

‘EN WIJ ZIJN HIER’  
TRADITIE, MODERNITEIT, NATIONALISME EN  
MERCANTILISME IN EN RONDOM *WIJ, HEREN VAN ZICHEM*

Geert BUELENS\*

*Abstract* – The drama series *Wij, heren van Zichem* (1969-1971) is one of the great classics of Flemish television. Adapted from the works of the popular *Heimat* writer Ernest Claes (1885-1968) it is considered to have provided a nostalgic solace for the generation that was shocked by the rapid modernization and social, cultural and political upheavals of the late Sixties and early Seventies. Yet, as this article tries to demonstrate – focusing on production, dramaturgy and reception, also in the Netherlands – the series could be considered as a middlebrow attempt to reconcile the generational and cultural divides of the era, projecting not so much a vision of stasis and traditional values but rather a society able to accommodate progress, cultural autonomy and social mobility while still retaining some respect for community life and cultural and ecological roots.

Honderd jaar geleden verscheen *De Witte* van Ernest Claes – een van de meest herdrukte en ook daadwerkelijk gelezen boeken uit de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Anders dan Paul van Ostaijens avant-gardeklassieker *Bezette Stad* die volgend jaar honderd jaar oud wordt – een eeuwfeest dat met de aangekondigde Van Ostaijen-biografie door Matthijs de Ridder en, als de omstandigheden het toelaten, een tentoonstelling in het Letterenhuis zal worden herdacht – lijkt deze bijzondere verjaardag geen aanleiding tot grootse herdenkingen of academische activiteiten. Wel zou eind 2020 de 128<sup>ste</sup> druk van de roman verschijnen, de bestseller lijkt dus een steadyseller te zijn geworden (vgl. Van Boven 2015, 75). Intussen leeft ook de figuur,

\* Adresgegevens: Universiteit Utrecht|Universiteit Stellenbosch. Adres: Trans 10, 3512 JK Utrecht, g.buelens@uu.nl. Dit stuk is geschreven tijdens de corona lockdown en dus met beperkte bibliotheek- en archiefmogelijkheden. Productie-, promotie- en receptiegegevens zijn, tenzij anders vermeld, gebaseerd op de analyse van tientallen krantenstukken (via Delfher en het digitale archief van *Gazet van Antwerpen*) en de betreffende mappen in het Maurits Balffoortarchief (BE-ANN07/lh//1696) van het Letterenhuis. Veel dank aan Jan Van Hemelryck en Timo Gielis van het Ernest Claesgenootschap, Lies Galle en Daniëlle Palmans van het Letterenhuis, de veelal anonieme medewerkers van de Utrechtse Universiteitsbibliotheek, Kevin Absillis, Alexander Dhoest, Rudi Laermans, Jeroen Laureyns en Bart Verschaffel voor logistieke bijstand, Lars Bernaerts, Bart Vervaeck en Sven Vitse voor narratologisch advies, Kris Humbeek die genereus zijn inzichten deelde in de avonturen van Louis Paul Boon in omroepeland en Saskia Pieterse voor haar commentaar bij een vroege versie van dit artikel.

het typetje, van ‘de witte’ in Vlaanderen nog altijd voort. De twee verfilmingen van de roman (Jan Vanderheyden/Edith Kiel, 1934/Robbe De Hert, 1980) hebben een canonieke status en dat geldt misschien nog wel meer voor de deels op de roman gebaseerde televisiereeks *Wij, heren van Zichem* (1969-1971). Hoezeer die serie tot het Vlaamse erfgoed behoort, bleek afgelopen voorjaar toen de VRT tijdens de corona lockdown het feuilleton’s middags heruitzond en alle 26 afleveringen bovendien gratis online zette, tussen andere klassiekers als *Schipper naast Mathilde* (1955-1963), *De collega’s* (1978-1981) en *Windkracht 10* (1997-1998).

Al deze reeksen hebben een legendarische status – met acteurs die decenia later nog altijd aangesproken worden met de naam van het personage dat ze toen vertolkten – maar *Wij, heren van Zichem* springt er ook in dit opzicht uit. Met een kijkdichtheid van 78% in maart 1969 en 74% voor de aflevering van 1 januari 1970 en een kijkcijfer voor de aflevering van 15 februari 1969 van 3,84 miljoen, bereikte de serie meer Vlamingen dan welke andere ook.<sup>1</sup> De acteurs werden – overigens ook in Nederland, waar de reeks door KRO werd uitgezonden – als vedetten ingehaald en opgevoerd om winkels te openen, carnavalsoptochten bij te wonen en feesten op te luisteren. Oude en nieuwe, met foto’s uit de reeks geïllustreerde edities van het werk van Claes vlogen de deur uit en er ontstond ook een bredere merchandisingcultuur met Lp’s, singletjes, toeristische rondritten door het dorp Zichem en ook twee op beurzen en in winkels door de acteurs gretig gesigeneerde *Wij, heren van Zichem*-boeken (Balfoort 1971a en 1971b) met een samenvatting van plot en dialogen en ‘vele foto’s uit het gelijknamige televisiefeuilleton’, aldus de titelpagina. In 1971 stond deze door de Vlaamse Boekverkopers als jeugdliteratuur bestempelde mix van fotoroman en *novelization* maandenlang in de Vlaamse bestsellerlijsten. Begin juni van dat jaar volgde nóg een ‘segment’ in de uitdijende Claes- en Zichem-media-sequenties (Baricco 2010, 78): een theaterversie van *Wij, heren van Zichem*, met acteurs uit de originele cast.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Kijkcijfer 1969: Govaerts 2016, 11; kijkdichtheid: Dhoest 2004, 203 en Desmet 2005, 40n7. Vergelijkbare inschatting in de VRT-documentaire ‘Terug naar Zichem’ van Servaas Heirman voor het programma *Histories* (2004).

<sup>2</sup> In 1967 was door de makers van de gelijknamige tv-reeks (1965-1966) in de KNS Antwerpen ook van *Jeroom en Benzamien* een theaterbewerking gemaakt, een ‘eindeseizoen-revue’, vlak voor de serie op tv zou worden herhaald (Govaerts 2016, 448). Dat laatste detail illustreert hoezeer ook meer dan een halve eeuw geleden verschillende media op elkaar inspeelden in de verspreiding en exploitatie van literatuur. Naar het werk van Claes was in 1958 ook al het tv-spel *Pastoor Campens zaliger* gemaakt, evenzeer geregisseerd door Maurits Balfoort en met Claes zelf als de verteller (Govaerts 2016, 435). Deze tv-versie werd in 1959 en 1964 opnieuw uitgezonden. De oorspronkelijke novelle werd in 1964 opgenomen in *Omnibus 2*

Dat het uitzonderlijke publiekssucces ook commercieel geëxploiteerd werd is vanuit onze tijd bekeken volstrekt normaal. In het licht van de inhoud van de reeks is het echter opmerkelijk en een van de paradoxen die dit artikel wil onderzoeken. *Wij, heren van Zichem*, dat zich afspeelde in de tweede helft van de jaren twintig, kwam op de televisie tijdens de hoogdagen van de protestcultuur en wordt veelal beschouwd als een reactie op die cultuur, een uiting van heimwee naar het Vlaanderen van voor het consumen-tisme, toen dorpen nog gewoon dorpen waren en de patriarchale maatschap-pelijke hiërarchie nog werd gerespecteerd. Toen de VRT in 2004, naar aanleiding van vijftig jaar Vlaamse televisie, een aflevering van de historische documentaireserie *Histories* wijdde aan de reeks, presenteerde inleidster Catherine Van Eylen het fenomenale succes als een uiting van nostalgie op een moment dat de provo's ophef maakten in Amsterdam en de Verenigde Staten op hun kop stonden door het aanhoudende protest tegen de oorlog in Vietnam.<sup>3</sup> Deze inschatting van *Wij, heren van Zichem* als een vorm van retrograad escapisme lag helemaal in de lijn van het imago van de katholieke *Heimat*-schrijver Ernest Claes, iemand die in het moderne, verstedelijkte en ontzuilde Vlaanderen van de Paarse jaren (1999-2004) als literator niet meer ernstig werd genomen.<sup>4</sup>

Toch is het de vraag of de bewerking die regisseur Maurits Balfoort en journalist en toneelschrijver Cornelis Staes maakten van het oeuvre van Claes zo eenduidig nostalgisch is. Zowel productioneel, dramaturgisch, talig als intertekstueel kan *Wij, heren van Zichem* beschouwd worden als een

van Claes' reguliere uitgeverijen Standaard en Wereldbibliotheek; de door Paul Hardy (overigens in 1953 eerst als radiohoorspel) gemaakte tekst van het televisiespel werd opgenomen in de *Kleine Ernest Claes omnibus* van uitgeverij D.A.P. Reinaert (1967). In 1969 zond omroep West-Vlaanderen *Pastoor Campens zaliger* uit als radiovervolgverhaal. In mei en juni 1965, in de aanloop naar de tv-uitzending van *Jeroom en Benzamien*, bracht *Gazet van Antwerpen* de gelijknamige roman uit 1946 als feuilleton. Na de tv-uitzendingen kwam ook deze roman in omnibus terecht (*Claes Omnibus 3*), met foto uit het programma op het omslag.

<sup>3</sup> Claesbiograaf Govaerts (2016, 11-12) contrasteert het trage dorpsleven in de reeks met de meidagen van 1968, de zelfmoord van Jan Palach en de Amsterdamse *bed-ins-for-peace* van John Lennon en Yoko Ono.

<sup>4</sup> August Keersmaekers (2007, 7-8) merkte enkele jaren later op dat Claes in de literatuur-geschiedenis van Hugo Brems (2006) slechts vier keer wordt genoemd: in het kader van de collaboratie en in opsommingen van meest bekroonde en verkochte auteurs in de eerste decen-nia na de oorlog; zijn na 1945 verschenen literaire werken worden nergens genoemd of besproken. Claes komt, anders dan Conscience, Gezelle, Buysse, Timmermans, Streuvels en Walschap, ook niet voor in de deze zomer hernieuwde canon van de KANTL. Overigens werd Claes om niet-literaire redenen wel ernstig genomen; Bart Verschaffel noemde hem bijvoor-beeld 'een der grote culturele antropologen van het premoderne Vlaanderen' (Verschaffel 2000), zie ook noot 46.

*middlebrow* poging om traditie en moderniteit met elkaar te verzoenen.<sup>5</sup> In het opmerkelijk expliciete Vlaams nationalisme van de reeks sloot ze bovendien goed aan bij sommige politieke en maatschappelijke debatten rond 'Leuven Vlaams' (1966-1968) en de oprichting van de Nederlandse cultuurgemeenschap na de Eerste Staatshervorming (1970). De manier waarop het platteland werd bezongen spoorde dan weer met het in deze jaren snel toenemende ecologische bewustzijn dat korte tijd later vertaald zou worden in het geruchtmakende rapport *Grenzen aan de groei* (1972) van de Club van Rome.

In dit artikel wordt geprobeerd die tussenpositie van *Wij, heren van Zichem* te duiden, door achtereenvolgens aandacht te hebben voor de sociologische samenstelling van het team dat verantwoordelijk was voor de serie, de belangrijkste narratologische en dramaturgische beslissingen, de manier waarop ambitie en sociale mobiliteit worden verbeeld, de houding ten opzichte van nationalisme en taalgebruik, de genderverhoudingen in de reeks, de voor de Randstedelijke elite verbazende Nederlandse ontvangst en de manier waarop in het feuilleton via intertekstuele en sociale accenten verandering en vernieuwing worden gethematiseerd. Telkens opnieuw blijkt een *juste milieu*-positie nagestreefd te worden en tonen makers en reeks een bewustzijn van de onvermijdelijkheid van maatschappelijke en artistieke modernisering, zonder die echter reserveloos te omhelzen.

### 'Klassieke maat' (productie & visie)

Vanaf de vroegste dagen van administrateur-generaal Jan Boon (1898-1960) ambieerde de Vlaamse televisie het Vlaamse volk te amuseren én te beschaven en daarbij had het veelal geprobeerd de kerk letterlijk en figuurlijk in het midden te houden (Van den Bulck 2001, Dhoest 2004 & Buelens 2007), wat in de praktijk betekende dat een auteur als Ernest Claes op de eerste rij stond om voor tv bewerkt te worden en de evenzeer volkse maar als vulgair beschouwde Louis Paul Boon zowat op de laatste.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Vergelijk Lambrecht (2018, 16) die het heeft over 'de ambigue en typische middlebrow-combinatie van een fascinatie voor het moderne enerzijds en een nostalgie naar de traditie'. De theoretische inleiding bij deze studie over Vlaamse publieksliteratuur (waaronder die van Ernest Claes) gaat dieper in op dit complexe begrip middlebrow.

<sup>6</sup> Claes was al betrokken bij de eerste proefuitzendingen van de Vlaamse televisie in 1952 (Claes 1983, 40-41), anderhalf jaar nadat hij zijn politieke en burgerrechten terugkreeg; pas in 1973 zou van Boon een driedelige docudrama-versie van *Pieter Daens* op tv komen, een coproductie met de KRO (Humbeek 2008, 347-348). Hugo Claus was, anders dan Boon, wel kind aan huis in de wereld van de Vlaamse televisie; zijn kosmopolitische uitstraling (hij woonde onder meer in Parijs en Rome) en hypercorrecte uitspraak van het Nederlands sloten

Met auteur Ernest Claes (1885-1968), scenarist en regisseur Maurits Balfourt (1905-1989), scenarist Cornelis Staes (1905-1969), programmadi-recteur dramatische en literaire uitzendingen Bert Janssens (1915-1972) en productieleider Hubert Van Herreweghen (1920-2016) waren alle cruciale schakels in dit productieproces van *Wij, heren van Zichem* in handen van voorname, Vlaamsgezinde en groot-Nederlands denkende, veelal katholieke schrijvers en intellectuelen.<sup>7</sup>

Janssens gold als de vader van het Vlaamse tv-feuilleton en hij claimde dat vaderschap ook zonder terughoudendheid voor *Wij, heren van Zichem*: 'dat het nu Claes is geworden [...] is uitsluitend aan mij te danken' (in E.J. 1970a). Hubert Van Herreweghen was als Staatsprijs-bekroond dichter, redacteur van het toen nog vanuit de Katholieke Universiteit Leuven door Albert Westerlinck geleide *Dietsche Warande & Belfort* en hoofd van de dramatische uitzendingen van de omroep een van de absolute, zij het veelal onzichtbare spilfiguren van cultureel Vlaanderen. In zijn werk, binnen en buiten de BRT, was hij niet wars van het modernisme – zo liet hij bijvoorbeeld filmer Jos Jacobs experimenteren met Van Ostaijens *Bezette Stad* en de *Vertellingen van de smid* van Lode Verhees –, maar bij voorkeur deed hij dat toch volgens de poëtische frase die van hem bekend is gebleven: 'moderne onrust in klassieke maat' (in Brems 2006, 128). Bruggeling Balfourt had zijn sporen verdiend als theaterregisseur en verkeerde, als zoon van een socialist (De Bie 1981, 48), onder meer in de kringen van het tijdschrift *West-Vlaanderen* (uitgave van het Christelijk Vlaams Kunstenaarsverbond) waarin hij in 1953 een bijdrage over het 'hedendaagse toneel' publiceerde en, ook nadat het blad in 1966 was herdoopt tot *Vlaanderen*, geregeld genoemd werd. Balfourt was vanaf de proefuitzendingen betrokken bij de Vlaamse televisie en regisseerde sinds november 1953 tv-spelen. Scenarist Staes begon al jong toneelstukken te schrijven en kort na de bevrijding in 1944 trad hij toe tot de redactie van *Gazet van Antwerpen* waar hij de culturele lijn van de krant zou uitzetten en adjunct-hoofdredacteur werd (Anoniem 1969).

