	535	87,7	75	7,8
Cameo	595	59,6	48	mu.film: 16	27,2	600	95,8	80,4	2,1
Forum	604	52,1	33,6	mu.film: 19,8	19,2	550	96,2	86,5	6
Vier Winden / Metro						641	85,7	65,7	6,5
Vox									

**Zalen in
de rand-
gemeenten**

Casino	580	73,7	38,6	komedie: 25	16,7	582	80	72	2,4
Pax									
Ritz									
Vrienden- kring									
Agora	560	57,1	31	operette: 16	15	560	98,1	90,4	4,1
Lido	550	58,3	26,1	komedie: 23,5	12,2	550	98,1	80,8	9,6
Roxy									
Vier Wegen	500	78,9	40	operette: 20	15				
Bruxellois	600	50,0	32,9	mu.film: 21,9	13,7				
Du Parc II/ Odeon	437	61,7	30,4	komedie: 20,2	23,5	425	100	88,5	4,3
Moderne II/ Metropole	600	48,3	10,2	operette: 18,1	6,3	600	92,3	86,5	7,8
Normandie									
Nova	470	45,5	14,6	komedie: 25	6,3	470	59,1	54,5	0
Scala									

* aandeel films ouder dan twee jaar

** percentage van het meest voorkomende genre in de bioscoopprogrammering of de programmering in Gent (mu.film is muziekfilm; avon.film = avonturenfilm; psy. film = psychologische film; pol.film = politiefilm)

*** Katholieke ATR: 'Af te Raden', 'Te Mijden' en 'Ongeschikt' en de officiële KNT: 'Kinderen Niet Toegelaten'.

	1952					1962				
	zit- plaatsen	debris*	vs film	genre**	codes***	zit- plaatsen	debris*	vs film	genre**	codes***
Scaldis	332	53,8	78,8	avon.film: 15,3	30,8	340	44,2	19,6	mu. film: 25,5	17,6
Royal	800	17,6	90,2	mu.film: 19,6	3,9	800	27,8	36,1	komedie: 13,4	29,9
Cameo	595	25	88,5	western/ komedie: 17,3	7,7	583	25	41,8	western/ avon.film: 16,9	16,2
Forum	540	35,3	86,3	mu.film: 16,7	17,6	421	31,3	44,6	komedie: 21,7	39,8
Vier Winden / Metro						641	22,7	39,4	komedie: 19,2	34,3
Vox	450	68,6	76,5	mu.film: 31,4	5,9	435	58,1	24,8	mu. film: 17,1	6,7
Casino	582	42,3	69,2	western: 30,7	15,4					
Pax	700	71,4	55,1	mu.film: 20,4	0	472	58,3	8,5	mu. film: 42,5	2,1
Ritz	374	50,9	21,2	drama: 15,3	13,2					
Vrienden- kring	350	64,3	42,9	komedie: 21						
Agora	600	58,8	88,2	western: 13,7	15,3	402	32,5	42,5	western: 17,4	0
Lido	540	21,6	90,2	mu. film: 19,6	11,8	400	34	37,2	komedie: 14,9	24,4
Roxy	430	35,3	47,1	komedie: 17,6	7,8	390	46,2	28,8	mu. film: 15,4	19,2
Vier Wegen										
Bruxellois										
Du Parc II/ Odeon	425	69,2	57,7	western: 17,3	0	400	52,3	23,1	drama/ avon.film: 20	20
Moderne II/ Metropole	690	18,4	82,4	mu. film: 19,6	12,2	690	28,6	34,1	komedie: 15,4	16,5
Normandie						500	52,9	27,5	komedie: 17,6	11,8
Nova	550	71,2	75	avon.film/ western: 15,3	0	500	58,7	34,8	avon.film: 21,7	6,5
Scala						750	38,5	21,6	drama: 13,7	31



Afb. 2 Wijkzaal *Lido* op de Brusselsesteenweg. Bron: Roger De Smul, s.d.

