

THE AMERICAN DREAM IN DE VLAAMSE FILMINDUSTRIE

EEN KWALITATIEF ONDERZOEK OVER DE HOLLYWOOD-
ERVARINGEN VAN VLAAMSE FILMMAKERS EN -
PRODUCENTEN

Wetenschappelijke verhandeling

Aantal woorden: 20.246

Jens Van Landschoot

Stamnummer: 01702027

Promotor: Prof. dr. Daniël Biltereyst

Commissaris: Salma Mediavilla Aboulaoula

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting
Communicatiewetenschappen afstudeerrichting Film- en Televisiestudies

Academiejaar: 2023 - 2024

Inhoudsopgave

Lijst van tabellen	v
Lijst van figuren	v
Dankwoord	vi
Abstract	vii
Inleiding	1
Deel 1: literatuurstudie	3
1. <i>Het aloude debat: Hollywood versus Europa</i>	3
1.1. Hollywoodiaanse cinema.....	4
1.2. Europese cinema	8
1.2.1. Europese cinema vandaag	10
2. <i>Hollywoods hegemonie: wat maakt van Hollywood een kwalitatieve maatstaf?</i>	13
2.1. Hoe behoud Hollywood zijn dominantie?	14
2.2. Europa neemt afstand van Hollywood	17
3. <i>Acteren in film: het sterrenstelsel</i>	19
3.1. De functie van agentschappen in Hollywood	21
4. <i>Van scenario tot film</i>	22
5. <i>De impact van streamingdiensten op cinema</i>	25
6. <i>Censuur als een repressief en evolutief concept</i>	28
Deel 2: onderzoeksdesign	31
1. <i>Onderzoeksvragen</i>	31
2. <i>Onderzoeksmethodologie</i>	32
2.1. Interviewparticipanten en data	32
2.2. Data-analyse: een thematische analyse	35
Deel 3: onderzoeksresultaten	39
1. <i>Resultaten van de analyse</i>	39
1.1. Op weg naar Hollywood	39
1.2. Agents.....	40
1.2.1. Agents in Vlaanderen en Hollywood.....	40
1.2.2. Functie van agents	41

1.3.	Financiën	42
1.3.1.	Grotere budgetten	42
1.3.2.	Financiëringmogelijkheden	43
1.4.	Schaalvergroting.....	45
1.4.1.	Flexibiliteit.....	45
1.4.2.	Personen betrokken bij de productie	46
1.4.3.	Publiek	46
1.5.	Streamers	47
1.5.1.	Uitbreiding van het studiosysteem.....	47
1.5.2.	Introductie van grote namen	47
1.5.3.	Veranderingen in filmbeleving.....	48
1.6.	Sterrensysteem	49
1.7.	Vrijheid die de filmmaker geniet.....	50
1.7.1.	Castingsvrijheid.....	51
1.7.2.	Macht van de vakbonden	51
1.7.3.	Opgelegde beslissingen.....	53
1.7.4.	Censuur	55
2.	<i>Conclusie en discussie</i>	<i>57</i>
3.	<i>Beperkingen van het onderzoek en suggesties voor toekomstig onderzoek.....</i>	<i>63</i>
	Bibliografie	65
1.	<i>Wetenschappelijke literatuur.....</i>	<i>65</i>
2.	<i>Onderzochte krantenartikels.....</i>	<i>73</i>
	Bijlagen.....	77
1.	<i>Bijlage 1: semi-gestructureerde vragenlijst</i>	<i>77</i>

Lijst van tabellen

Tabel 1: Overzicht respondenten.....	36
Tabel 2: Personalia respondenten.....	36
Tabel 3: Overzicht thema's.....	40

Lijst van figuren

Figuur 1: Codeboom Nvivo.....	41
-------------------------------	----

Dankwoord

De periode tussen de eerste dag van mijn hogere studies en nu, het moment waarop de definitieve versie van deze masterproef er ligt, zijn zeker en vast een hele rollercoaster geweest. Er zijn momenten geweest dat ik nooit geloofd zou hebben dat ik nu aan de vooravond zou staan van de deadline van mijn masterproef aan de Universiteit Gent, maar toch zijn we hier geraakt. Daarom zou ik dit sluitstuk van mijn opleiding Communicatiewetenschappen dan ook willen starten met enkele mensen te bedanken.