Medewerker van Staes' cultuurpagina Gaston Claes getuigde na zijn plots overlijden in najaar 1969 dat zijn chef een hekel had aan het vulgaire en 'aan

beter aan bij de idealen van omroepbonzen Jan Boon en Julien Kuypers (vgl. Buelens 2007, 128-133) dan het tegendraads-volkse van dialectspreker Louis Paul Boon.

<sup>7</sup> Hoe groot de impact van deze modern-katholieke geestesgesteldheid was op de BRT mag ook blijken uit het herdenkingsprogramma *Een zwarte boom staat langs de weg* dat op 16 september 1969 werd uitgezonden, tien jaar nadat de eerste directeur van de Vlaamse televisie, Bert Leysen, was verongelukt. Albert Westerlinck leverde een tekst en voorts waren er gedichten van Leysens literaire vrienden Jos de Haes, Hubert Van Herreweghen en Anton van Wilderode.

de artificieel-geobsedeerden die, naar zijn mening, de letterkunde onveilig maken. Hij hield van de gezonde psychologische en diepdelvende problematiek in de roman.’ (Claes 1969) Staes’ poëtica sloot met andere woorden mooi aan bij die van Ernest Claes en van de Vlaamse televisie in het algemeen.

Na het enorme publiekssucces van de zesdelige tv-bewerking van Claes’ *Jeroom en Benzamien* (1965-1966) droomden zowel de Vlaamse omroep als coscenaristen Claes, Staes en Balfourt van nog meer Claesbewerkingen.<sup>8</sup> Dat in eerste instantie aan een tv-versie van *De Witte* werd gedacht, lag voor de hand. Niet alleen had de in 1964 met veel luister gevierde honderdste druk bewezen dat het boek onverminderd populair bleef, Claes zelf vermoedde dat een tv-adaptatie ‘vooral bij de jeugd’ een ‘reuze-succes’ kon worden;<sup>9</sup> in de jaren van Beatlemania en de steeds ‘stoutere’ studentenbeweging was het inderdaad niet ondenkbaar dat de nieuwe generatie zich kon herkennen in de avonturen van de legendarische deugniet met het opvallende haar.<sup>10</sup>

Het is niet helemaal duidelijk waarom dit plan niet in deze vorm is doorgegaan. Misschien was de titel *De Witte* beschermd omdat er toen al plannen waren voor een tweede verfilming, maar er kan ook een dramaturgische reden zijn geweest; het was vast een bovengemiddelde uitdaging om het relatief plotloze *De Witte* afleveringen lang dramatisch interessant te houden. En dus koos men voor een gewiekste oplossing. Op 3 mei 1968 werd vanuit de omroep naar Staes een brief gestuurd met het verzoek een script te leveren ‘voor een nieuw T.V.-feuilleton naar de (vooral Zichemse) verhalen van Ernest Claes’. Door verhaalstof uit *De Witte* te combineren met personages, dialogen en gebeurtenissen uit de rest van Ernest Claes’ grotendeels autobiografische universum kon men de in Vlaanderen zo geliefde figuur van de Witte tonen in een dramatisch aantrekkelijk en sociologisch ruimer kader. Eveneens begin mei kreeg een doodzieke Claes door productie leider Hubert Van Herreweghen een contract opgestuurd voor het vrijgeven van de rechten uit zijn hele oeuvre, voor wat toen nog begroot was

<sup>8</sup> De productiegeense van *Wij, heren van Zichem* in deze paragraaf maakt gebruik van gegevens uit de in noot 2 genoemde *Histories*-documentaire (2004) en Govaerts 2016, 441-451.

<sup>9</sup> Claes in een brief uit januari 1966, geciteerd in Govaerts 2016, 445. Het succes van Claes was in deze jaren zo groot dat de door de Vlaamse Toeristenbond opgezette hulde naar aanleiding van de honderdste druk van *De Witte* op 27 september 1964 in Zichem tienduizenden liefhebbers trok en de volgende dag voorpaginanieuws was in *De Gazet van Antwerpen*. Het volkse karakter van de auteur wordt in dit artikel benadrukt door de auteur doorlopend ‘Nest’ te noemen, alsof hij een vriend van het huis was. Al sinds het interbellum werd in veel Vlaamse media deze benaming genoemd (vgl. Lambrecht 2018, 83-84). Meer over deze hulde (die daar overigens op 27 en 28 oktober wordt gedateerd, data waarop overigens wel in 1965 Claes’ tachtigste verjaardag groot werd gevierd in Zichem): Govaerts 2016, 439-440.

<sup>10</sup> Vergelijk Vos e.a. 1988 dat het studentenprotest in de jaren zestig vat onder de titel *De stoute jaren*.

als 15 afleveringen van een half uur, 'uit te breiden naar believen' (Govaerts 2016, 449). Claes zelf zou het resultaat niet meer meemaken; op 2 september 1968 overleed de auteur op 82-jarige leeftijd in zijn huis in Elsene.

Volgens de overlevering werd de auteur in Averbode begraven terwijl enkele kilometers verderop de eerste opnamen van de tv-reeks begonnen.<sup>11</sup> Een reportage in *Gazet van Antwerpen* van 13 september suggereert echter dat de ploeg op de dag van de begrafenis al een tijdje bezig was in Zichem. Intrigerender dan dat symbolische detail is het slot van deze reportage: 'Het feuilleton kreeg nog geen naam. Misschien heet het wel "Wij, de heren van Zichem".' (Anoniem 1968). De anonieme auteur van het stuk zat er maar een woordje naast, maar hij bevond zich, als *Gazet van Antwerpen*-collega van coscenarist Staes, dan ook heel dicht bij de bron.

Zo gereconstrueerd, lijkt het Vlaamse fictiebedrijf op de omroep een *inside job* met bevriende en behoudende journalisten, auteurs en tv-makers die elkaar de bal toespeelden en ook nog eens van defensief verdedigen hun handelsmerk hadden gemaakt. Toch lag het genuanceerder. Toen door de omroep, ongeveer tegelijkertijd met het eerste seizoen van *Wij, heren van Zichem*, zes tv-films werden besteld naar originele scenario's van Vlaamse auteurs werd het externe productiebedrijf Visie van Roland Verhavert ingeschakeld en kregen ook nieuwlichters als Robbe De Hert en Paul Collet een regie-opdracht, *mutatis mutandis* het Vlaamse equivalent van Pim (de la Parra) en Wim (Verstappen). Hugo Claus regisseerde zijn eigen sf-scenario *Speelmeisje* en ook de andere Vlaamse *Randstad*-redacteur deed mee; de modernistische prozaschrijver Ivo Michiels die met *Meeuwen sterven in de haven* (1955) het scenario had geleverd van de eerste moderne Vlaamse langspeelfilm zag zijn *De man uit het bos* verfilmd worden door Herman Wuyts. Daarnaast viel de keuze op veel veiligere scenaristen. De populaire radiopresentator en cursiefjesschrijver Jos Ghysen leverde *Ansfred van Antwerpen* dat werd geregisseerd door Roland Verhavert zelf. De net als Ghysen met de katholieke zuil verbonden schrijfster van populaire historische romans Rose Gronon schreef *Eendagskindje* voor regisseur Peter Simons, die later zeer gewaardeerde reeksen als *Transport*, *Langs de kade* en *Niet voor publikatie* zou draaien. Johan Daisne (*Tijdloze ontmoeting*) werd gekoppeld aan de nauwelijks van de filmschool afgestudeerde Paul Collet die net ophef had veroorzaakt omdat hij met *Cash? Cash!* nagenoeg zonder middelen een film had gemaakt die volks noch artistiek verantwoord noch volksoptrekkend was – een commerciële categorie die in Vlaanderen eigenlijk nog niet bestond. Hoe risicovol deze constructies waren bleek bij de zesde film:

<sup>11</sup> Onder meer vermeld in AMVC 1985, 109 en de documentaire in *Histories*.

de veelal niet van nieuwlichterij gediende romanschrijver Ward Ruyslinck was zo ontstemd door wat Robbe De Hert uitspookte met zijn *De geboorte en dood van Dirk Vandersteen jr.* dat hij zich middels een ingezonden stuk in de krant distantieerde van de film omdat hij hem ‘minder brutaal, minder agressief en minder karikaturaal, met meer naar binnen geslagen dramatische momenten’ had gewild (Ruyslinck 1968).<sup>12</sup> Die karakterisering vatte Ruyslincks poëtica aardig samen, maar ook die van de omroep. Robbe De Hert stond daar inderdaad mijlenver vanaf. Het Antwerpse *enfant terrible* van het Fugitive Cinema-collectief wilde ostentatief breken met het idee van de Vlaamse film; zijn referenties waren de Amerikaanse gangsterreeks *The Untouchables* (hier uitgezonden als *De onkreukbaren*) en Jean-Luc Godard. Het uitvergroten van actie en emoties diende bijgevolg het cinematografische effect, niet de uitdieping van de menselijke ziel.

*Wij, heren van Zichem* paste in dat opzicht veel beter in het door de omroep gewenste stramien. Wanneer daar de karikatuur werd opgezocht dan was dat om middels typetjes (de bemoeizieke meid, de gefrustreerde oude vrijster...) de herkenbaarheid te garanderen, het volkse en het komische. Agressie en brutaliteit zouden, zeker in het door Staes geconcipieerde seizoen, enkel binnen dat kader voorkomen; dronken escapades en kwajongsgedrag stelden de bestaande orde nooit wezenlijk op de proef.

### Hoe Ernest Claes schrijver werd (concept & metafiction)

En hoe zou het ook, voor een reeks die zich zo uitdrukkelijk richt op, zoals Claes op het eind van *De Witte* zijn hoofdpersonage noemde, die ‘heerlijken deugeniet’ Lewie (Claes 1928, 222)? Met een tweede pancarte na die waarop de titel *Wij, heren van Zichem* staat, kondigde de serie zichzelf immers in de ondertitel aan als *Een kroniek van de Witte’s* [sic] *wereldje*.<sup>13</sup> Dramatisch gesproken is Lewie niet de hoofdpersoon – dat lijken eerder pastoor Munte, de Smid en voor de latere afleveringen Herman Coene te zijn – maar zijn lotgevallen vormen niettemin een rode draad in het feuilleton. De lezers van *De Witte* zullen taferelen herkennen (de catechismusles met Munte, vriendjes die haasje-over spelen, Louis’ deugnietereien op school en de lijfstraffen die daar veelal op volgen...), maar veel explicieter dan in de anekdotische boeken van Claes

<sup>12</sup> Boon stuurde overigens ook een scenario in (om verfilmd te worden door Robbe De Hert), *Onze gelukkige kinderen*, maar dat werd niet geselecteerd (mail Kris Humbeeck, 3 mei 2020).

<sup>13</sup> Vanaf het tweede seizoen/aflevering 11 wordt deze fout gecorrigeerd en staat er *Een kroniek van de Wittes wereldje*.



hebben de scenaristen Lewie ambities en plannen toegeschreven. Wanneer hij in aflevering veertien een schilder ontmoet op het veld, steekt hij niet weg dat hij zelf ook artiest zou willen worden. Als schilder zou hij '[v]ertelselkes van paarden, kanonnen en geweren, van Onze-Lieve-Vrouw en van onze koe' kunnen schilderen, maar wanneer hij even later met rode menie de deur probeert te beschilderen, maakt zijn moeder snel een eind aan zijn schilderpraktijken. Het artistieke virus raakt hij echter niet meer kwijt en het eerste woord van zijn antwoord aan de schilder gaf eigenlijk al weg wat hij echt wilde: hij zou geen verhalen schilderen, maar vertellen. *Vertelselkes* zoals hij die van zijn vader en van de legendarische stroper Wannes Raps hoorde wil hij maken en in aflevering twintig kan hij zijn oudere vriend en mentor Herman Coene in een brief meedelen dat hij inderdaad 'vertelselkes' aan het schrijven is ('eentje over Wannes Raps') en Herman moedigt hem meteen aan: 'Misschien wordt ge eens een beroemd Vlaams verteller'. Die ambitie lijkt de jonge Lewie over te nemen. Wanneer hem in de slotaflevering wordt gevraagd of hij, die nu naar het college mag, pastoor zal worden antwoordt hij veelbetekenend: 'Misschien. Maar nog liever artiest. Muzikant, schrijver of schilder.' Zijn familieleden kijken elkaar afkeurend aan (wat moet er toch ooit van die wittekop worden?), maar hij laat zich niet afschrikken: 'Maar nog het liefst schrijver. Zoals Conscience, Snieders, pater Schoenaerts, pater Franken. En ik zal een boek schrijven over Herman Coene en Elza van 't kasteel.' Zelfs kijkers die de boeken van Ernest Claes niet gelezen hadden, zou het op dat moment hebben moeten dagen. Deze Lewie was Ernest Claes. Die zou inderdaad *Wannes Raps* en *Herman Coene* publiceren en was, zoals hij in zijn boeken en lezingen meermaals vertelde, door Conscience tot de literatuur bekeerd. En die paters waren zijn leraren en beschermheren op de abdij van Averbode, zowel in Claes' leven, in *De Witte* als in *Wij, heren van Zichem* waar Franken hem in aflevering 23 eerst aanmaant zijn tijd niet te verliezen 'met vertelselkes schrijven' om hem nadien op te dragen een Frans 'vertelselke voor kinderen' te vertalen naar 'je schoonste Vlaams'.