Wanneer we kijken naar het aandeel *debris* in de centrumzalen, zien we dat het percentage in 1935 tegen alle verwachtingen in vrij hoog lag. Er werd maar liefst 43 procent *debris* vertoond in het centrum, waarvan meer dan de helft Amerikaanse producties. Het aandeel *debris* nam tijdens de jaren vijftig en zestig aanzienlijk af in de centrumzalen: respectievelijk 30 en 21 procent van het aantal gespeelde films waren ouder dan twee jaar. Het aandeel *debris* was voor een groot deel te danken aan *Oud Gent* en *Select*. Deze laatste had doorgaans bijna de helft *debris* op het programma staan.

Wat de herkomst van de films betreft: in 1935 was slechts een vierde van de nieuwste films van Amerikaanse afkomst. De grootste filmzalen in het centrum zoals *Capitole* en *Vooruit* hadden in die tijd een verwaarloosbaar aanbod uit Hollywood. Enkel *Majestic* uitgebaat door Loew-Metro-Goldwyn speelde als enige centrumzaal altijd meer Amerikaanse dan Europese film. Dankzij de massale import van Amerikaanse film na de Tweede Wereldoorlog werd ook het centrum overspoeld door de vooroorlogse Hollywoodfilm, maar het aandeel was wel kleiner dan in de wijken en de randgemeenten; een tendens die zich duidelijker verder zette in de jaren vijftig (49 procent Amerikaanse film) en zestig (33 procent Amerikaanse film). De overige centrumzalen profileerden zich na verloop van tijd steeds sterker naar taalkeuze zoals *Select* met 30 procent Britse film, *Savoy* met de helft Franse film en *Plaza* met 80 procent Duitse en Oostenrijkse film in 1962. De programmering in deze laatst

vernoemde verzuilde zaal was niet beïnvloed door een liberaal gedachtegoed, maar verzuiling speelde wel een rol in de concurrentie tussen *Capitole* en *Vooruit*.

Wanneer we kijken naar het genre van de vertoonde films, stellen we vast dat procentueel gezien de meeste drama's in het centrum werden geprojecteerd, al was de variëteit in genre er wel groter dan in de wijkzalen. Toch waren enkele zalen zoals *Oud Gent* (tot 40 procent avonturenfilm) en *Palace* (tot 30,8 procent muzikale film) genre specifiek. *Vooruit* had geen voorkeur voor een bepaald genre. De socialistische zaal vertoonde voornamelijk goedkoop gehuurde oudere film. De verzuilde achtergrond van de zaal had invloed op de programmering in termen van de kostprijs van de films, maar van uitgesproken propaganda was er geen sprake. *Capitole* naast de deur speelde hoofdzakelijk Europese film met een leeuwendeel Franse film, onder meer omdat de Europese films vaak in *Capitole* in première gingen. De bioscoop richtte zich tot de Franstalige burgerij van de stad, maar kon met een gedi-versifieerd aanbod van Europese film, Amerikaanse spektakelfilm, producties van Disney, een uitgebreide prijzendifferentiatie en een ruimtelijke segregatie in de zaal, publiek lokken uit alle klassen van de bevolking voor de betere bioscoopbeleving. *Vooruit* speelde oudere film voor een veel goedkopere inkomprijs dan *Capitole* en de overige centrumzalen, wat in de jaren vijftig zelfs tot een dispuut leidde in het voordeel van *Vooruit*.

De meer controversiële films speelden vaker in het centrum: 39,1 procent in 1952 tot zelfs meer dan de helft van de programmering in 1962 was niet voor kinderen bestemd. Het ging dan voornamelijk om de films van lichte zeden in *Leopold* en de Nouvelle Vague films in *Savoy*.