In de eerste plaats heb ik veel te danken aan mijn ouders die mij altijd financieel en moreel gesteund hebben in de verschillende keuzes die ik gedurende de afgelopen jaren gemaakt heb en zonder wiens steun dit niet mogelijk was. Het was dan ook niet altijd een geplaveide weg.

Daarnaast dient ook zeker en vast mijn promotor, professor Biltreyst, bedankt te worden. In de eerste plaats om mij de haalbaarheid van dit onderwerp te doen inzien. Want laat ons eerlijk zijn, bij aanvang van het academiejaar had ik zeker en vast mijn twijfels of dit onderwerp mogelijk was. Daarnaast zou ik zonder zijn feedback en nuchterheid deze masterproef niet kunnen geschreven hebben.

Vervolgens moeten de respondenten en tussenpersonen ook zeker en vast bedankt worden. Zonder hun bereidheid om deel te nemen aan de interviews was dit onderzoek niet mogelijk.

En tot slot verdienen ook nog enkele vrienden en familieleden mijn dank om deze masterproef integraal of gedeeltelijk na te lezen en van feedback te voorzien.

Abstract

Deze masterproef gaat aan de hand van interviews in op de verschillende filmproductionele en -creatieve context in Hollywood en Europa met Vlaanderen als specifieke case. De focus ligt voornamelijk op de verschillende aspecten van beide productiecontexten. De onderzoeksvraag luidt: *“Wat zijn de verschillen tussen de Vlaamse/Europese productiecontext en die in Hollywood, en hoe ervaren Vlaamse filmmakers deze verschillen?”*. Een eerste stap in het formuleren van een antwoord op deze vraag was dan ook het interviewen van enkele Vlaamse filmmakers met ervaringen in beide productiecontexten. Deze data werd vervolgens aangevuld met een krantenanalyse. Met behulp van een thematische analyse werden daarna negen thema’s op een inductieve wijze ontwikkeld om de onderzoeksvraag te helpen beantwoorden. Deze thema’s hebben betrekking op de vrijheid van de filmmaker, censuur, *agents*, streamers, het sterrensysteem, de macht van de vakbonden, financiering, hoe filmmakers in Hollywood geraken en de schaalvergroting. Uit dit onderzoek blijkt dat de voornaamste resultaten bijna allemaal wel teruggekoppeld kunnen worden aan de commerciële verschillen van beide productiecontexten. In Hollywood overheersen de commerciële belangen namelijk veel meer de genomen beslissingen dan in Vlaanderen en Europa. Daardoor is deze laatste productiecontext in staat om grotere risico’s te handhaven. Daarnaast zijn de verschillen ook vaak te verklaren door de schaalvergroting die de Hollywoodiaanse filmindustrie kenmerkt.

Kernwoorden: *Hollywood, Vlaamse filmproductiecontext, filmproductie, Europese filmproductiecontext.*

Inleiding

Bij het ontstaan van film eind 19^e eeuw was Europa de toonaangevende macht inzake productie, distributie en exploitatie van film ([Elsaesser, 2005](#); [Forbes & Street, 2000](#); [Pardo, 2007](#)). Na de Eerste Wereldoorlog veranderde dit en nam de *US motion-picture industry* de dominantie over met Hollywood als machtsepicentrum ([Forbes & Street, 2000](#); [Scott, 2004](#))¹. Vandaag wordt Europese cinema vaak aanzien als alternatief, terwijl Hollywoodiaanse cinema bekend staat als commerciële cinema.