Het werk van Ernest Claes was altijd autobiografisch geweest, maar de scenaristen van *Wij, heren van Zichem* deden er nog een forse schep bovenop. Waar het hoofdpersonage in *De Witte* Lewie Verheyden heet, voeren ze hun Lewie op als Lewie Claes. Er is geen weg naast: de kijker van *Wij, heren van Zichem* dankt al die verhalen aan dat kleine snotjong Lewie. Ongeveer tegelijkertijd met William Gaddis die in 1970 de term 'metafictie' bedacht om de nieuwe Amerikaanse postmoderne roman te karakteriseren leverden Balfourt en Staes met *Wij, heren van Zichem* een Vlaamse, bepaald niet-postmoderne variant af. De metafictie dient bij hen niet om realistische vertelconventies te problematiseren – al gebeurt dat wel een enkele keer, wanneer in aflevering 9 de veldwachter voorspelt dat er rond '40-'45 een

nieuwe oorlog zal komen – maar om het verhaal helemaal rond te maken, als een ode aan de geliefde volksschrijver Ernest Claes en als de voorafname van een *happy-ending*. Tot de slotaflevering blijft de ‘wittekop’ het mikpunt van milde spot en ergernis van zijn omgeving, maar door die metafictionele laag leert de kijker dat het met de jongen met zijn *vertelselkes* niettemin goed zal aflopen. Hij zal schrijver worden, een van de meest gelezen en populaire van Vlaanderen nog wel en de leverancier van de verhalen die het grootste succes uit de Vlaamse televisiegeschiedenis zullen stofferen.

### Kroniek van een feuilleton (genre & structuur)

*De Witte* mocht dan al enkele van de bekendste personages en verhaaltjes hebben geleverd voor *Wij, heren van Zichem*, nog veel meer materiaal putten de scenaristen uit *Jeugd* (1940), niet echt het vervolg op *De Witte*, maar wel een boek waarin personages en sfeerstukken uit Claes’ bestseller op een veelal ernstigere toon werden uitgewerkt. Onder meer de naakte zwemscène met zijn vriendje Peerke Grune, het straatarme jongetje Tist van Sus Truyen, de muziekles waarin ze op school bij meester Baekelandt de Brabançonne moeten leren en de episode waarin de ik-verteller van *Jeugd* bijna blind wordt komen in de tv-serie voor. Het is ook in *Jeugd* dat in dit personage de schrijver wordt geboren wanneer hij een preek van een missionaris in China die hem de stuipen op het lijf had gejaagd, vertaalt in eigen en heel lokale termen (Claes 1980, 269-270). Die passage komt in de tv-reeks niet voor, maar het motorische moment waarop hij definitief door boeken wordt gegrepen wel; zowel in *De Witte* (Claes 1928, 183-190) als in *Jeugd* (Claes 1980, 296-299/309-311/330-344) als in *Wij, heren van Zichem* wordt verhaald hoe een klein jongetje in de strafkamer op school Conscience leert kennen en er totaal in opgaat (vgl. onder).

Voor het literaire werk van Claes en voor *Wij, heren van Zichem* is echter nog een heel ander type literatuur van belang. Dat Lewie het over ‘vertelselkes’ had was immers geen (of: niet alleen een) vorm van bescheidenheid. Dit was hoe literatuur in de laat 19<sup>de</sup>-eeuwse Zichemse samenleving bovenal circuleerde: als verhaaltjes. Folklore (in de letterlijke betekenis: *folk lore*, overlevering van het volk) speelt een cruciale rol in zowel Claes’ oeuvre als in de televisiebewerking.<sup>14</sup> Onder meer Wannes Raps’ verhalen over de

<sup>14</sup> Van Hageland 1959 geeft een overzicht van de vele volksliederen, sagen, spookverhalen en bezweringsformules in het werk van Claes. Zie hierover ook Lambrecht 2018, 33-38/56-60 die Claes’ oeuvre omschrijft als een ‘fysieke opslagplaats van de verhalen uit die lokale vertelsels (en van de superieure wijsheid die zij bevatten)’ (60).

Groene Jager komen in beide voor. In *Jeugd* vraagt de verteller op een avond aan zijn vader of deze 'vertelsels' ooit op schrift waren gesteld: 'Nee, menneke, ik geloof niet dat ze dat in de boeken kunnen schrijven.' Waarna de verteller bevestigt dat hij het nooit in boeken terugvond, 'het natuurlijk schone, het wild heerlijke dat er lag in de verhalen van de leurders en wildstropers uit mijn kinderjaren' (Claes 1980, 270). Maar dat klopte natuurlijk niet. Misschien vormde het wel een cruciaal deel van Claes' poëtica – het verlangen deze verhalen zelf op te tekenen en ze te bewaren, als een amateur-etnograaf. Het geeft het oeuvre van Claes een bijzondere eigenheid en coherentie: het grootste en bekendste deel van zijn autobiografische werk speelt zich af in Zichem, met personages gebaseerd op figuren uit zijn jeugd waaronder nogal wat die – zonder dat zelf te beseffen – behoeders zijn van die orale traditie. Het is wellicht geen toeval dat een aantal van die personages (verhalenverteller Wannes Raps en smid de liedzanger, bijvoorbeeld) niet alleen in verschillende werken terugkomen, maar ook het titelpersonage zijn van apart verschenen werken van Claes (*Wannes Raps*, 1926/*Onze smid*, 1928). Ook in *Wij, heren van Zichem* nemen deze personages en hun vertellen zangkunst een belangrijke plek in.

Zo beschouwd passen Claes en bij uitbreiding *Wij, heren van Zichem* in een grotendeels premoderne wereld. Dat is echter slechts de helft van het verhaal. De biografie van Bert Govaerts leert ons hoezeer Claes ook door commerciële motieven werd gedreven en varianten op literaire succesformules bedacht, soms op bestelling (Govaerts 2016, 165-166/179-181). 'Sichem wordt een merk' luidt een van Govaerts' tussentitels veelzeggend (179). Claes' oeuvre is dus deels geformatteerd volgens een succesformule die een bepaalde verteltrant en typische personages impliceerde; eigenlijk niet heel anders dan *media franchises* vandaag doen wanneer succesvolle personages uit en in comics, fantasy, scifi, films of tv-reeksen terugkomen.<sup>15</sup> De leefwereld van Claes' personages verschilt in nagenoeg alles van die van Marvel superhelden, maar ook bij de volksschrijver is er sprake van een *shared universe*.

Hoezeer zijn personages een universum deelden werd bij uitstek gemonstreerd door *Wij, heren van Zichem*. Narratologisch beschouwd doet die reeks immers iets heel vernuftigs. Claes heeft zijn werken, ook al bevatten ze deels dezelfde personages en spelen ze zich af op dezelfde plekken (Zichem, Herentals, Leuven), nooit gepresenteerd als een cyclus. De serie brengt ze echter zichtbaar met elkaar in verband. Verschillende personages

<sup>15</sup> Toussaint van Boelaere typeerde Claes' werk in 1934 overigens als 'een soort seriewerk' (in Lambrecht 2018, 51).

uit de Zichemse, Herentalse en Leuvense werken die bij Claes zowel eenmalig als geregeld kunnen voorkomen (als *recurring characters* in een tv-reeks) worden op het kleine scherm getoond zoals ze – de hoofdpersonen uit *Herman Coene* en *Clementine* uitgezonderd – in dat Claes-universum hebben gefunctioneerd: samen één fictionele ruimte innemend. Theoretischer uitgedrukt: *Wij, heren van Zichem* expliciteert de *macrotekst* die bij Claes altijd impliciet bleef.<sup>16</sup>

In dat opzicht is het interessant dat het Nederlands decennialang het woord ‘tv-feuilleton’ verkoos voor wat vandaag veelal met ‘reeks’ of ‘serie’ wordt aangeduid. Die term verbond de fictionele televisiewerelden met die van de romans die sinds de 19<sup>de</sup>-eeuw als vervolghet verhaal in commerciële kranten waren verschenen.<sup>17</sup> Tot op zekere hoogte produceerde Claes ook zijn *boeken* als vervolghet verhaal, zij het dan dat je op elk moment, zonder voorkennis, zijn universum kon betreden. Wie echter goed thuis was in zijn werk, kreeg er een extra laag bij, waarin verhalen en personages met elkaar gingen resoneren.<sup>18</sup> Aangezien *Wij, heren van Zichem* door een publieke omroep werd gefinancierd was er van regelrecht commerciële overwegingen geen sprake bij de productie, maar net als bij tv-reeksen die vandaag door betaal- of streamingszenders worden geproduceerd was het vooraf niet duidelijk hoeveel afleveringen en seizoenen er zouden komen en eindigden de seizoenen steevast met een cliffhanger die de appetijt bij de kijker moest aanwakkeren. Het basiscontract van *Wij, heren van Zichem* betrof, zoals gezegd, vijftien afleveringen. Dat werden er al snel meer. Na twee seizoenen van telkens tien episodes, hadden de makers er nog graag tien achteraan geplakt maar om budgettaire redenen (en wellicht ook door onenigheid in

<sup>16</sup> Vgl. Viti 2014 die het debat samenvat over deze term sinds de introductie door Corti in de jaren zeventig. Vooral Capello's ruimere invulling uit 1998 van het concept *macrotekst* lijkt hier van toepassing: autonome – dus los van elkaar te lezen teksten – die worden ondergebracht in een overkoepelend kaderverhaal; ze vormen dan co-teksten in één macrotekst (Viti 2014, 115-116). Een specifieke term die de werkwijze van Staes en Balfoort vat (adaptatie van verschillende, verwante literaire werken in één geïntegreerd fictioneel universum) is mij niet bekend. Interessant voor de Vlaamse adaptatie-geschiedenis is dat Paul Koeck een kwarteeuw later hetzelfde procedé gebruikte toen hij een reeks werken van Gerard Walschap bewerkte tot *Ons geluk* (VTM, 1995-1996).

<sup>17</sup> Ernest Claes zelf publiceerde oorlogsnovellen, *Wannes Raps* en *De moeder en de drie soldaten* als feuilleton in *Het nieuws van den dag voor Nederlandsch-Indië*. In de jaren vijftig kwamen onder meer *De Witte* en *Studentenkosthuis: bij Fien Janssens* als feuilleton op de Vlaamse radio.

<sup>18</sup> En soms ook *raisoneren*: wanneer Claes verhalen hernam, kon er wel eens een detail verschillen; in de eerdergenoemde scène leert de Witte Conscience kennen in een hok waarin een wereldbol staat met ‘een erge bluts’ in het midden van Azië (Claes 1928, 184); in *Jeugd* viel dat lot Mexico ten deel (Claes 1980, 297). Het typoscript van *Wij, heren van Zichem* volgt in dit opzicht *Jeugd*.

de Raad van Beheer van de omroep waar enkele zeer koele minnaars van de reeks zaten) konden dat er maar zes worden.<sup>19</sup> Net als vandaag bij naar hun smaak te vroeg geschrapte reeksen kropen fans massaal in de pen om extra afleveringen te eisen. Die kwamen er niet, maar de afleveringen van het slotseizoen duurden gemiddeld wel langer dan voorheen (ruim een kwartier langer zelfs dan in het eerste seizoen), waardoor het verlies misschien toch beperkt bleef.

De makers van *Wij, heren van Zichem* zelf hadden het, zoals gezegd, in de ondertitel van hun reeks over een *kroniek* – een term die, als bij een *roman fleuve*, geen finaliteit vooronderstelt. Die kwam er uiteindelijk wel; de belangrijkste verhaallijnen werden op betekenisvolle wijze afgerond. Die dramaturgisch verantwoorde verhaalafwikkeling impliceert een bepaalde mate van fictionaliteit die evenmin bij een *kroniek* hoort. Die genre aanduiding verwijst veeleer naar het opschrijven van kleine of grote geschiedenissen, zoals die zich hebben voorgedaan. In een vroege versie van het script heet de reeks nog *En toch gaat het leven voort*,<sup>20</sup> een titel die veel beter aansloot bij het per definitie plotloze van de *kroniek*. Dat er uiteindelijk voor een andere titel is gekozen, plaatst de reeks in een heel ander kader, waardoor ze ook andere, in de praktijk *modernere* betekenissen krijgt.

### Een heertje uit Zichem (ambitie & sociale mobiliteit)

De ondertitel van *Wij, heren van Zichem* had het, zoals gezegd, over het 'wereldje' van de Witte, maar de hele reeks en de hoofdtitel overschouwend is dat wereldje misschien wel minder klein dan dat woord suggereert. *En toch gaat het leven verder* benadrukte continuïteit, misschien zelfs het cyclische van de tijd. *Wij, heren van Zichem* impliceerde – zeker in combinatie met de verklarende tekst die vanaf de tweede aflevering vaak aan de begintitels werd toegevoegd – een vorm van ironie die de reeks, zeker op het eind van de jaren zestig, extra spankracht gaf.

<sup>19</sup> In de *Histories*-aflevering over de serie is sprake van niet nader genoemde, wellicht socialistische leden van de Raad die zich ergerden aan 'de nefaste invloed van het dialect' (zie ook de paragraaf over 'dialect & standaardtaal' in dit artikel) en die vonden dat de omroep de plicht had 'aan de volksmens een programma van beter gehalte te brengen'. Het cultiveren van het volkse, in Vlaanderen veelal katholieke dorpsleven stond zo op gespannen voet met de ambitie tot volksverheffing die de omroep evenzeer had. Zie hierover ook Dhoest 2004, 89.

<sup>20</sup> In het privéarchief van Staes, zoals getoond in *Histories*.

De achtergrond van deze titel die Claes niet zelf gebruikte maar die wel geregeld in verband met zijn werk en persoon werd gebezigd zit, zoals de verklarende tekst duidelijk maakt, verankerd in de lokale geschiedenis:

in het jaar 1769  
 zond de stad zichem  
 een verzoekschrift aan  
 de staten van brabant  
*Wij, heeren van Zichem, wij righten*  
*U lieden der Brabantsche Staeten*  
*'t Versoeck ons toe te laeten*  
*Een jaermerckt te stighen*  
 waarop prompt  
 het antwoord kwam...  
*Als ghij heeren sijt*  
*Wij lieden*  
*Zal die jaermarckt*  
*Niet gheschieden.*<sup>21</sup>

De voor seizoen 1 gebruikte lettertypes vertelden al het halve verhaal: vanuit het heden, in een moderne schreefloze letter, wordt in een gotisch aandoend lettertype verhaald hoe tweehonderd jaar eerder de inwoners van Zichem hun hand overspeelden en hoe ze genadeloos op hun plek werden gezet.<sup>22</sup> Van het 'heerschap' van de inwoners van de dankzij hun jaarmarkt ooit welvarende middeleeuwse stad schoot niks meer over. Toen Ernest Claes er opgroeide was Zichem een arm boerendorp. In *Jeugd* vindt de auteur er geen doekjes om: 'ze waren arm, allemaal' (Claes 1980, 179). Armzaligen die zich in zo'n dorp 'heer' waanden, stelden zich aan. Het dorp waar *Wij, heren van Zichem* zich afspeelt was echter een andere plek, een plek die probeerde *Arm Vlaanderen* achter zich te laten en misschien zelfs in staat

<sup>21</sup> Geciteerd naar de begintitels van *Wij, heren van Zichem*. Daar komt de tekst verdeeld over 4 beelden op het scherm. De historische anekdote wordt, citaat inbegrepen, vermeld op de officiële Vlaamse erfgoedwebsite bij een beschrijving van het landschap van de 'Demervallei tussen Aarschot en Diest' alwaar ook een beschrijving van de Zichemse geschiedenis wordt gegeven waaruit voor het vervolg van deze alinea is geput (Agentschap 2020). Daarvoor ook gebruikt: Govaerts 2016, 16-18. Een voorbeeld van het gebruik van de frase in verband met Claes is de krantenkop 'De Heren van Zichem vierden jarige Nest Claes' in *Gazet van Antwerpen* van 26 oktober 1965.