De wijkzalen waren geen eerste visiezalen en het hoge aandeel *debris* voor de Tweede Wereldoorlog is dan ook te verklaren door de omloop van de films in het centrum voor het verschijnen in de wijken. Maar het aandeel *debris* zakte wel na verloop van tijd naar een derde van het aanbod in 1962. Dat jaar waren de wijkzalen een heel jaar geopend, maar de bioscopen sloten wel enkele dagen in de week. Dat was een gevolg van de crisis van 1957, waarna de meeste wijkzalen om de kosten te drukken ervoor kozen geen aanvullend *debris* te programmeren, maar een aantal dagen de deuren te sluiten. De belangrijkste speeldagen waren zaterdag en zondag. Het aandeel Amerikaanse film was altijd het hoogst in de wijkbioscopen: in de jaren dertig speelde er veel Amerikaanse film in deze arbeiderswijken en 15 procent hiervan was nooit vertoond in het centrum.

Al in 1935 was het duidelijk dat de omloop van een film zich inpaste in de sociaal-culturele verschillen en preferenties van de verschillende bioscooppubliek. In de wijken was er dankzij de industrie een concentratie van arbeiders, maar de sporadische aanwezigheid van socialistisch management zorgde niet voor spraakmakende verschillen tussen de wijkzalen in programmering. Het aandeel Hollywoodfilm bleef hoog in 1945 (77 procent); het waren de

wijkzalen die dat jaar voor de langlopende Amerikaanse producties zorgen. ‘Great Guns’ (Monty Banks, 1941) opende in *Novy* en ‘Block-Heads’ (John G. Blystone, 1938) startte in *Majestic* en beide bleven vervolgens tot twaalf weken spelen in de verschillende wijken. Wanneer de wijkzalen de films overnamen van de centrumzalen, ging het dus voornamelijk over Amerikaanse producties die ze langer in omloop hielden. Het aantal Europese films was hier procentueel het kleinst.

In de wijken waren de profielen tussen de verschillende wijkzalen minder uitgesproken dan tussen de verschillende centrumzalen. Zo profileerden de zalen zich niet specifiek naar genre; er was procentueel minder variëteit in genre. De avonturenfilm had de hoogste schermbezetting voor één genre per groepering bioscopen; voornamelijk *Ganda* en *Novy* droegen hiertoe bij, en ook de komedie en de western hadden over een heel jaar erg veel schermbezetting in de wijken ten opzichte van de centrumzalen en de zalen in de randgemeenten. Van de genres die het minst in Gent werden gespeeld, kwam een beperkt aantal genres vaker voor in de wijkzalen dan in de centrumzalen. Specifiek ging het om genres als de gangsterfilm, de revuefilm en de griezelfilm.

In 1935 werden niet alle gewaagde films uit het centrum overgenomen door de wijkzalen; maar het gemiddelde aandeel kindvriendelijke films werd wel bepaald door de aanwezigheid van de katholieke *Familiekinema*. De katholieke bioscopen waren polyvalent en vaak slechts deeltijds in werking in bestaande parochiezalen. De aangroei van katholieke filmzalen had niet te maken met de reële vraag naar film, maar met de politiek van de Katholieke Filmliga die een religieus geïnspireerd netwerk van goede cinema trachtte op te richten.³⁶ Vele initiatieven werden niet verder gezet na de oorlog. Toch was er ook na de oorlog geen enkele wijkbioscoop in Gent die meer films met het label ‘Kinderen Niet Toegelaten’ dan ‘Kinderen Toegelaten’ speelde. De meeste wijkzalen hadden een sterk overgewicht aan goedgekeurde films. De wijkzaaluitbaters hielden duidelijk meer rekening met familievriendelijke films gericht op de buurtgemeenschap. In 1962 waren er wel meer films in omloop die niet voor kinderen goedgekeurd waren en sommige wijkzalen speelden steeds meer controversiële films. Maar deze films werden niet een hele week geprogrammeerd. De wijkzalen hadden een duidelijke programmeringskeuze voor kindvriendelijke films van vrijdag tot maandag, en meer gewaagde films tijdens de week wanneer er wellicht een ander soort publiek naar de wijkzalen kon komen.