Er is al heel wat onderzoek gedaan naar het verschuivende machtscentrum in de filmindustrie van Europa naar Hollywood (zie bijvoorbeeld [Elsaesser, 2005](#); [Forbes & Street, 2000](#); [Pardo, 2007](#)). Onderzoek naar de verschillende productiecontexten van Hollywood en Europa daarentegen, is zeer gering. Er bestaat wel onderzoek die de Europese cinema gaat onderzoeken, het boek van Forbes en Street uit 2000: *European cinema: an introduction* is hier een goed en uitgebreid voorbeeld van, maar zeker niet het enige. Hierin omschrijven de auteurs Europese cinema als *art cinema* of auteurscinema. Bijgevolg is *art cinema* een belangrijk stijlconcept in de Europese productiecontext aangezien deze zich distantiëert van de klassieke film, i.e. Hollywoodiaanse cinema ([Bordwell, 1979](#)).

Het doel van deze masterproef is dus om de Europese productiecontext, vertrekkende vanuit Vlaanderen, te vergelijken met de productiecontext van Hollywood. Dit zal gebeuren door middel van enkele diepte-interviews met experts uit het werkveld, i.e. Vlaamse filmprofessionals die ervaring hebben in beide productiecontexten. Daarnaast zal een analyse van enkele krantenartikels dienen ter aanvulling op de gedane diepte-interviews. De hoofdvraag van dit onderzoek is dan ook als volgt: “*Wat zijn de verschillen tussen de Vlaamse/Europese productiecontext en die in Hollywood, en hoe ervaren Vlaamse filmmakers deze verschillen?*”. Het is echter belangrijk om te vermelden dat het economische aspect (bijvoorbeeld de verticale integratie van Hollywood), zonder diens impact en noodzaak te

¹ Scott (2004) verstaat onder de *US motion picture industry* de brede filmindustrie van de Verenigde Staten, waar Hollywood een onderdeel van is, maar eveneens auteurscinema (cf. infra). Andere auteurs, zoals McDonald en Wasko (2008) hebben hierop een andere visie en zien Hollywood als een breder mechanisme van deze filmindustrie. Door het gebrek aan een consensus in de literatuur wordt Hollywood in de literatuurstudie dan ook beschouwd als een overkoepelend begrip waaronder zowel de *majors* als de *independents* vallen aangezien de *independents* nog steeds vaak gelinkt kunnen worden aan de grote studio's.

onderschatten, van minder belang is in deze masterproef, wat niet wil zeggen dat deze niet ter sprake zal komen. Het maken van film kost nu eenmaal veel geld. Bijgevolg zou het in detail bespreken van het financiële aspect ons te ver van het beoogde doel leiden, namelijk het vergelijken van productiecontexten.

Dit vraagstuk is vooral van belang voor de Europese en Vlaamse filmindustrie. Indien er een beter beeld geschetst kan worden van de verschillen tussen de Europese en Vlaamse productiecontext enerzijds en deze van Hollywood anderzijds, kunnen de resultaten eventueel gebruikt worden om de Europese en Vlaamse cinema meer op de kaart te zetten. Het is echter wel belangrijk om te onthouden dat deze scriptie niet het doel heeft om een definitief antwoord te bieden op dit vraagstuk, maar eerder om een zinvolle bijdrage te leveren aan dit langdurig debat.

Deel 1: literatuurstudie

Dit onderzoek kan beschouwd worden als een vergelijkend onderzoek tussen de productiecontexten van de Europese filmindustrie en Hollywood en kadert binnen de ruimere film- en televisiestudies. Het betreft een debat dat al verscheidene decennia aan de gang is. Volgens Elsaesser (2005) ligt dit debat zelfs aan de basis van filmstudies en daarom omschrijft hij “the Europe-Hollywood-Europe question (...) almost like the founding myth of the discipline itself” (Elsaesser, 2005, p.43). Daarnaast zullen ook enkele andere aspecten van filmstudies aan bod komen, zoals bijvoorbeeld de sterrenstudies die ontwikkeld werden door Richard Dyer (Shingler, 2017), maar ook censuur en de streamingdiensten vinden hun – beperkte – plaats binnen deze thesis. Enkele auteurs die zeker aan bod zullen komen, zijn Forbes en Street, Meir, Vincendeau, Pardo en Elsaesser.