<sup>22</sup> Dit verzoek werd overigens in 1763 ingediend. Het is niet ondenkbaar dat dit jaartal door de makers is aangepast tot 1769 om de reeks precies tweehonderd jaar later van start te laten gaan. Dhoest (2004, 177) interpreteert de titel van de serie als een 'aanmaning tot bescheidenheid'.

zou kunnen zijn iets van de oude luister te herstellen.<sup>23</sup> De scenaristen namen om die ontwikkeling te kunnen schetsen een cruciale beslissing. Waar de Zichemse verhalen van Claes zich in de late 19de en vroege 20ste eeuw afspelen, situeren zij de reeks in de tweede helft van de jaren twintig, tussen 1926 en Pasen 1928 om precies te zijn. De grote schok van de Grote Oorlog en de Spaanse Griep is verteerd, van de crisis van de jaren dertig is nog geen sprake.<sup>24</sup> Niet louter de elf rijksten zoals in 1890, maar alle volwassen mannen uit Zichem hebben intussen stemrecht; voor de gemeenteraad mochten ook vrouwen stemmen. Het politieke gewicht van de sociaal-democratische Belgische Werkliedenpartij (in 1925 de grootste van het land geworden) veranderde de Belgische maatschappij in de jaren twintig ingrijpend: werkdagen werden korter, het belastingstelsel werd socialer gemaakt en de lonen werden aan de index gekoppeld, geen luxe in tijden van inflatie. De exorbitante rijkdom van de Belgische *belle époque* was door de oorlog grotendeels verdampt, maar de extreme ongelijkheid in het land begon ook af te nemen omdat sommigen aan de onderkant het iets beter kregen. Wat dus ook impliceerde dat niet alle mensen meer bleven vastzitten in de klasse waarin ze geboren waren. Sociale mobiliteit kon. En dat lijkt ook de boodschap van *Wij, heren van Zichem* te zijn.

In *De Witte* probeert het titelpersonage zichzelf voornameer te maken dan zijn afkomst hem toeliet door 'Ludovicus' in zijn schoolboeken te schrijven (Claes 1928, 14), maar ook hier was de praktijk weerbarstig: 'witte', 'witte-kop', 'vlaskop', 'baaske' en in het beste geval 'Louis' – daar moest hij het mee doen. Wanneer hij op het eind in de abdij gaat werken probeert hij het niet-temin opnieuw: 'Ludovicus Verheyden' (Claes 1928, 221). Sociale promotie was het echter nog lang niet, als dertienjarige moeten gaan werken voor je brood. In *Wij, heren van Zichem* volgt Lewie in essentie hetzelfde parcours, maar zoals we zagen wordt zijn toekomst veel rooskleuriger ingevuld.

Dat geldt ook voor zijn broer Sepke. Die begint de reeks als hulp van Boer Coene en eindigt ze als de nieuwe (weliswaar waarnemende, maar niettemin) Boer van de Donkelhoeve. Een echte Heer is hij daarmee misschien nog niet. Die positie lijkt op het einde van de serie enkel weggelegd voor Herman; die zal zijn advocatenstudie voltooien en trouwen met de dochter van de baron. De grote sociale stijging krijgt hij dus, zoals Claes

<sup>23</sup> Meester Baekelandt wil zijn leerlingen in dat opzicht vooral zelfrespect bijbrengen: 'Het moet ermee gedaan zijn dat ze u achterlijke boeren noemen! Eens zijn wij heren van Zichem geweest. Vergeet dat nooit!' (aflevering 15)

<sup>24</sup> Een relatieve zeldzaamheid in de Vlaamse cultuur: naar de Spaanse Griep wordt in *Wij, heren van Zichem* geregeld verwezen. Pastoor Munte maakte zich extra geliefd bij zijn parochianen door tijdens de epidemie dag en nacht zieken en stervenden bij te staan.

zelf, door omhoog te trouwen. Van een sociale revolutie is dus allerminst sprake in *Wij, heren van Zichem*, maar er zit wel enige beweging in. In aflevering 15 schrijft Herman aan Lewie dat hij diep moet nadenken of hij priester gaat worden, of kloosterling of missionaris ‘of... niets, zoals ze in Zichem zeggen van alle andere mensen’. De reeks bewijst dat er tussen die roepingen en ‘niets’ nog een hele wereld zat, al is het – ook in het licht van de commerciële exploitatie van de reeks zelf – opmerkenswaard dat er in het Zichem van Balfort geen winkels lijken te bestaan.<sup>25</sup>

In het dorp worden artistieke ambities door de omgeving niet begrepen, maar ze kunnen (zie de geboorte van de schrijver Lewie Claes) wel worden gerealiseerd. En anders dan in het universum van Ernest Claes’ jonge protagonisten wordt onderwijs in *Wij, heren van Zichem* ernstig genomen. In *Jeugd* schamen de jongens zich ervoor dat ze naar school moeten en daardoor niet meer kunnen bijdragen aan het onderhoud van het gezin (Claes 1980, 273). Ze groeien op in een volstreekte intellectuele woestenij: ‘Niets prikkelde onze weetlust, niets wees er op dat, wat wij moesten leren, enig nut had voor later. (...) Nooit, met geen bijster woord, werd er thuis gevraagd wat de kinderen in de school leerden of niet leerden’ (Claes 1980, 275). Hoewel de klasscènes in *Wij, heren van Zichem* veelal letterlijk uit het oeuvre van Claes komen, heerst er tegenover het onderwijs een geheel andere houding. Leren en lezen zijn belangrijk. Wanneer schoolmeester Baekelandt hoort dat Lewies broer Hein boeken wil lezen (een smoes van de Witte die de boeken zelf wil kunnen lezen), juicht hij het toe dat die simpele boerenjongen zich wil verheffen.

In de begintitels zingen de inwoners van het dorp het ook in de *Sichemse novellen* geciteerde lied (‘Wij zijn de mannekens van plezier! / Zichem dat is boven, / Zichem dat is boven! / Wij zijn de mannekens van plezier! / Zichem dat is boven / en wij zijn hier!’, Claes 1943, 90) – de ultieme uiting van het volkse en dorpsde dat aan zichzelf genoeg heeft. Wanneer Lewies andere broer Sepke aan het eind zijn neefje uit de wieg neemt, laat hij er echter geen twijfel over bestaan dat hij doorheeft dat verandering in het dorp niet alleen maar door personeelwissels op de Donkelhoeve tot stand kan komen: ‘En gij kleine Mette, studeren gij, zulle! (...) Ne meneer wordt ge’. De Middeleeuwse luister is in Zichem in 1928 nog lang niet hersteld, maar de allerellendigste armoede werd er stilaan wel overwonnen.

<sup>25</sup> In de scènes in Herentals is dat heel anders; de hoedenmaakster Fien bij wie Herman op kot zit, verkoopt haar hoeden thuis, elders in de stad zijn ook modewinkels waar de buurmeisjes paraderen en eindeloos twijfelen over hun nieuwe garderobe.



Voor die armoede en de sociale spanningen (stakingen inclusief) had de serie overigens heel expliciet aandacht, wat ze in de roerige nadagen van mei '68 aantrekkelijk maakte voor al wie de sociale strijd een warm hart toedroeg. Wanneer de KRO in mei 1970 de reeks in Nederland introduceert maakt de omroep meteen duidelijk dat *Wij, heren van Zichem* veel meer was dan een 'kluchtig vervolghet verhaal'. Het was 'tevens een waarheidsgetrouwe kroniek van de armelijke, achterlijke levensomstandigheden waarin een groot deel van de Vlaamse landelijke bevolking tijdens de vorige eeuwwisseling nog leefde'.<sup>26</sup> Die datering is merkwaardig, maar de boodschap is dat allerm minst: deze reeks over de jaren 1920 was ook geschikt voor de nu snel linkser wordende jeugd.

En voor die generatie speelde in de serie nog een heel andere sociale kwestie. De vervreemding die Herman Coene overvalt wanneer hij als dorpsjongen in Leuven gaat studeren, zal menig babyboomer herkend hebben. De tol van de sociale stijging is in de Lage Landen wellicht door geen enkele generatie zo massaal ervaren als door de jongeren die na de democratisering van het hoger onderwijs massaal hun dorpen verlieten om als eerste-generatie-studenten kennis te nemen van de universitaire cultuur en aldaar gepropageerde wereldbeelden die niet zelden haaks stonden op het waardenpatroon dat ze thuis en in hun kleine gemeenschappen hadden meegekregen.<sup>27</sup>

### 'Tot glorie van ons volk' (volksverheffing & amusement)

In de stad gaan studeren, impliceerde dus onvermijdelijk geconfronteerd worden met andere vormen van cultuur. Die stedelijke massacultuur lag bij de Vlaamse omroep echter moeilijk. Zoals Alexander Dhoest stelde in *De verbeelde gemeenschap* (2004, 88-89) hanteerde de omroep een duidelijke 'cultuurhiërarchie' bij het opzetten van fictieprojecten: 'hoge cultuur is goed, volkscultuur was goed, massacultuur is slecht'. Dat was de ideologie, zo werd het besproken in de Raad van Beheer en uitgedragen in beleidsplannen. De realiteit was echter weerbarstiger of genuanceerder, zoals *Wij, heren van Zichem* illustreert. We zagen al hoe de reeks zelf tot de massacultuur

<sup>26</sup> Geciteerd naar de ongepagineerde persmap *de kro-tv in de zomer* met daarin uitvoerige inleidingen bij en informatie over cast en concept van *Wij, heren van Zichem* (archief Balfoort, Letterenhuis).

<sup>27</sup> Ook hier speelt de serie op in door in aflevering 23 in Leuven een confrontatie te enceneren tussen een arbeider en Fred, een flamingantisch apothekerszootje dat maar al te graag neerbuigend doet tegenover het werkvolk. 'Ik weet één ding! ... Dat onze tijd ook komt!', waarschuwt de arbeider, 'dat onze kinderen ook naar de hogeschool zullen gaan'.

ging behoren. De commerciële exploitatie ging zover dat geschandaliseerd over *De profiteurs van Zichem* werd gesproken (Jan 1971). Maar ook dramaturgisch was de serie niet zo eenduidig.

Op het eerste gezicht was ze het perfecte uithangbord voor de culturele opdracht die de BRT zichzelf stelde. Volkscultuur krijgt in de reeks doorlopend veel aandacht, van de stropersverhalen en straatliederen tot de soundtrack van Wannes Van de Velde. Voor hoge cultuur hadden de Zichemse dorpsmensen veelal geen tijd, maar de muziekles die de koster geeft aan de lokale leden van de net opgerichte fanfare komt zo uitvoerig in beeld dat ook de kijker nadien enig benul van notenleer kon hebben. Over canonieke Vlaamse literatoren wordt in de reeks met veel respect gesproken; zoals Herman Coene het uitdrukte toen hij Lewie als schrijver voor zich zag: een Vlaams schrijver schrijft ‘tot glorie van ons volk’.

Toch was het bepaald niet zo dat de personages als simpele lieden worden gepresenteerd die op geen enkele manier deel uitmaken van de moderne wereld. De dorpsfanfare geldt voor hen zelf als een symbool van vooruitgang (‘Vlaanderen ontwaakt’). Zodra ze het over bals en dansen hebben, gaat het over polka’s, de foxtrot en, in de latere afleveringen, de charleston. Foxtrot en charleston waren bij uitstek Amerikaanse innovaties, vroege voorbeelden van *dance crazes* zoals later ook de hucklebuck en twist waren. In Zichem lijkt die charleston nog niet doorgebroken, maar in het studentenmilieu zeer zeker wel.

Wanneer Herman en zijn wat liederlijke Nederlandse vriend Paul worden uitgenodigd op een feestje bij de ouders van twee zussen die ze hebben ontmoet (de jongeren begroeten elkaar met ‘Hello’) zingt de derde zus, begeleid op de piano, een modern Frans kunstlied, wat haar – de vriend is niet van de straat – meteen vergelijkingen oplevert met de Amerikaanse zangeres Jeannette MacDonald.<sup>28</sup> Helemaal gezellig wordt het als ze gaan dansen; eerst een wals (‘kom, maman, uit uw jonge tijd’) en dan – tot ieders grote enthousiasme en volle overgave – de charleston. Die nacht komt Herman dronken ‘Yes Sir, That’s My Baby’ zingend thuis – in 1925 een hit die ook in de Lage Landen niet onopgemerkt was gebleven (VdB 1925). Ook wanneer hij in een latere aflevering dronken over straat laveert is Herman dit liedje aan het zingen, afgewisseld met ‘Yes, We Have No Bananas’ – in Europa een enorme novelty hit uit 1923 (anoniem 1923), waarvan de melodie volgens Paul Whiteman bij elkaar gestolen was uit de *Messiah* van Handel en de aria ‘I Dreamt That I Dwelled in Marble Halls’ van Michael William Balfe (Hamm 1979, 368). Massacultuur dus, zij het soms met een klassiek tintje – eens te meer een mooi voorbeeld van middlebrow. Wat Hermans overgave aan de populaire cultuur

<sup>28</sup> Anachronistisch, want MacDonalds zangloopbaan begon pas in de vroege jaren dertig.

helemaal interessant maakt is dat hij deze Amerikaanse liedjes door de straten van Leuven galmt terwijl hij de Vlaamse Leeuwenvlag over zijn schouder draagt. Zelfs de nieuwe generatie flamingantische intellectuelen kon niet weerstaan aan de Amerikaanse massacultuur. In het licht van de versnelde naoorlogse Amerikanisering en de pop-, rock- en soulexplosie van de late jaren zestig en het daarmee vaak gepaard gaande cultuurpessimisme bij oudere flaminganten vormt ook dat voor de receptie van *Wij, heren van Zichem* een betekenisvol detail.<sup>29</sup>

### 'Het Vlaamsche Heir' (romantisch & zakelijk nationalisme)

In het zo met de pre-moderne wereld geassocieerde universum van Ernest Claes was het alomtegenwoordige Vlaams-nationalisme altijd een ontegensprekelijk *modern* aspect geweest. Hoewel *Wij, heren van Zichem* geproduceerd werd in de nadagen van mei '68 toen dat nationalisme de staatsstructuur van België deed wankelen, ging de serie deze politiek zo gevoelige materie allerminst uit de weg.