Het aandeel *debris* in de randgemeenten was gemiddeld 59,1 procent; in eerste instantie als dit door de verdere omloop van films vanuit het centrum naar de wijken en vervolgens naar de randgemeenten. Maar het gemiddelde

36. Daniel Biltreyest, ‘The roman catholic church and film exhibition in Belgium, 1926-1940’, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 27 (2007) 200.

aandeel Amerikaanse film (28 procent) was in 1935 wel kleiner dan in de wijkzalen, wat na 1945 opnieuw het geval was. De Europese films werden dus meer overgenomen. In 1962 waren de zalen in de randgemeenten nog maar open voor de helft van het aantal mogelijke speeldagen: men sloot voornamelijk op dinsdag, woensdag en donderdag en tijdens het jaar waren de zomermaanden niet meer interessant. De meeste films werden slechts tussen de twee en de vier dagen gespeeld. In 1935 was het verschil in herkomst van de geprogrammeerde films in de rand duidelijker dan in de wijkzalen: 40,7 procent van het aantal voorstellingen waren Europese films en de meeste zalen speelden evenveel Europese films als Amerikaanse films. In 1945 was Amerikaanse film al wat de klok sloeg maar in 1962 speelden op uitzondering van *Agora* alle zalen meer Europese film dan Amerikaanse film.

De bioscopen in de randgemeenten speelden eerst nog weinig gevarieerd in genre: drama, western, muzikale film en operette kwamen het meeste voor en maar liefst tien genres uit het centrum speelden hier nooit, zoals animatie, psychologische film of fantasie. De komedie besloeg een vijfde van de programmering, maar in 1962 waren de voorstellingen in de rand meer divers; de oorlogsfilm en de muzikale komedie kwamen hier procentueel meer voor dan in de centrumzalen of wijkzalen. Toch speelden ook meer gedurfde films op dinsdag, woensdag en donderdag, maar de procenten lagen hier wel lager dan in de wijkzalen. Dit gold overigens ook voor de Katholieke zaal *Nova* die tegen 1962 toch ook een miniem aandeel films opnam in het programma die 'Kinderen Niet Toegelaten' waren.

De verschillende bioscopen in Gent hadden dus duidelijke programmeringsvoorkeuren; een verklaring voor deze profielverschillen kan gezocht worden in de kosten van de films voor de bioscoopexploitanten omdat er een verschil kon zijn in prijs en voorwaarden tussen bijvoorbeeld Amerikaanse en overige films.³⁷ Zoals vermeld werden de wijkzalen echter uitgebaat door particulieren en is er weinig historisch bronnenmateriaal voorhanden om dit te onderzoeken. De verschillen tussen de wijkzalen en de centrumzalen hadden te maken met het soort publiek dat de bioscoopuitbaters wensten te ontvangen. In de jaren dertig en veertig wilde men een publiek uit de arbeidersklasse in de wijken en de midden- en hogere klassen in het centrum. Maar de centrumzalen concurreerden stilaan voor publiek uit alle hoeken van de stad en omgeving door de stadsvlucht die in de jaren dertig startte, de evoluties in vrijetijdsbesteding in de jaren vijftig en de ontzuiling in de jaren zestig. Hierdoor ontwikkelden de centrumzalen een eigen identiteit met een eigen bioscoopervaring, ook omdat het publiek stilaan meer specifiek voor een bepaalde film koos in plaats van voor een avondje bioscoop. Deze identiteiten konden variëren van een echt filmpaleis tot een *soft* erotische

37. Jens Ulf-Moeller, 'The origin of the French film quota policy controlling the import of American films', *Historical Journal of Film Radio and Television* 18 (1998) 167-182.