1. Het aloude debat: Hollywood versus Europa

Volgens Elsaesser (2005) kan de cinemawereld opgedeeld worden in drie verschillende vormen, de zogenaamde eerste, tweede en derde cinema. Conform de verwachtingen staat Hollywood gekent als eerste cinema (Dissanayake, 2000; Elsaesser, 2005). Hollywood maakt dan weer deel uit van de bredere *US motion-picture industry* (Scott, 2004). Volgens Scott kan deze industrie onderverdeeld worden in de zogenaamde *majors* of Hollywood, welke de meest toonaangevende bedrijven binnen de filmindustrie zijn, de *independents* en de grotere mediaconglomeraten die de *majors* bezitten. McDonald en Wasko (2008) gaan Scott (2004) hier tegenspreken en argumenteren dat Hollywood onderverdeeld kan worden in enerzijds de grote studio's en anderzijds de *independents* (cf. infra). De zogenaamde tweede cinema is dan weer de Europese nationale cinema of *art cinema* (Dissanayake, 2000; Elsaesser, 2005). Tot slot bestaat er nog derde cinema, die soms wordt toegeschreven aan wereldcinema en aanzien wordt als de cinema die de 'rest' omvat (i.e. de productiecontexten die noch tot Hollywood, noch tot de Europese cinema behoren) (Dissanayake, 2000; Elsaesser, 2005). Aanvankelijk verwees de term derde cinema naar politiek geladen cinema, die meestal afkomstig was uit Latijns Amerika en nauwe banden had met postkoloniale cinema (Dissanayake, 2000; Elsaesser, 2005). Nu verwijst wereldcinema echter naar een universele productiecontext die niet louter aan één geografische locatie kan toegeschreven worden, dus buiten Hollywood, en die andere esthetische conventies volgt (Elsaesser, 2005; Hill & Gibson, 2000). Wereldcinema is dus een zeer breed en divers begrip dat niet eenduidig te definiëren

valt (Dyer & Vincendeau, 1992) waardoor het gevaar bestaat dat derde cinema als te homogeen beschouwd wordt en er bijgevolg geen rekening gehouden wordt met de verschillende differentiëringen die kenmerkend zijn voor deze productiecontext (Dissanayake, 2000).

Daarnaast is de opdeling van de cinema in de zogenaamde eerste, tweede en derde cinema in de praktijk niet zo vanzelfsprekend. Zo zitten Hollywood en Europese cinema bijvoorbeeld heel vaak in elkaars invloedsferen (Dyer & Vincendeau, 1992). Dyer en Vincendeau geven aan dat cinema uit de Verenigde Staten ook deel uit maakt van de Europese cinema, voornamelijk door het publiek, en dat de esthetische stijl van de Europese cinema een invloed had – en nog steeds heeft – op de producties in Hollywood. Twee voorbeelden van zulke Europese invloeden zijn het expressionisme en de film noir. Een andere reden waarom de Europese en de cinema afkomstig uit de Verenigde Staten vaak in elkaars invloedsferen zitten, is omdat Hollywood dankzij zijn distributie en marketing systeem overal ter wereld aanwezig is (Scott, 2004). Hollywood kan dus niet louter als een locale entiteit beschouwd worden, dixit Scott. Deze wereldwijde verwevenheid is dan ook zeer belangrijk voor hen. Uit onderzoek van Walls en McKenzie uit 2012 blijkt namelijk dat ongeveer 66% van de *box office* inkomsten in de Verenigde Staten afkomstig zijn uit het buitenland. Een aanzienlijk deel dus.