Tijdens het interbellum heerste er een opmerkelijk patriottisme in het land, maar in *Wij, heren van Zichem* is daar weinig van te merken.<sup>30</sup> Het zou te ver gaan om de reeks virulent anti-Belgisch en Vlaams-nationalistisch te noemen, maar het is opmerkelijk dat de twee momenten waarop België wordt gevierd, bruusk worden verstoord.

In de laatste aflevering van het tweede seizoen wordt op de markt van Herentals in de vroege zomer van 1927 een WOI-herdenkingsmonument onthuld. Ter voorbereiding hebben Herman Coene en zijn schoolmakers de Brabançonne moeten leren zingen én marcheren. Terwijl ze in stoet, zingend, naar het marktplein stappen roept een jongetje hun toe dat ze het nationale volkslied 'en français' moeten brengen. De Belgische eendracht staat meteen onder spanning. Op het marktplein aangekomen hernemen de jongens het lied, uit volle borst, in het Nederlands. Een Nederlandstalige patriottische toespraak volgt, waarna het volkslied opnieuw wordt uitgevoerd, deze keer door de Kapel van de Gidsen, terwijl op het monument de namen van de gesneuvelde jongens van Herentals worden getoond. Het koor van de lokale meisjesschool heft vervolgens 'Ce que c'est qu'un drapeau' aan, een Frans patriottisch lied uit 1910 van Edgard Favart en Xavier La Mareille dat tijdens

<sup>29</sup> Over de impact van de Amerikaanse cultuur in deze jaren, zie Buelens 2018, 277-289.

<sup>30</sup> Zie over het nationalisme post-WOI onder meer de paragraaf 'Naties in België' in Reynebeau 2009.

de oorlog tot het meest prominente militaire repertoire van Frankrijk was gaan behoren. Wanneer de meisjes de frase ‘image de la France’ zingen, verliest Herman zijn geduld: ‘In Vlaanderen Vlaams!’ roept hij, gevolgd door de Rodenbach-kreet ‘Vliegt de Blauwvoet!’ Waarop zijn makkers ‘Storm op zee!’ brullen en ze luid ‘De Vlaamse Leeuw’ zingend het plein verlaten. Herman wordt vervolgens door de prefect de school uit geranseld – een scène die zo kort na ’68 onvermijdelijk resoneerde bij dat deel van de jeugd en Vlaamse Beweging dat had gesympathiseerd met de ‘Leuven Vlaams’-acties. Een bijdrage in *Gazet van Antwerpen* beweerde later dat *Wij, heren van Zichem* sommige aspecten van de ‘Vlaamse kwestie’ verkeerd had ‘getransposeerd’ (P.J.A.N., 1971), maar de beeld-echo van zingende en opstandige Vlaamse studenten kon geen Vlaamse kijker zijn ontgaan. Als Vlaanderen nu (= door de staats-hervorming van 1970) culturele autonomie verkreeg, dan was dat mede te danken aan de generatie Vlaamse scholieren en studenten die vanaf de tijd van Ernest Claes tot – *bien étonnés de se trouver ensemble* – Paul Goossens, Ludo Martens en Walter De Bock hadden gerebelleerd. Wanneer Herman nadien – in de naar Rodenbachs vers ‘O Heldenvolk, o reuzenvolk, o pracht en macht’ genoemde aflevering 21 – in Leuven gaat studeren gaat hij helemaal op in het Vlaamse studentenmilieu dat, net als aan het college in Herentals, in de sfeer van Rodenbach baadt, maar tegelijkertijd in de aanloop naar de Bormsverkiezing van 1928 sterk radicaliseert in anti-Belgische zin. In de studentenkamer waar Herman terecht komt hangen portretten van Rodenbach en Borms en een affiche met in sierlijke letters de Psalm van Rodenbach (‘God, onze Heer, wil ’t jong geslacht aanhoren; / red Vlaanderen uit zijn diepe val! / Zegen de eed door allen trouw gezworen; Vlaanderen, Vlaanderen boven al!’). In hun stamkroeg prijken affiches van het ‘XIII<sup>e</sup> Grootnederlandsch studentenkongres’ en van het Algemeen Vlaamsch Hoogstudentenverbond tegen de zogenaamde Nolf-universiteit die van Gent geen Nederlandstalige maar een tweetalige universiteit maakte.<sup>31</sup> Hermans kotbazin noemt Borms later een ‘landsverrader’ (hij was na WO I voor activisme veroordeeld en zat, tot hij in december 1928 tot Kamerlid werd verkozen, in de gevangenis), maar het lijkt er steeds meer op dat het land dat zij bedoelde door haar studenten niet meer als vaderland werd gezien.

De andere scène draagt op een veel minder expliciet-politieke wijze een vergelijkbare boodschap uit. Opnieuw begint ze met het zingen van de Brabançonne. Of beter: het niet-zingen van de Brabançonne, want tot grote wanhoop van Meester Baekelandt bakken Lewie en zijn Zichemse vriendjes

<sup>31</sup> Zie over de radicalisering het lemma dat Louis Vos schreef over het Algemeen Vlaamsch Hoogstudentenverbond voor de NEVB. Affiche ook groot afgedrukt in Balfourt 1971b, 54.

er niks van. Slechts één jongetje weet dat België het 'vaderland' is en het verbaast Baekelandt niet wie dat is: 'Ja, Peerke, gij weet het. Uw vader is oudstrijder.' Wanneer de meester even later oreert dat de vrijheidszon uit het nationale volkslied verwijst naar 'de nationale vrijheid, de vrijheid van vreemde dwang, van dwang van over onze landsgrenzen' horen de jongens het nauwelijks tien jaar na het einde van de Eerste Wereldoorlog in Keulen donderen. Wanneer ze elkaar vervolgens tijdens het oefenen van het volkslied met inktpropjes beginnen te beschieten, verliest Baekelandt zijn geduld en duwt hij Lewie bruusk het strafhok in, alwaar die, in de al genoemde scène, Conscience ontdekt.

Wat er dan gebeurt is een van de mooiste illustraties van hoe nationalistische elitecultuur in Vlaanderen tot massacultuur werd getransformeerd. Vonden Lewie en zijn vriendjes dat Belgische volkslied maar niks, dan gaan ze helemaal op in de ridderretoriek van *De leeuw van Vlaanderen* die ze vervolgens met veel enthousiasme tussen het wasgoed naspelen. Dat deze aflevering 15 'Het Vlaamse heir / staat immer pal' heet maakt de cirkel helemaal rond. Dit vers uit Gezelles 'Groeninge'ns grootheid of De slag van de guldene sporen' (Gezelle 1949, 623) linkt Conscience aan de dichter die samen met Rodenbach de canon van de Vlaamse literatuur uitmaakt midden jaren twintig en die mee de mythe van 1302 bleef cultiveren.<sup>32</sup> En dat gold ook voor de Vlaamse dichter die qua populariteit en strijdvaardigheid nauwelijks moest onderdoen voor Gezelle en Rodenbach, maar bovendien – net als Borms – tijdens de Eerste Wereldoorlog was geradicaliseerd: René de Clercq.<sup>33</sup> Aan diens 'Aan die van Havere toen zij vergaten dat ook Vlaanderen in België lag' uit zijn activistische bundel *De noodhoorn* (1916) ontleent aflevering 25 haar titel: 'Heb ik geen recht, / ik heb geen land... / Vlaanderen! Met hand en tand / sta ik recht voor u, recht [sic] voor u!'.<sup>34</sup> De titel is, zoals steeds in *Wij, heren van Zichem*, van toepassing op de plotontwikkeling in de betreffende aflevering, maar ook hier is het een illustratie van hoe nationalistisch repertoire kan worden doorgegeven in een samenleving.

In dat opzicht is het interessant dat *Wij, heren van Zichem* in het personage van Moeder Cent ook een vertegenwoordiger presenteert van een veel

<sup>32</sup> De begintitels van deze aflevering noemen Gezelle niet; zij vermelden enkel 'strijdlied' als bron. Gezelle spelt overigens 'heer' in plaats van 'heir'.

<sup>33</sup> Zie voor dit proces hoofdstukken 3 en 5 van De Ridder 2009.

<sup>34</sup> Onduidelijk of het een verschrijving of een doelbewuste afzwakking betreft, maar waar de pancarte 'recht voor u' herhaalt, heeft De Clercq 'vecht voor u'. Ook de versificatie is iets aangepast (De Clercq 1916, 13). Claes zelf citeert dit gedicht overigens integraal en correct in zijn dagboek (Claes 1981, 47); het lijkt weinig waarschijnlijk dat Balfoort deze pas veel later vrijgegeven dagboeken heeft gebruikt.

minder romantische Vlaamsgezindheid. Deze moeder-overste van het klooster in Zichem incarneert in zekere zin het standpunt van de generatie Gaston Eyskens (1905-1988), niet alleen premier van België van juni 1968 tot januari 1973 en dus de hoofdverantwoordelijke voor de eerste staatsvorming, maar ook een no-nonsense figuur die resultaten belangrijker vond dan retoriek. Cent wordt in de reeks doorlopend voorgesteld als de bitse nemeses van pastoor Munte, maar toch is haar impact op de lokale gemeenschap eensluidend positief. Zij wil vooruitgang, beter onderwijs, betere gezondheidszorg, mondige en gecultiveerde parochianen. Wanneer Herman in Herentals wordt weggestuurd is haar aanpak tegelijk principieel en pragmatisch: ze zal Herman bij zijn toernige vader op vernuftige wijze verdedigen, maar onderweg naar de Donkelhoeve veegt ze Herman krachtig de mantel uit: 'Jullie studenten... Jullie verspillen je krachten. Nutteloos. Ze krijgen jullie wel klein, zulle. Alleen in de rangen van onze christelijke democratie, alleen in sterke eenheid, daar kunnen we iets bereiken voor ons Vlaamse volk. En niet met roepen en zingen en dromen en *gedichtekes* maken. Er zijn leiders nodig. Daarom: studeer. En als ge advocaat zijt, komt dan in de politiek. Dient uw volk als een waardige leider. En ge maakt een schone loopbaan, God ter ere en Vlaanderen ten bate.' Ondanks alle revolutionaire elan van de Borms-generatie en in zekere zin ook van die van '68 was het de daadwerkelijke politiek die het verschil kon maken. *Wij, heren van Zichem* leek de beide kampen naast elkaar te presenteren (en kwantitatief toonde de reeks vooral de romantische Vlaamse Beweging), maar wie in de vroege jaren zeventig wilde zien hoe de Belgische eenheidsstaat werd ontmanteld en de federale staat werd geboren, had Moeder Cent moeilijk kunnen tegenspreken.

### 'Wacht eens een weinig' (dialect & standaardtaal)

Een vergelijkbaar pragmatisme betoonde scenarist en regisseur Balfoort expliciet in 1973 waar het een andere fetisj van de Vlaamse Beweging betrof: het gebruik van het Standaardnederlands, toen nog A.B.N. genoemd. Tijdens de A.B.N.-veertiendaagse – in het hol van de leeuw met andere woorden – nam hij deel aan een debat over de vraag of het theater kon bijdragen aan de verspreiding van die taalvariant. 'Ik geloof,' aldus de regisseur, 'dat wij ons een beetje te veel [...] blind gestaard hebben op idealistische, abstracte besprekingen en ze veel te zelden praktisch hebben benaderd.' (in O.R. 1973, 52) Pragmatisme en taal gingen in Vlaanderen inderdaad slecht samen in die dagen en bij de openbare omroep al helemaal niet. Dit waren, tenslotte, de dagen van het televisieprogramma *Hier spreekt men Nederlands*

(1962-1972) waarin de Vlaming middels luchtige voorbeelddialogies het A.B.N. werd ingegoten, als betrof het levertraan. Een dialectserie als *Wij, heren van Zichem* lag dan ook moeilijk. Het dialect vergrootte weliswaar het *volkse* effect en dus de mogelijkheid tot identificatie en humor en het was natuurlijk ook een vorm van realisme: wie in Zichem sprak in 1926 Standaardnederlands? Maar droeg het dialect ook bij aan de beschaving en eenheid van het Vlaamse volk en van Groot-Nederland? Na maandenlange interne discussies deelde de Raad van Beheer in de zomer van 1970 droogweg mee dat de laatste reeks afleveringen 'in algemeen verstaanbaar Nederlands' zou worden gedraaid (E.J. 1970b). Balfort plooidde, waar het kon. Zeker in de Zichemse scènes zouden dialectklanken blijven doorklinken maar regionale woorden en uitdrukkingen zouden minder voorkomen. *Wij, heren van Zichem* begon vanaf die afleveringen een soort tussentaal te hanteren, die middlebrow variant tussen dialect en standaardtaal die Geert van Istendael in 1988 Verkavelingsvlaams zou dopen.<sup>35</sup> Daar profiteerden ook de Nederlandse kijkers van want de KRO had zich genoodzaakt gezien de eerste afleveringen niet alleen in te leiden en deels te ondertitelen, in haar persmap nam ze voor de tv-critici ook een verklarende woordenlijst op. Het mocht niet baten; in hun recensies noemden ze de reeks bijna allemaal 'onverstaanbaar' (Carmiggelt 1970).

In de reeks zelf speelde de taalstrijd in de scènes buiten Zichem een steeds grotere rol. Wanneer Herman aan het college van Herentals gaat studeren riskeren hij en zijn vrienden het *signe* (signum linguae) te krijgen wanneer ze op de speelplaats Nederlands spreken, een strafpunt dat de leerlingen straf tijd kon opleveren – een praktijk die ook na de Tweede Wereldoorlog nog bestond. Ook in het kosthuis worden ze geacht die praktijk aan te houden, geheel terecht volgens kotmadam Fien Janssens. Zij heeft het minderwaardigheidscomplex dusdanig geïnterioriseerd dat ze – net als de Frans-talige elite in België – het Vlaams als een 'patois' beschouwt en haar jongens inpeert dat ze enkel in het Frans iets van hun leven kunnen maken. En dat is ook de houding op school. Herman moet weliswaar delen uit *De drie zustersteden* van Ledeganck uit het hoofd leren, maar de lessen zelf zijn in het Frans. En dat zijn ze ook in Leuven. Voor Lewie geldt dezelfde norm. De paters van Averbode wilden wel zijn studie betalen, maar dan moet hij eerst bij hen op de abdij Frans leren.

<sup>35</sup> Zie over het Verkavelingsvlaams en het taaldebat in Vlaanderen: Absillis e.a. 2012. Daarin ook een artikel van Sarah Van Hoof over het taalgebruik in fictie van de openbare omroep in de jaren 80, een voorstudie voor haar proefschrift uit 2015, *Feiten en fictie: een sociolinguïstische analyse van het taalgebruik in fictiereeksen op de Vlaamse openbare omroep (1977-2012)*.