1962	eerste visiezalen		tweede visiezalen		derde visiezalen		vierde visiezalen				
	%*	time lapsed**	%*	time lapsed**	%*	time lapsed**	%*	time lapsed**			
Capitole	100	0	Ideal	86,8	6,9	Rio	75	8	Scaldis	43,5	13,7
Century	100	0	Vooruit	50	13	Cameo	46,2	10,4	Agora	33,3	17,8
Majestic	100	0	City	47,7	10,8	Pax	42,9	23,6	Royal	26,5	
Rex	95,1	0,7	Normandie	38,9	19,8	Forum	35,4	8,9			
Plaza	93	2,5	Novy	37,8	7,5	Metropole	26,9	15,0			
Eldorado	87,1	0,1	Metro	31,8	10,5	Vox	26,7	21,2			
Savoy	83,9										
Select	74,1	1,8									
Ganda	60	8,4									

* hoogste percentage dat deze zaal voorkomt in de hiërarchie

** het gemiddeld aantal weken tussen de première en de vertoning in desbetreffende bioscoop.

Tabel 3 geeft een hiërarchie weer op basis van (1) het hoogste procentuele aandeel van een bepaalde *run* van de recente films in dat jaar en (2) het aantal weken tussen de première en de vertoning in de desbetreffende bioscoop. Een film ging in première in een centrumzaal, maar een centrumzaal was niet noodzakelijk een eerste visiezaal, omdat de profielen van de centrumzalen wijzigden. Centrumzaal *Savoy* nam bijvoorbeeld voor het merendeel films in tweede visie op. De gemiddelde speelduur tussen de premièrezaal en de laatste centrumzaal slonk na verloop van tijd van 4,5 weken in 1935 naar 2,3 weken in 1962. Films openden in 1935 voor 95,1 procent en 94,7 procent in *Majestic* en *Palace*. Ook *Select* en *Capitole* waren eerste visiezalen, maar de films die in deze zalen uitkwamen, waren van een specifiek type. De eerste visiezalen *Majestic*, *Palace*, *Select* en *Capitole* waren geen exclusiviteitzalzen; sommige recente films gingen in andere zalen in première. *Majestic* leek een eerste visiezaal met 39 premières, maar 22 hiervan (56,4 procent) werden niet verlengd en daarenboven verdeeld door Metro-Golwyn-Mayer die de zaal uitbaatte. Centrumzalen zoals *Palace*, *Majestic*, *Savoy* en *Select* speelden ook films in tweede visie die ze al weken voordien in eerste visie verkregen; het ging dus niet om verlengingen.

In 1952 waren er wel exclusieve centrumzalen in handen van de n.v. Cinex en de n.v. Sofexim. De films die in première gingen waren zeer specifiek per zaal. De n.v. Cinex gaf voorrang aan Amerikaanse films voor *Century* (87,5 procent van de premières) en *Majestic* (75,6 procent). De n.v. Sofexim was minder duidelijk in de programmering van de premières; 47,8 procent van de premières in *Capitole* waren Amerikaanse films en 64,1 procent van de premières in *Eldorado* waren Franse films. Maar deze premières waren veruit wel meer afkomstig uit 1952 zelf dan de films van de n.v. Cinex. In 1962 waren

de meeste premières in de zalen van de n.v. Cinex. Deze vier zalen hadden de meest uitgesproken profilering voor premières; *Century* voor avonturenfilm, *Majestic* voor komedie, *Rex* voor Amerikaanse muzikale film en *Plaza* voor Duitse muzikale film. Sinds de n.v. Cinex de bioscoop *Plaza* overnam steeg de zaal in de hiërarchie: films openden in *Plaza* vaak in dezelfde week als *Rex*. Enkel *Savoy* met exclusief Franse en Frans-Italiaanse premières had een evenwaardig sterk profiel. Maar als we rekening houden met de films uit 1952 was *Capitole* de premièrezaal voor Gent: 34,6 procent van de schermbezetting waren films uit 1952 zelf, een positie die de zaal verloor aan *Majestic* in 1962 wanneer 46,1 procent van de premières uit 1962 zelf waren. *Rex* programmeerde ouder in 1952 maar meer recent in 1962. Het beleid van *Eldorado* faalde en in 1962 speelde er veel minder recente film.