1.1. Hollywoodiaanse cinema

Aangezien de Hollywoodiaanse productiecontext sinds 1920 een globale dominantie kent, waardoor het bijgevolg mogelijk was om een hegemonische beeldtaal te creëren, kan een studie die verschillende productiecontexten tracht te vergelijken Hollywood niet zomaar negeren (Gomery, 2000). McDonald en Wasko (2008) gaan deze productiecontext gaan indelen bij de bredere filmindustrie van de Verenigde Staten, de zogenaamde *US motion-picture industry*, waarvan *art cinema* een ander voorbeeld is. Desondanks kan *art cinema* ook teruggevonden worden in het Hollywoodsysteem volgens McDonald en Wasko. De studio's startten in de jaren 1960 namelijk met de productie van deze filmstijl om zo een antwoord te bieden op de import van dit genre (McDonald & Wasko, 2008). Deze import is een onderdeel van de bredere trend van coproducties en import waardoor de studio's hun controle over de traditionele stijlen en narratieven ondermijnd zagen. Daarnaast werd de productie van *art*

cinema ook mogelijk gemaakt door het einde van de *Production Code Administration* (kortweg PCA) (McDonald & Wasko, 2008). In 1968 werd de PCA namelijk vervangen door een leeftijdsclassificatiesysteem (cf. infra) (Thompson, 1999). Hollywoodiaanse *art cinema* staat bekend onder de termen *New American Cinema* of *Hollywood New Wave* (McDonald & Wasko, 2008). Deze termen mogen echter niet verward worden met *New Hollywood*. Rond de jaren 1990 kwam daar nog een nieuw genre bij, namelijk de zogenaamde *indie-films* (McDonald & Wasko, 2008). Hierdoor argumenteren McDonald en Wasko dat Hollywood bestaat uit twee delen. Enerzijds zijn er de onafhankelijken, de *independents*, en anderzijds de grote studio conglomeraten die vooral *blockbusters* produceren en studio's die de zogenaamde *indie-films* produceren.

De hedendaagse filmindustrie in Hollywood vindt zijn oorsprong terug in *New Hollywood*, maar heel wat technieken (bijvoorbeeld *continuity editing*, *set design* en belichting) dateren nog uit het studiosysteem, het zogenaamde oude Hollywood (Bogers, 2010; Thompson, 1999). Volgens Bogers (2010) is *New Hollywood* echter geen al te eenvoudig concept om te definiëren. Hudson en Wing Sun Tung (2010) zeggen dat *New Hollywood* in de jaren 1980 ontstond. McDonald en Wasko (2008) gaan de film *Jaws* van Steven Spielberg uit 1975 (IMDb, z.d.g) dan weer benoemen als één van de eerste films die binnen dit nieuwe systeem gesitueerd kan worden, wat impliceert dat *New Hollywood* zijn oorsprong voor de jaren 1980 kent. Thompson (1999) daarentegen gaat het ontstaan van *New Hollywood* gaan linken aan de komst van de auteursfilms, samen met de opkomst van de zogenaamde *movie brats* die Hollywood wouden veranderen. Deze *movie brats* leren ons dat regisseurs die er enkel naar streven om persoonlijke films te maken geen plaats hebben in het studiosysteem van Hollywood (bijvoorbeeld Altman), dit in tegenstelling tot de regisseurs die wel commerciële belangen nastreven zoals George Lucas. Daarnaast blijken regisseurs zoals Coppola en DePalma eveneens een succesvolle formule ontdekt te hebben door zowel commercieel georiënteerde films te maken als films met een eigen visie. De commerciële films zorgden er namelijk voor dat ze hun persoonlijke projecten konden opstarten naargelang hun eigen visie (Thompson, 1999). Gelijktijdig met het ontstaan van *New Hollywood* vond ook de decentralisering van Hollywood plaatst (Hudson & Wing Sun Tung, 2010). Dit had twee redenen: de zoektocht naar realistische filmlocaties (dit werden “creative runaways” (Hudson & Wing Sun Tung, 2010, p.189) genoemd) en de zoektocht naar manieren om de productiekost

te reduceren (dit werden “economic runaways” (Hudson & Wing Sun Tung, 2010, p.189) genoemd).