De studentenclub rond Herman is intussen actief in het Katholiek Vlaams Hoogstudentenverbond, ook nadat het door rector Ladeuze is ontbonden. Ze mogen zich in zekere zin gelukkig prijzen dat ze de stad moeten delen met Waalse studenten; die 's avonds in elkaar slaan als wraak voor het neerschieten van Berten Vallaeys – dat lijkt de flamingantische studenten nog het meest te verenigen.<sup>36</sup> Voorts zijn ze het met elkaar eens dat te veel Vlaamsgezinde studenten na hun studie hun idealen verloochenen om in het Frans carrière te maken, maar over het Nederlands waarin dat volgens hen dient te gebeuren bestaat veel minder eensgezindheid. De 'gewestspraak' afleren en de taal 'correct spreken' was immers slechts weinigen gegeven. 'Nederlands ligt ons niet, dat klinkt te vreemd, dat is te stijf,' aldus de West-Vlaming Fred, 'onze eigen Vlaamse gemoedelijkheid gaat ermee teloor'. Haesaert, de enige Nederlander in hun club, is het er als Groot-Nederlander niet mee eens, maar de West-Vlaamse regisseur Balfort misschien toch wel.

In het genoemde debat uit 1973 herhaalde die Freds woorden immers bijna letterlijk. Waarom gebruiken de Vlamingen, zelfs de acteurs die op het toneel perfect Standaardnederlands spreken, 'wanneer het gemoedelijk wordt' toch weer dialect? 'Dat ligt hen meer, dat is gemoedelijker, dat is echter, dat is oprechter' (in O.R. 1973, 53). Toch was dat niet Balforts ultieme verdediging van het dialect in *Wij, heren van Zichem*. Ook hiermee bleek uiteindelijk een opvoedkundig, sociaal-kritisch ideaal te worden gediend: 'Ik hoopte de ogen te openen van de Vlaamse mens, van het Vlaamse publiek op deze armoede, op deze ingeslotenheid, op deze werkelijk arme taalschat, die dit dan tracht te compenseren door veelvuldiger te praten, veel meer stopwoorden te gebruiken.' (in O.R. 1973, 129) Door ze urenlang te presenteren, hoopte Balfort dus de Vlaamse taalarmoede aan te klagen.<sup>37</sup> Misschien blijkt die nog wel het meest schrijnend in de lange rechtbankscène in aflevering 16. Op cruciale momenten tijdens het proces blijken de dorpsbewoners de rechter niet te begrijpen: niet omdat hij – zoals in de negentiende eeuw – Frans sprak, maar omdat hij zich uitdrukte in het Nederlands.

Het tekent de Vlaamse cultuur dat de taalarmoede niet alleen kon blijken uit met gemeenplaatsen gelardeerde dialogen tussen dorpelingen en miscommunicatie zodra ze hun dorp verlaten, maar evenzeer uit het proza van de Vlaming die zijn volk zou hebben leren lezen. Wanneer Lewie *De leeuw van Vlaanderen* ontdekt en zichzelf meteen begint voor te lezen, gebeurt dat

<sup>36</sup> Voor de historische achtergrond bij deze studentenvereniging zie de lemma's over Berten Vallaeys en het KVHV in NEVB.

<sup>37</sup> Zie Vanhaesebrouck 2012 voor een kadering van Balforts woorden in de geschiedenis van het Vlaamse theater en de Vlaamse theaterpedagogie.



in vrijwel letterlijk uit het Frans vertaalde frasen als: "Een Vlaming ophangen", morde hij, "wacht eens een weinig".<sup>38</sup> Het enige jonge Vlaamse personage dat in Zichem moeiteloos Nederlands praat is Elza, kleindochter van een Franskiljonse baron en geliefde van Herman. Zij groeide op in Congo.

**'De vrouwen hebben er geen affaire mee' (mannen & vrouwen, zonen & dochters)**

Hoewel de tweede feministische golf zich tijdens de productiefase van de serie ook in onze gewesten op gang trok, leek in *Wij, heren van Zichem* het patriarchaat onbedreigd te heersen. De titel alleen al. Ook op andere vlakken was de serie opmerkelijk misogyn. Terwijl jongetjes als Lewie en zijn vriendje Peerke Grune doorlopend de sympathie van de kijker opwekken, zijn er eenvoudigweg géén jonge meisjes die een rol van betekenis spelen. Een zeldzaam moment waarop ze toch in beeld komen is tijdens de catechismusles met pastoor Munte in de derde aflevering. Daar zitten ze achteraan, vrijwel altijd buiten beeld. Dat verandert pas helemaal op het eind, maar ook dan niet om een actieve rol te spelen. Wanneer ze in de lach schieten zet Munte ze weg als 'geiten', waarna de jongens ze blatend uitlachen en Munte ook nog twee meisjes die in een boek zitten te lezen als 'tuttekes' bestempelt en ze wegstuurt. Munte spant in dit opzicht sowieso de kroon. Wanneer hij de rijke meneer Parmentier gerust wil stellen dat juffrouw Emma niet al te gretig op zijn huwelijksaanzoek is ingegaan zegt hij monkelend: 'Ik geef toe dat Onze Lieve Heer een klein abuseke [vergissing, gb] heeft gedaan toen hij de vrouw geschapen heeft, maar juffrouw Emma, dat is een uitzondering'. Vrouwen deugen dus eigenlijk per definitie niet en al helemaal niet als ze trouwziek zijn, en dat terwijl het huwelijk een heilig sacrament is en Munte zelf net Parmentier en Emma aan elkaar heeft gekoppeld. Ook de andere mannelijke hoofdpersonages kijken neer op vrouwen. In aflevering 12 monteert Balfort Boer Coene en Jef de smid na elkaar terwijl ze dezelfde zin uitspreken: 'Vrouwen hebben daar geen affaire [zaken, gb] mee'.

Toch lijkt de dramaturgie van de reeks finaal een ander punt te willen maken. Moeder Cent wordt, anders dan de sympathieke Munte, als bazig en nors voorgesteld, maar haar vooruitstrevendheid baat, zoals gezegd, het hele dorp. En die centrale mannelijke personages mogen dan wel oreren en zowel sociaal als familiaal doorlopend hun overwicht uitspelen, op het eind

<sup>38</sup> Lewie leest een minimaal aangepast tekst. In de eerste druk schrijft Conscience: "Een Vlaming ophangen?" morde hy. "Wacht een weinig!" (Conscience 1838, 7).

schiet er van hun grote mond en fysieke kracht niks meer over. Jef kwijnt weg na het plotse overlijden van zijn altijd zo sterke en daadkrachtige vrouw en hij heeft ook het gevoel thuis niets meer te zeggen te hebben nu zijn Brusselse schoondochter bij hem inwoont. De eens zo ongenaakbare Boer Coene ondergaat hetzelfde lot wanneer zijn zoon Fons omkomt nadat hij een boom op zich kreeg die Coene aan het omkappen was. En dan neemt Vrouw Coene, die in de reeks doorlopend op sterven leek te liggen, de teugels in handen. Zij weet mee de studies van de in ongenade gevallen Herman te betalen, zij beredert de grote hoeve alsof ze nooit iets anders deed. Bepaald nog geen feministische triomf, maar ook in dit opzicht geeft *Wij, heren van Zichem* er toch blijk van dat de reeks in 1970 is gemaakt en niet in 1910.

Dat blijkt misschien nog meer in de verbeelding van ouder-kind-relaties – gezien de fameuze generatiestrijd die de babyboomers met hun ouders uitvochten een minstens zo heet maatschappelijk hangijzer toen de serie werd gemaakt. De eigenzinnige, tegen zijn norse vader ingaande Herman wordt voor die *Alleingang* door de plotafwikkeling niet gestraft, zijn vader eigenlijk wel: een leven vol labeur en wrok eindigt in mineur. Met baron Luc en dochter Elza presenteert de serie daarentegen een model van hoe communicatie tussen ouders en kinderen wel zou kunnen verlopen. Vader en dochter zijn altijd open voor elkaar en hij denkt met haar mee, ook als ze verlangens heeft die hij niet meteen begrijpt. Het gemak waarmee hij de stotterende Herman de hand van Elza schenkt brengt de dochter in verrukking: ‘O! Papaatje!’ Dat de vrouw van de baron hier geen enkele zeg in heeft en zelfs niet eens geacht wordt aanwezig te zijn tijdens dit verlovingsgesprek relativeert natuurlijk eens te meer hoe progressief de serie was. Balfort was wel zo vernuftig een stip aan de horizon te tekenen die zelfs in 1971 nog vooruitstrevend was: Herman zou meteen willen trouwen, maar aangezien hij nog niet afgestudeerd is, zou dat impliceren dat de getalenteerde muzikante Elza in hun onderhoud zou voorzien. In Duitsland zou dat kunnen, reageert zij. ‘Hier wordt dat nog niet gedaan’. *Wij, heren van Zichem* gaf een beetje mee met de tijd, zonder de bestaande orde volstrekt te verloochenen.

### ‘Weinig toeschietelijk’ (Zichem, Nederland)

Als er begin jaren zeventig één plek was in het Westen die naar de buitenwereld soms de indruk wekte de bestaande orde wel overboord te hebben gegooid dan was het allicht Nederland. In het land waar de drugsprijzen op

de radio werden voorgelezen als betrof het de beursberichten (Buelens 2018, 795), natuurwetenschappelijke academische studies gepolitiseerd, gedemocratiseerd en 'maatschappelijk relevant' gemaakt werden (Hellema 2012, 43) en *De Fred Haché Show* (1971-1972) de draak stak met de plaatsnaam van de Belgische gemeente Reet en aldaar 'Sjefke van Oekel' het allerkoddigste (pseudo-)Vlaams liet praten in een verhaal over frieten (van der Linden e.a. 1973, 96-98), zat, zo zou je verwachten, werkelijk niemand te wachten op een serie over norske boeren, bazige pastoorsmeiden en flamingantische studenten.

Toen de KRO in mei 1970 aankondigde de Vlaamse hit-serie te gaan uitzenden ging er dan ook geen massaal gejuich door medialand in Nederland. De tv-criticus van *Het Vrije Volk* zou zelfs beweren dat de reeks 'alleen van de BRT werd aangekocht om ook eens iets terug te doen' (Van Tijn 1971), als een vorm van ontwikkelingssamenwerking met een achtergebleven gebied. Helemaal uitgesloten lijkt dat niet. In een revelerend interview uit mei 1970 met Phé Wijnbeek beklagde BRT-programmadirecteur Bert Janssens zich erover dat zijn omroep veel Nederlandse programma's aankocht, maar dat Nederland 'praktisch geen belangstelling voor de onze' aan de dag legde. (Wijnbeek 1970) Van de KRO kon dat in dit geval echter niet worden bewerd. De omroep spaarde kosten noch moeite om de reeks in eigen land te lanceren en reed zelfs vanuit Hilversum met twee dozijn Nederlandse tv-critici naar Zichem om daar in het geboortehuis van Ernest Claes door Bert Janssens, Hubert Van Herreweghen, Maurits Balfourt en maar liefst zeven acteurs uit de cast ingewijd te worden in de Zichemse geheimen. Voor Wim Jungmann van *Het Parool* hadden ze zich de moeite kunnen besparen. Onder de kop 'Vlaamse serie bijna onverteerbaar' verhaalde hij over de goede bedoelingen waarmee zij allen zuidwaarts waren getogen: 'Wij, Hollanders, wilden tot geen prijs corresponderen met het vooroordeel als zouden wij hoogmoedig, betweterig en weinig toeschietelijk zijn.' De Vlamingen van hun kant waren 'gul en hartelijk' geweest; men had, kortom, een fijne dag gehad. Maar daar bleef het bij. 'Thuis, op eigen erf, in het noorden – goede bedoelingen helpen hier niet – vond ik dit eerste deel van de reeks bijna onverteerbaar.' Traag, pover geacteerd en vaak nauwelijks te begrijpen, vond hij (W.J. 1970). En in dat oordeel stond hij niet alleen. Zijn collega (en stiefzoon) Jan Carmiggelt kon maar niet geloven dat de KRO 'dit Belgische huisvljtwerkstukje aan heeft gekocht'. Wie wilde kijken naar hoe 'zich een onverstaaenbaar groepje verklede personen over het scherm [beweegt], dat op lekenspeelniveau een realistisch werkje in vele, vele afleveringen opvoert?' (Carmiggelt 1970)

Net als in Vlaanderen, waar de kritiek van het invloedrijke weekblad *Humo* aanvankelijk ook niet mild was geweest, dacht de kijker er echter anders over dan de mensen die betaald werden om ernaar te kijken. Na een trage start vonden steeds meer Nederlanders de serie en in augustus 1970 meldde de KRO – aangemoedigd door het bovengemiddelde waarderingscijfer van 78 van meer dan twee en een half miljoen kijkers – dat het volgende seizoen ook aangekocht werd. En nog eens een half jaar later berichtte *De Tijd* (Hieselaar 1971) dat de kijkdichtheid in het zuidelijke deel van Nederland intussen die van Vlaanderen had overtroffen en dat Nederlanders massaal naar Zichem reisden om de locaties met eigen ogen te zien. Tachtig procent van de bezoekers aan het geboortehuis van Ernest Claes kwam inmiddels uit Nederland en dat gold ook voor de fanmail van Fons Exelmans (Lewie in de serie). Een vaak vertelde anekdote wil zelfs dat de slotscène van de reeks, waarin pastoor Munte afscheid neemt van zijn parochie, gefilmd werd met een kerk vol Nederlandse figuranten – een buslading uit Tilburg die op bezoek was en met plezier de kerk vulde toen bleek dat de lokale bevolking het intussen wel had gehad met al die opnamen.

In het jaar waarin de films *Wat zien ik?* en *Blue movie* elk ongeveer twee miljoen driehonderd duizend bioscoopbezoekers trokken, keken ongeveer drie keer zoveel Nederlanders in hun huiskamer naar *Wij, heren van Zichem*.<sup>39</sup> Het werd steeds moeilijker om vol te houden dat enkel de zuidelijke (lees: katholieke) provincies van de reeks hielden. Of had ook Nederland tijdens het indien al niet dieprode dan toch zeker wel sociaaldemocratische decennium dat gedragen werd door ‘een wijdverbreide geest van vooruitstrevende hervormingsgezindheid’ (Hellema 2012, 16) een *silent majority* die nood had aan ongepolijste boerennostalgie?