Deze analyse maakt een aantal motiveringen duidelijk voor de overname van de n.v. Cinex door de n.v. Sofexim in 1969 en de sluiting van de eerste grote centrumzaal *Eldorado* in 1966. *Vooruit* en *Select* waren centrumzalen die functioneerden als een tweede visiezaal; er speelde veel *debris*, *Select* was de tweede visiezaal voor de n.v. Sofexim en *Vooruit* nam zelfs visies aan na de wijken. Deze hiërarchie maakt duidelijk dat er geen absoluut rechtlijnig doorsluissysteem was van films; weinig zalen vertoonden longitudinaal een glashelder profiel aan in distributiepatronen.

De bioscopen verkregen niet enkel de films in een bepaalde visie, maar ook pas na enkele weken (*time lapsed*). Na het centrum was er gemiddeld een ruime *clearance* van tien weken voor de films naar de wijken gingen. *Ideal*, *City* en *Novy* waren populaire tweede visiezalen en deze positie werd behouden door de uitbating van Philips in 1952 en zijn n.v. *City* in 1962. Sommige zalen kregen veel films in tweede visie (bijvoorbeeld *Ganda* en *Ideal*), maar moesten daar langer op wachten dan zalen die minder tweede visies kregen, maar daarvoor ook minder lang moesten wachten (bijvoorbeeld *Novy*). *Ganda* was de enige wijkzaal die Rossie en Philips weerwoord bood; de zaal werkte zich op van een derde visiezaal naar een tweede visiezaal tot zelfs 60 procent eerste visie in 1962. De zaal moest steeds minder lang wachten op recente film. Na de wijken was er een gemiddelde *clearance* van zeven weken voor de films naar de randgemeenten gingen. De typologie voor de zalen in de randgemeenten was zeer variërend; in de jaren dertig kwamen de recente films zelf weinig voor in de rand. In 1952 namen de zalen van Rossie de films van Philips over, maar wanneer de uitbating van *Agora*, *Royal* en *Metropole* overgenomen werd in 1962 ging het bergaf in de hiërarchie van *runs* en *time lapsed*. De zalen konden slechts in latere visies film spelen en gemiddeld duurde het veel langer na de première voor de film hen bereikte.

Het is duidelijk dat er geen vaststaande boomstructuur is. De distributie verliep losjes van het centrum naar de wijken en vervolgens naar de randgemeenten, maar de bioscopen hadden een erg transgressief karakter in deze structuur en dit gold voor alle visies. Niet alle centrumzalen waren eerste

visie zalen, de hiërarchie van de wijkzalen was afhankelijk van de bundeling van management en sommige wijkzalen wachtten zelfs minder lang op een film in een latere visie. Er waren duidelijk afspraken met de distributeurs in Brussel die sterk afhankelijk waren van het Gent management.

Conclusie

De distributie van film was tussen de jaren dertig en de jaren zestig in hoge mate in buitenlandse handen, maar de Gentse exploitatiesector was een erg plaatselijke markt, uitgbaat door lokale handelaars, ondernemers of coöperatieven. De Gentse centrumzalen waren vaker in handen van coöperatieven en naamloze maatschappijen, maar ook de wijkzaaluitbaters verenigden zich of startten een vennootschap om een sterkere positie tegenover de in Brussel gelokaliseerde distributie af te dwingen. Een hiërarchie van de bioscopen was dus afhankelijk van de veranderlijke afspraken tussen distributeurs en exploitanten.