Volgens McDonald en Wasko (2008) en Scott (2004) heeft Hollywood vandaag een *blockbuster* filosofie geïnternaliseerd in hun producties. Dit betekent dat producenten de focus leggen op films die een zekere mate van financieel succes beloven (McDonald & Wasko, 2008), wat dan ook in lijn ligt met Hollywoods voornaamste doel: winstmaximalisatie (Gomery, 2000). Deze *blockbuster*-cultuur ontstond volgens McDonald en Wasko (2008) in de jaren 1960 toen Hollywood overspoeld werd door de producties met grote budgetten. Met deze producties trachtte Hollywood een antwoord te bieden op de opkomst van televisie. Het achterliggende idee hiervan was dat als er technisch zeer goede films gemaakt werden, dat het publiek niet verleid zou worden om over te schakelen naar dit nieuwe medium. Hieruit blijkt dus dat de commerciële belangen in Hollywood primeren.

Naast films die opereren volgens de conventies van Hollywood, bestaan er ook films die zich afzetten tegen deze stijl en het bijhorende commercialisme, de zogenaamde *independent films* ofwel *indie*-films (McDonald & Wasko, 2008; Szabo, 2010). Ortner (2012) gaat de *independent films* gaan omschrijven als het volledig tegenovergestelde van de Hollywood studio films. Deze films behoren, in tegenstelling tot de *blockbusters*, tot de *low budget* films (McDonald & Wasko, 2008; Ortner, 2012). Meir en Smits (2024) zeggen dat de Europese filmindustrie het dichtste aanleunt bij deze films. De naam doet dan ook vermoeden dat deze onafhankelijk van de studio's bestaan (McDonalds & Wasko, 2008). Maar doordat Hollywood vandaag vorm krijgt door de conglomeraten, lijken alle films onder dezelfde paraplu vandaan te komen (Szabo, 2010). Dit betekent dat heel wat productiebedrijven die *indie*-films produceren, te linken zijn aan één van de grote studio's aangezien Hollywood uiteindelijk ook hier trachtte controle over te krijgen (McDonald & Wasko, 2008; Szabo, 2010). Een goed voorbeeld hiervan is het productiebedrijf Miramax dat in 1993 overgekocht werd door Disney (McDonald & Wasko, 2008). Ook Scott (2002) gaat *independent films* nog steeds onder Hollywood plaatsen. In een later werk plaatst Scott (2004) deze dan weer niet langer onder Hollywood, maar onder de bredere *US motion-picture industry* (cf. surpa). Desondanks stegen de productiebudgetten wel drastisch doordat Hollywood zich inkocht in de productie van *indie*-films (McDonald & Wasko, 2008). Hierdoor vragen McDonald en Wasko zich dan ook af

of de term *indie*-films nog wel toepasselijk is door de verhoogde budgetten. Bijgevolg is het dan ook niet mogelijk om *indie-films* te classificeren op basis van hun productiebudget en moeten deze films eerder beschouwd worden als een genre, dicit Szabo (2010). Zo kenmerken *independent films* zich door een moeilijker thema te behandelen en hebben ze vaak een politieke boodschap waardoor hun functie niet louter entertainment is (Ortner, 2012). Daarnaast is er veel verschil in de mate dat deze films afwijken van de Hollywoodiaanse conventies, wat betekent dat er films zijn die geclassificeerd worden als *indie-films* en tegelijkertijd nauw aanleunen bij de *mainstream* cinema (Szabo, 2010). Maar volgens Scott (2002) waken *independent films* er wel over dat ze zoveel als mogelijk contact met de *majors* proberen te vermijden waardoor *independent films* dus onafhankelijk kunnen opereren. Dit geldt hoofdzakelijk voor distributie.