Het zou kunnen, maar er is ook een ander, wellicht meer plausibele verklaring. Het Nederland dat eind jaren vijftig van Bert Haanstra's *Fanfare* de meest bekeken film uit de Nederlandse geschiedenis had gemaakt, was tien jaar later natuurlijk niet helemaal verdwenen. Net als Zichem was ook Giethoorn nog altijd een toeristische trekpleister, dankzij die film. Begin 1970 stond *Fanfare* in Rotterdam overigens weer op het programma, naast de nieuwste James Bond, *Hello Dolly* met Barbra Streisand, *Belle de Jour* van Luis Buñuel, *Les Biches* van Claude Chabrol en de revisionistische western

<sup>39</sup> KRO zond *Wij, heren Zichem* tussen zeven en acht uur 's avonds uit waardoor wellicht evenveel door het kijkcijferonderzoek niet meegetelde kinderen van onder de vijftien meekeken dan de ruim 3,5 miljoen van vijftien en ouder die wel werden geteld (Hofstede 1971). Bezoekersaantallen Nederlandse films uit Schoots, 2004, 211.

*Butch Cassidy and the Sundance Kid*.<sup>40</sup> Anders gezegd: cultureel was het land veel pluriformer dan het imago van Amsterdam en de VPRO lieten vermoeden. En net als in Vlaanderen sloeg *Wij, heren van Zichem* allicht ook aan bij mensen die tot de alternatieve cultuur werden gerekend. De folkmuziek in de serie van Wannes Van de Velde, bijvoorbeeld, paste perfect in dat plaatje en zou vanaf 1973 navolging krijgen met de Nederlands-Vlaamse folkband Wannes Raps, genoemd naar het boek van Claes en het gelijknamige personage uit *Wij, heren van Zichem*. Dat een Ernest Claes-omnibus ('4 romans van de Vlaamse meester-verteller over dezelfde kleurrijke figuren als uit het tv-feuilleton "Wij heren van Zichem") in 1972 naast Charrières *Papillon* en *Sexus* van Henry Miller in het aanbod van ECI-boekenclub werd opgenomen – met grote advertenties in onder meer *De Volkskrant* en *De Telegraaf* – versterkt het vermoeden dat reeks en boeken aansloegen bij een middlebrow middenklassepubliek dat graag 'mee' was, maar niet vies was van crossmediale verkoopmethoden en commercie (vgl. Van Boven 2015, 59). In steden als Venlo en Bergen op Zoom zou de theaterbewerking van *Wij, heren van Zichem* op het programma komen en intussen bleven de acteurs als ware helden carnavalsfeesten en andere partijen opluisteren.

### 'Kent gij Paul van Ostaijen?' (traditie en vernieuwing)

In 1970 vroeg de redactie van het luchtige Vlaamse actualiteitenprogramma *Echo* aan Godfried Bomans (1913-1971) om het succes van de reeks te duiden. Bomans – die een jaar later voor de Vlaamse omroep de geruchtmakende serie *Een Hollander ontdekt Vlaanderen* zou maken – deed dat met de hem kenmerkende combinatie van monkel en inzicht: 'Het Vlaanderen dat we daar gezien hebben bestaat niet meer. [...] En dat is de charme van de film. Wij kijken in het verleden. En dat gebeurt over de hele wereld. In alle landen worden films vertoond van mensen en situaties die verdampt zijn. En heel Vlaanderen heeft dus gekeken naar deze tien afleveringen. Ademloos. Daar moet een reden voor zijn. En ik meen dat die reden het kortst omschreven kan worden met het woord "heimwee". Wij leven dus in flats, in lichte, heldere kamers, in atmosfeerloze milieus. En vooral: wij leven geatomiseerd, eenzaam. Het is voor ons een verkwikking terug te kijken in de warmte van een gemeenschap. Want dat is er geweest. Als je naar de film kijkt, dan zie je dat die smid de bakker kent [...]. Er is kennis

<sup>40</sup> *Turks fruit* (1973) zou later het record van *Fanfare* breken; Rotterdams filmprogramma voor de tweede week van januari 1970 uit *Het Vrije Volk* van 7 januari.

onderling, genegenheid, liefde. En dat vertedert de mensen omdat dat verdwenen is. Ook zijn verdwenen die paarden, die smid die op dat ijzer hamert. Al die innige dingen die met de handen gebeurden, gebeuren nu machinaal.<sup>41</sup>

Helemaal verdwenen was de wereld die Bomans schetst niet, maar dat hij overal in het Westen onder druk stond mocht duidelijk zijn. En dat *Wij, heren van Zichem* in dat opzicht in een internationale trend paste is evenmin onzin. Johan Anthierens vergeleek de reeks in *De Telegraaf* met de toen even populaire *Forsythe Saga* (1969-1970), Nederlandse kijkers noemden in dat verband ook de Couperus-bewerking *De kleine zielen* (1969-1970). Later volgden nog *De klopp op de deur* naar Ida Boudier-Bakker (1970-1971) en, in Frankrijk *La maison des bois* (1971) van Maurice Pialat, in Oostenrijk *Alpensaga* (1976-1980) en in West-Duitsland *Heimat* van Edgar Reitz (1984) – allemaal historische fresco's die, hun onderlinge verschillen niet te na gesproken, ruim de tijd nemen om een vergane (of vergaande) wereld weer tot leven te brengen.

Die heimwee-factor impliceert echter niet noodzakelijk dat die eertijdse wereld eenduidig werd gepresenteerd, laat staan geromantiseerd. Alexander Dhoest (2003; 2004, 122-123) wees er al op hoe in *Wij, heren van Zichem* met een kritisch oog wordt gekeken naar de sociale uitbuiting en het bijgeloof van de personages. Dat laatste blijkt het meest schrijnend wanneer Lewie bijna blind wordt en zijn familie meer vertrouwen lijkt te hebben in bedevaarten, kwakzalverij en bezweringsformules. Dokters en de wetenschap zullen echter triomferen, waardoor deze vorm van achterlijkheid door de serie overwonnen lijkt.

De reeks is evenmin blind voor die andere kracht die in de moderniteit de 'hele' wereld aan stukken rijt: het kapitalisme. Arbeiders die worden uitgebuit in de steenovens en daarom voor het socialisme kiezen brengen pastoor Munte bijna tot een geloofscrisis. In aflevering drie krijgt hij van Boer Coene te horen dat zijn naastenliefde de behoeftigen arm en achterlijk houdt. En in aflevering twaalf (getiteld 'Ontwaakt verworpenen der aarde / ontwaakt verdoemd' in hongersfeer') loopt Munte blijmoedig brevierend het Marialied 'Ik groet u vol van genade' te zingen tot hij geconfronteerd wordt met zulke diepe ellende dat hij begint te begrijpen waarom zijn credo dat welstand alleen maar tot afgunst leidt ('Rijkdom is de hel') zijn parochianen recht de armen van de socialisten induwt ('Hebde gij de hel van de honger al eens meegemaakt?').

<sup>41</sup> 'Godfried Bomans over "De Mannekes van Plezier" – 1970', op 19 december 2019 op YouTube gezet door Abbedégo.

Ook tussen boeren en adel zijn de verhoudingen aan het veranderen. De verarmde baron lijkt het af te leggen tegen de planmatig werkende boer Coene. Na de dood van de baron wordt Coene eigenaar van diens kasteel en land, tot blijkt dat de zoon van de baron de familieschulden in één keer kan afbetalen dankzij het geld dat zijn schoonvader na de oorlog als bankier bij elkaar wist te speculeren en met het geld dat hij zelf heeft verdiend in Congo. Hard werken zoals Coene doet, loont. Maar het kolonialisme en bankwezen lonen altijd nog net wat meer.<sup>42</sup>

Dat Balfourt in zijn dramaturgie niet wars is van enig modernisme blijkt in het begin van het tweede seizoen door een veelzeggend intertekstueel en anachronistisch moment. Herman Coene en Elza spreken voor het eerst met elkaar in de trein, weg uit Zichem. Het boek dat zij zit te lezen zou pas dertig jaar later verschijnen: het *Verzameld Werk* van Paul van Ostaijen (1896-1928). 'OPDRACHT / aan Mijnheer Zoënzó' verschijnt in beeld, gevolgd door een reeks tekstpagina's uit *Bezette Stad* (1921). 'Kent gij Paul van Ostaijen?', vraagt ze Herman. Hij denkt blijkbaar dat ze dit voor school moet lezen: 'Och ja, nen dichter, he. Op het college...', maar zij onderbreekt hem: 'Hij is mijn lievelingsdichter'. Elza, de geduldige, vriendelijke, wel-sprekende, hyperbeschaafde droomvrouw van de boerenzoon dweept niet met Gezelle of Rodenbach, maar met de dichter die zo ver zijn tijd vooruit is dat het gros van de exemplaren van *Bezette Stad* op dat moment onverkocht op de zolder van zijn ouderlijk huis ligt. Als hij al op scholen werd gelezen, dan vrijwel zeker zijn vroege werk, maar niet dit toonbeeld van ontwrichtende avant-garde waarover Ernest Claes zich, voor zover bekend, nooit heeft uitgesproken.

Uiteindelijk zullen de centrale interteksten toch uit de christelijke traditie komen en zijn de laatste woorden in *Wij, heren van Zichem* voor de oude pastoor Munte, die er altijd eerder als een soort Guido Gezelle of Hugo Verriest bijliep. Zijn afscheidspraak houdt hij, symbolisch, vanuit een rolstoel. 'Met mij gaat de goeie ouden tijd. Nieuw tijden, nieuwe mensen, nieuw gedachten komen. Zichem zal veranderen. Het schijnt dat d'armoe zal verdwijnen. Dat er meer rijkdom zal komen. Ik gun het ulle van harte. Maar wat zou al die rijkdom betekenen als golle ooit de liefde zou verliezen. Maar dikwijls is de rijkdom oorzaak van veel verdriet.' In het licht van het voorgaande lijkt dit een welhaast dialectische (in Vlaanderen zou men zeggen: *tsjeven*) conclusie: hij cultiveert niet langer de simpelheid en armoede,

<sup>42</sup> Zie over Ernest Claes' bijdragen en opmerkingen over Congo mijn bijdrage in *Zacht Lawijd*, 19, nr. 3, september 2020. Balfourt reisde met de Koninklijke Nederlandse Schouwburg door Congo en getuigde daarover in een proefopname van het NIR, cf Anthierens z.d. 50/240.

hij gunt zijn parochianen een beter leven, als ze maar niet de ware deugden van het leven uit het oog verliezen. Veel meer dan voor zijn parochianen leken deze moraliserende woorden bedoeld voor de kijkers: een kleine halve eeuw later zullen die er in vergelijking met hun grootouders bijna allemaal spectaculair op vooruit zijn gegaan; van Arm Vlaanderen was in 1971 geen sprake meer. Maar elke vooruitgang komt met een kost.

Die laatste aflevering begon met een ander didactisch moment. Ter ere van Witte Donderdag nodigde Munte al zijn vijanden en de lokale boeven en socialisten uit voor een Laatste Avondmaal. Moeder Cent arriveert als laatste, ze begrijpt niet in welk gezelschap ze verzeild is geraakt. Munte plaagt haar nog even door haar Barabas te noemen ('Weg met Munte! Wij willen Barabas'), maar komt dan al snel ter zake: zij is zijn Petrus waarop de toekomst van Zichem gebouwd zal worden. Een toekomst met een christelijke vakbond die het tegen de socialisten zal opnemen, een wereld die niet langer alle heil reduceert tot het zielenheil. In weer zo'n merkwaardig metamoment lijkt hij zichzelf tot een personage uit het verleden te reduceren: 'Munte wordt een vertelselke. Van oude mensen aan hun kleinkinderen'

Wat echter niet hoefde te betekenen dat er vanuit dat verleden niets waardevol meer te bewaren viel. De sociale en morele nadelen van de meestal nog maar kort voordien verworven welstand zal de gemiddelde Vlaamse kijker in 1971 misschien niet makkelijk erkend hebben. Maar dat de vooruitgang lelijk huis had gehouden in het landschap kon moeilijk worden ontkend. Legendarisch is de scène in *Wij, heren van Zichem* waarin Lewie en Peerke naakt gaan zwemmen in de rivier: een ode aan de kinderlijke onschuld en de vrije natuur. Toen de acteurs veertig jaar later herinneringen ophaalden aan de opname benadrukten ze echter dat die rivier ongelooflijk stonk ('een open riool') en dat ze na afloop danig werden afgeschrobd uit angst dat ze door de chemicaliën zouden worden aangetast, wat overigens ook gebeurde toen een van de jongens huidirritatie vertoonde en zijn haar plots wit was afgebleekt.<sup>43</sup> Het moge duidelijk zijn: het idyllische en ongerepte Vlaanderen dat Munte zo graag bezong bestond in 1970 niet meer.

De versnelde modernisering die Vlaanderen in deze jaren doormaakte – met de afbraak van de Noordwijk in Brussel in het kader van het zogenaamde Manhattanproject en de massale aanleg van autosnelwegen onder minister Jos De Saeger (1965-1973) – leidde tot een verscherpt bewustzijn

<sup>43</sup> Getuigenis in het programma *De televisieroute* (Eén, 2013), op YouTube te vinden als 'Jan Mues en Yvan Vangelder in programma over "wij heren van zichem"'. Jan Mues speelde Peerke, Lewie werd niet door de hier vermelde Vangelder gespeeld maar door Fons Exelmans.



van niet alleen het ecologische, maar ook het sociale verlies dat deze ontwikkeling met zich bracht. Ernest Claes zelf had daar nota bene op gewezen in het merkwaardige begin van de eerste aflevering van *Jeroom en Benza-mien* waar hij, gezeten achter een statig bureau, het verhaal, de personages en de setting bij de kijker introduceert en hij, terwijl plots beelden van beton, modernistische hoogbouw en de drukke binnenring op het scherm verschijnen, tegen de enkel van de rug af getoonde gesprekspartner Herman Teirlinck (1879-1967) zegt: 'Ons oud schoon Brussel heeft zijn aangezicht verloren'. Wannas Van de Velde, de volkszanger die de muziek voor *Wij, heren van Zichem* had gemaakt en die in deze jaren bijna als een popster werd vereerd in Vlaanderen, maakte in liedjes als 'Lied van de Neus' (1966) en 'Nieuw lied van de Antwerpse urbanisatie' (1967) vergelijkbare opmerkingen over de onverhoedse modernisering van Antwerpen. Een vast muzikaal motief in *Wij, heren van Zichem* was een instrumentale versie van 'Zwijgt me van de Vlaamse kwestie', een lied waarin Van de Velde bejammert hoe 'de Vlamingen zonder pardon / voor dollars en voor ponden hun eigen land verpesten', hoe 'overall de bossen [...] vergaan' en hoe 'd'industrie de lucht' kleurt.