De filmexploitanten waren op uitzondering van kort na de Tweede Wereldoorlog steeds goed voorzien van recente, Europese (co-)producties. De Amerikaanse film mocht dan wel het grootste aandeel hebben op de Gentse markt, maar de films die er speelden waren doorgaans wel ouder dan de Europese films. Het grote aanbod Amerikaanse film vond zijn weg naar de wijken waar de films lang en goedkoop speelden. Het aanbod Amerikaanse film was groot, maar de populariteit ervan in termen van POPSTAT was lager dan de Franse film. Taal was duidelijk een belangrijke factor wanneer ook Frans gedubde films beter speelden dan originele Amerikaanse versies. Het aanbod was bovendien gesegmenteerd door de programmeringsvoorkeuren van de verschillende bioscopen.

Deze profileringen versterkten zich longitudinaal, wanneer bioscopen steeds meer een afgelijnde programmering hanteerden met voorkeuren voor landen, talen, genres en al dan niet familiegerichtheid. Centrumzalen richtten zich als een eerste visiezaal op een ruim aanbod films of op Franse *risqué* film, Duitse meezingers, Britse thriller of erotische film. De wijkzalen sloegen genrevariëteit in de wind en boden het arbeiderspubliek Amerikaans en Duits entertainment aan. De zalen in de randgemeenten fungeerden wel als latere visiezalen met een weliswaar beperkter aanbod en een lichte voorkeur voor Europese film. Later stond programmering in dienst van overleving. Naarmate de situatie onhoudbaar werd wegens te zware belastingen, een veranderend klimaat van vrijetijdsbesteding, technologische evoluties en als resultaat daarvan hoge financiële investeringen, gingen sommige bioscopen zich ook op weekniveau profileren; wijkzalen en zalen in de randgemeenten namen de gewaagde film op in de week en de gezinsfilm of genre specifieke film in het weekend.

Deze analyse maakt ook duidelijk dat het verzuilde karakter van sommige bioscopen toch een zekere invloed had op de programmering na het interbellum; de kosten werden laag gehouden door oudere films te programmeren (in *Vooruit*), maar de zaal voer wel een commerciële koers. De amusementswaarde van film primeerde. Enkel de kleine Katholieke zaal *Nova* hield het inhoudelijk zedig, maar moest tegen 1962 ook hier commercieel gezien inboeten.

Op gebied van distributie paste de omloop van een recente film niet binnen een watervaleffect gebaseerd op verticale integratie van distributie en exploitatie, zoals in het Angelsaksische model. De distributie van een recente film gebeurde in Gent in zones ten opzichte van de premièrebioscoop die gedefinieerd was door programmeringsvoorkeuren. Het succes of de faling van de uitbating reorganiseerde de typologie van de bioscopen voortdurend.

Deze studie van de Gentse filmmarkt werpt een nieuw licht op het canon van populaire film en het belang van lokaliteit voor de definiëring van distributiepatronen en exploitatiestrategieën. Het aanbod Amerikaanse film was kleiner dan aangenomen, de bioscopen maakten aanspraak op het specifieke publiek door programmeringsvoorkeuren en de omloop van film was niet in een exacte hiërarchie of model te plaatsen.

Over de auteur

Lies Van de Vijver is in 2003 afgestudeerd aan de Universiteit Gent in de Kunstwetenschappen; vervolgens behaalde ze een Master in de Filmstudies aan de Universiteit van Antwerpen. Sinds 2005 werkt ze als wetenschappelijk onderzoeker aan de Universiteit van Gent en is ze lid van de CIMS (Centre for Cinema and Media Studies). Haar onderzoek behandelt de geschiedenis en de beleving van de film- en bioscoopcultuur in Gent. Ze publiceerde in internationale tijdschriften (*Screen*) en readers (*New Cinema History*, Malby, Biltreyst en Meers) en zette verschillende zijprojecten op in het kader van historisch onderzoek naar lokale filmculturen. In 2011 verdedigde ze met succes haar doctoraat getiteld 'Gent Kinemastad. Een multimethodisch onderzoek naar de ontwikkeling van de filmexploitatie, filmprogrammering en filmbeleving in de stad Gent en randgemeenten (1896-2010)' als case binnen *new cinema history* onderzoek.

E-mail: Liesbeth.vandevijver@ugent.be.