Overall in het Westen verlieten *folkies* en hippies in deze jaren de (voor)-steden, op zoek naar een vrijere omgang met elkaar en een respectvolle verhouding tot de natuur. Ze vormden communes, aten macrobiotisch, beoefenden yoga en gingen dauwtrippen; om zich af te zetten tegen de burgerlijke wereld van hun ouders, maar vooral ook omdat ze inzagen dat de doordraaiende moderniteit ongezond was voor lijf en geest. Ook intellectuelen en kunstenaars begon het te dagen.<sup>44</sup>

De documentaire *De straat* van Jef Cornelis en Geert Bekaert die de Vlaamse omroep in september 1972 uitzond was één grote aanklacht tegen de systematische afbraak van het gemeenschapsleven door de transformatie van de straat als sociale omgeving tot een loutere verkeersweg. Beelden van Belgische agglomeraties waar de auto heerste werden afgewisseld met lyrische passages over de pleinen, galerijen en oude straatjes in Italië waarin het sociale weefsel – het dorp of de stad als ruimte en als gemeenschap – gerespecteerd werd.<sup>45</sup> De commentaartekst van Bekaert noemt het allesbehalve toeval dat oude steden toeristische trekpleisters zijn geworden; ze tonen

<sup>44</sup> Over de intellectuele en artistieke vragen bij de doorgedreven modernistische stadsvernieuwing in de jaren zestig, zie Buelens 2018, 298-306. Specifiek over de omgang van Vlaamse kunstenaars met landschap en omgeving: Laureys 2013.

<sup>45</sup> Zie voor een lang interview van Koen Brams en Dirk Pültau met Jef Cornelis over deze zowel in Praag als in eigen huis bekroonde BRT-productie: [https://www.jefcornelis.be/interview\\_02.php](https://www.jefcornelis.be/interview_02.php)

herkenbare vormen van samenleven met een geschiedenis van eeuwen: ‘De behoefte hieraan is meer dan heimwee naar een voorbijge tijd’. Niet dat Cornelis en Bekaert hiermee een pleidooi hielden voor het universum van Claes (al noemde Marc Holthof Cornelis in 1995 wel een ‘boerenspeelfilm-maker’<sup>46</sup>), maar voor niet weinig kijkers zal het in *Wij, heren van Zichem* verbeelde dorpsleven van Zichem die band met het verleden getoond en in zekere zin aangehaald hebben. Vandaar ook dat ze massaal naar Zichem togen om dat gevoel op te zoeken. Cornelis toont de barricaden van de Parijse mei 68 als voorbeelden van hoe een nieuwe generatie de straat terug opeiste.

Die toon ontbreekt bij Balfourt uiteraard, maar ondanks het belegen imago van Claes en *Wij, heren van Zichem* sloot de reeks meer aan bij de eigen tijd dan vaak is gedacht. Personages zetten de stap van Conscience naar Van Ostaijen, van dialect naar tussentaal, van armoede naar welstand en van slaafse volgzaamheid naar flamingantische agitatie. Het ‘hier’ uit het Zichemse dorpslied bleek zich telkens opnieuw *juste milieu* te bevinden, maar statisch was die plek allerminst.

## Literatuur

ABSILLIS e.a. 2012

K. Absillis, J. Jaspers & S. Van Hoof (red.), *De manke usurpator. Over Verkevelingsvlaams*. Gent, 2012.

AGENTSCHAP 2020

Agentschap Onroerend Erfgoed 2020: Demervallei tussen Aarschot en Diest, geraadpleegd op 5 mei 2020 op <https://id.erfgoed.net/erfgoedobjecten/135004>.

<sup>46</sup> Het volledige citaat van deze allicht provocerend bedoelde kwalificatie luidt: ‘Veel beter dan alle andere Vlaamse boerenspeelfilm makers weet Cornelis de vergane glorie van de Kempen dorpen vast te leggen alsof het nog alledaagse realiteit is.’ (Holthof 1995) Overigens zou Cornelis in 1989 een aflevering van zijn roemruchte (want door de omroep snel afgevoerde) programma *Container* wijden aan Ernest Claes waarin vaste presentatoren Lieven De Cauter en Bart Verschaffel een uur lang in volstreekte ernst in gesprek gingen met Rudi Laermans en Paul Vandenbroeck over het cultureel-antropologische *enjeu* van het oeuvre van de vermeende volksschrijver. In een lang interview over *Container* vroegen Koen Brams en Dirk Pültau (2007) aan Cornelis wat hem aantrok in dit, overigens door Verschaffel aangedragen, onderwerp. Cornelis: ‘Het was voor mij een gelegenheid om even te prikken tegen dat Vlaamse: dat er in een ander milieu een andere lezing was van Claes. Ik was gefascineerd omdat dat onderwerp voor mij lange tijd... verloren was geweest.’ De interviewers gaan niet verder in op deze intrigerende uitspraak. Ik begrijp ze als: Claes en het ‘typisch Vlaamse’ waren helemaal *out*, maar voor deze eerste generatie Vlaamse postmoderne intellectuelen leek hij opnieuw interessant. In een ander artikel hoop ik deze tv-uitzending te analyseren als opmaat voor een schets van Claes als Vlaams intellectueel.

- AMVC 1985  
*Ik schreef zoals ik het vertelde: Ernest Claes 1885-1985*. Antwerpen, 1985. (Publikaties SBA/AMVC 9).
- ANONIEM 1923  
 'De nieuwste Schlager', in: *Provinciale Drentsche en Asser Courant*, 25 september 1923.
- ANONIEM 1968  
 'Wij, de heren van Zichem', in: *Gazet van Antwerpen*, 13 september 1968.
- ANONIEM 1969  
 'Adjunkt-hoofdredacteur C.J. Staes overleden. Ons dagblad in rouw', in: *Gazet van Antwerpen*, 13 november 1969.
- ANTHIERENS Z.D.  
 J. Anthierens, *Tien jaar Vlaamse televisie. Een overzicht*. Hasselt, z.d. [ca. 1964].
- BALFOORT 1971 A & B  
 M. Balfort, *Wij, heren van Zichem. Naar de vertellingen van Ernest Claes*. Antwerpen/Utrecht, 1971 (deel 1 en deel 2).
- BARICCO 2010  
 A. Baricco, *De barbaren. Essay over de mutatie*. Amsterdam, 2010.
- DE BIE 1981  
 I. De Bie, 'Zichem dat is boven, maar waar is Balfort?', in *Humo*, z.d., 32-50.
- VAN BOVEN 2015  
 E. van Boven, *Bestsellers in Nederland 1900-2015*. Antwerpen/Apeldoorn, 2015.
- BRAMS & PÜLTAU 2007  
 K. Brams & D. Pültau, "'Twijfel er niet aan dat televisie nog altijd gelijkstaat met politiek". Interview met Jef Cornelis over Container', in: *De Witte Raaf*, 127, mei-juni 2007.
- BREMS 2006  
 H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, 2006.
- BUELENS 2007  
 G. Buelens, 'In den beginne was het Woord. Jan Boon en de aandacht voor volksoopvoeding en literatuur op de Vlaamse televisie', in: K. Absillis & K. Jacobs (red.), *Van Hugo Claus tot hoelahoep: Vlaanderen in beweging (1950-1960)*. Antwerpen/Apeldoorn, 2007, 125-138. (Literatuur in veelvoud, nr. 19).
- BUELENS 2018  
 G. Buelens, *De jaren zestig. Een cultuurgeschiedenis*. Amsterdam, 2018.
- VAN DEN BULCK 2001  
 H. Van den Bulck, 'Public service television and national identity as a project of modernity. The example of Flemish television', in: *Media, Culture & Society*, 23, 1, 2001, 53-69.
- CARMIGGELT 1970  
 J. Carmiggelt, 'Belgische huisvlijt', in: *Het Vrije Volk*, 27 mei 1970.
- CLAES 1928  
 E. Claes, *De Witte*, Amsterdam/Brussel, 1928.
- CLAES 1943  
 E. Claes, *Zichemse novellen*, Antwerpen/Brussel/Gent/Leuven, 1943.
- CLAES 1969  
 G. Claes, 'Afscheid', in: *Gazet van Antwerpen*, 18 november 1969.

- CLAES 1980  
E. Claes, *Omnibus vijf-in-één. De Witte. Floere het Fluwijn. Jeugd. De Heiligen van Zichem. Clementine*. Amsterdam/Antwerpen, 1980.
- CLAES 1981  
E. Claes, *Uit de dagboeken van Ernest Claes*. Leuven, 1981.
- CLAES 2007  
E. Claes, *Mijn lezers en ik. Lezingen en voordrachten*. Winksele/Leuven, 2007.
- DE CLERCQ 1916  
René de Clercq, *De noodhoorn. Vaderlandsche liederen*. Utrecht, 1916.
- CONSCIENCE 1838  
H. Conscience, *De leeuw van Vlaenderen*. Antwerpen, 1838.
- CORTI 1978  
M. Corti, *An introduction to literary semiotics*. Bloomington/Londen, 1978.
- DESMET 2005  
L. Desmet, 'Viering van 50 jaar televisie in België door de Vlaamse Openbare Omroep VRT: entertainend en canoniserend', in: *Tijdschrift voor mediageschiedenis*, 8, 1, 2005, 34-40.
- DHOEST 2003  
A. Dhoest, 'Zichem versus Brideshead: the construction of national identity in Flemish and British period drama', in: *Film history*, 2003, 1-16.
- DHOEST 2004  
A. Dhoest, *De verbeelde gemeenschap. 50 jaar Vlaamse tv-fictie en de constructie van een nationale identiteit*. Leuven, 2004.
- GEZELLE 1949  
G. Gezelle, *Dichtwerken deel 1 en 2* (ed. Frank Baur). Amsterdam, 1949.
- HOFSTEDÉ 1971  
P. Hofstede, 'Is dinsdagse kijkavond wel zo dol?', in: *Het Vrije Volk*, 17 maart 1971.
- E.J. 1970 A  
E.J., 'Wat denkt de vader van de feuilletons ervan? Nu de Heren weer op het scherm lopen...', in: *Gazet van Antwerpen*, 17 januari 1970.
- E.J. 1970 B  
E.J., 'Kultuurautonomie geen ijdel woord in de BRT', in: *Gazet van Antwerpen*, 17 juli 1970.
- F.J. 1970  
F. J[anssens]., 'Wat dacht u ervan? Trage start voor Heren van Zichem', in: *Gazet van Antwerpen*, 20 januari 1970.
- W.J. 1970  
W.J., 'Vlaamse serie bijna onverteerbaar', in: *Het Parool*, 13 mei 1970.
- GOVAERTS 2016  
B. Govaerts, *Ernest Claes. De biografie van een heer uit Zichem*. Antwerpen/Utrecht, 2000.
- VAN HAGELAND 1959  
A. Van Hageland, *Ernest Claes en wij. Een literair-volkskundige studie*. Leuven, 1959.
- HAMM 1979  
C. Hamm, *Yesterdays. Popular Song In America*. New York/Londen, 1979.
- HELLEMA 2012  
D. Hellema, *Nederland en de jaren zeventig*. Amsterdam, 2012.

- HIESELAAR 1971  
L. Hieselaar, 'Op zoek naar de heren van Zichem', in: *De Tijd*, 17 april 1971.
- HOLTHOF 1995  
M. Holthof, 'De ongewenste wasmachine, over het televisiewerk van Jef Cornelis', in: *De Witte Raaf*, 55, mei-juni 1995, geraadpleegd 19 april 2020 op <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/854>
- HUMBEECK 2008  
K. Humbeek, 'Kleine Boonkroniek', in: Louis Paul Boon, *Album Louis Paul Boon. Een leven in woord en beeld, met een chronologie van Boons leven en werk*. Amsterdam/Antwerpen, 2008, 221-381.
- JAN 1971  
Jan, *De profiteurs van Zichem*, in: 't Pallieterke, september 1971.
- JANSENS 1970  
Frans Janssens, 'Sommige "Heren van Zichem" hebben slecht geheugen. Waarom wordt de naam van C.J. Staes stelselmatig verzwegen?', in: *Gazet van Antwerpen*, 18 mei 1971.
- KEERSMAEKERS 2007  
A. Keersmaekers, 'Ernest Claes en zijn lezers', in: E. Claes, *Mijn lezers en ik. Lezingen en voordrachten*. Winksele/Leuven, 2007, 7-17.
- LAMBRECHT 2018  
B. Lambrecht, *Publieksliteratuur uit Vlaanderen tijdens het interbellum. Een pedagogisch project*. Antwerpen/Apeldoorn, 2018.
- LAUREYNS 2013  
J. Laureyns, *Weg van Vlaanderen. Hedendaagse Vlaamse landschappen in de beeldende kunst 1968-2013*. [Lichtervelde], 2013.
- VAN DER LINDEN e.a. 1973  
W. van der Linden, W.T. Schippers, G. Jaspars & R. van Hemert, *De Fred Haché show*. Leiden, 1973.
- P.J.A.N. 1971  
P.J.A.N., 'De Heren van Zichem gingen voorbij!', in: *Gazet van Antwerpen*, 17 april 1971.
- NEVB  
Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging, geraadpleegd via <https://nevb.be/wiki/Hoofdpagina>
- O.R. 1973  
O.R., 'A.B.N.-veertiendaagse 1973', in: *Nu nog*, 21, 3, 1973, 50-57 & 21, 6, 1973, 121-134.
- REYNEBEAU 2009  
M. Reynebeau, *Een geschiedenis van België*, Tielt/Amsterdam, 2009.
- DE RIDDER 2009  
M. de Ridder, *Staatsgevaarlijk! De activistische tegentraditie in de Vlaamse letteren 1912-1933*. (Onuitgegeven proefschrift), Antwerpen, 2009.
- RUYSLINKCK 1969  
W. Ruyslinkck, 'Hoe kineasten van De Geboorte een miskraam maken', in: *Gazet van Antwerpen*, 12 maart 1969.
- SCHOOTS 2004  
H. Schoots, *Van Fanfare tot Spetters. Een cultuurgeschiedenis van de jaren zestig en zeventig*. [Amsterdam], 2004.

VAN TIJN 1971

P. van Tijn, 'Onverwoestbare Pim', in: *Het Vrije Volk*, 16 november 1971.

VANHAESEBROUCK 2012

K. Vanhaesebrouck, 'Authenticiteit als illusie. Taalvariatie in theateropleidingen', in: K. Absillis, J. Jaspers & S. Van Hoof (red.), *De manke usurpator. Over Verkavelingsvlaams*. Gent, 2012, 261-273.

VDB 1925

V.d.B., 'De elfde muze', in: *Het Vaderland*, 3 oktober 1925.

VERSCHAFFEL 2000

B. Verschaffel, 'Mon Lieu Commun. Over de betekenis van "werk" in het moderne', in: *De Witte Raaf*, 83, 2000.

VITI 2014

A. Viti, 'Macrotesto: Original Conceptualization and Possible Extensions', in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, februari 2014, 12, 105-117.

VOS e.a. 1988

L. Vos, M. Derez, I. Depraetere, W. Van der Steen, *Studentenprotest in de jaren zestig. De stoute jaren*. Tiel, 1988.

WIJNBEEK 1970

P. Wijnbeek, 'Waarom koopt Nederland geen BRT-programma's?', in: *De Rotterdammer*, 21 mei 1970.