Waar het voor de Europese regisseur vrij eenvoudig is om zich uit te drukken in zijn films (cf. auteurscinema, dit betekent dus dat Europese regisseurs de facto meer vrijheid hebben), is dit voor de Hollywoodiaanse regisseur niet het geval (Elsaesser, 2005). In Hollywood heeft de regisseur namelijk heel weinig controle over de cast, het onderwerp, de kwaliteit van de dialogen en de creativiteit van de film. Bijgevolg is het niet gemakkelijk voor een regisseur in Hollywood om zich in zijn films uit te drukken. Maar dit betekent niet dat het onmogelijk is. Zo startte Hollywood in de jaren 1960 ook met een eigen *art cinema*, die ondersteund werd door de studio's (McDonald & Wasko, 2008). Deze nieuwe productiecontext binnen Hollywood wordt *New American Cinema* of *Hollywood New Wave* genoemd (McDonald & Wasko, 2008). McDonald en Wasko geven *The Godfather* van Coppola, geproduceerd door Paramount, als voorbeeld. Daarnaast somt Elsaesser (2005) enkele manieren op waarop een Hollywoodiaanse regisseur zijn (creatieve) vrijheid toch kan laten gelden, welke dan ook terug te vinden is in de *mise-en-scène*, de visuele orkestratie van het verhaal, het ritme van de actie, het plastische en dynamische van het beeld en het tempo en de causaliteit die geïntroduceerd worden in de montage van de film. Wes Anderson is een voorbeeld van een regisseur die erin slaagt om zichzelf uit te drukken in zijn films (Boschi & McNelis, 2011; Lee, 2016).

De persoonlijke uitdrukkingen van de regisseurs zorgen er dan ook voor dat er verschillende boodschappen vervat zitten in Hollywoodiaanse films (Elsaesser, 2005). Maar tegelijkertijd is het volgens Ross (2011) discutabel om van het auteur-concept, zoals bijvoorbeeld in Europa

het geval is, te spreken in de context van Hollywood. De producent van de film kan namelijk ten alle tijden beslissen om de volledige film opnieuw te monteren, waarmee Ross impliceert dat de *final cut* bij de producenten ligt en niet bij de regisseur.

Als de Europese filmindustrie zich echt wil afzetten tegen Hollywood zal de industrie toch een manier moeten zoeken om zijn talent te behouden. In het verleden had Hollywood al een zekere aantrekkingskracht op buitenlands talent, zoals Charlie Chaplin, Alfred Hitchcock en Lubitch (Forbes & Street, 2000). Maar niet alle gemigreerde regisseurs trokken echter naar Hollywood omwille van de technische opportuniteiten (Forbes & Street, 2000). Sommigen, zoals de Duitse filmmaker Fritz Lang die midden jaren 1930 Nazi-Duitsland ontvluchtte, trokken omwille van voor de hand liggende politieke redenen naar Hollywood (Bergfelder, 2015; Forbes & Street, 2000; Kaes, 2003). Ook vandaag trekt Hollywood veelbelovende mondiale acteurs en regisseurs aan om films te maken (Forbes & Street, 2000; Pardo, 2007). Onder dit talent bevindt zich eveneens hedendaags Vlaams talent, zoals Mathias Schoenaerts, Jakob Verbruggen, Felix Van Groeningen, Adil El Arbi en Bilall Fallah (IMDb, z.d.a; IMDb, z.d.b; IMDb, z.d.c; IMDb, z.d.d; IMDb, z.d.e; IMDb, z.d.f). Data uit 2007 in het werk van Pardo (2007) suggereert dat ongeveer 10% tot 20% van de films in Hollywood jaarlijks gemaakt wordt door regisseurs die afkomstig zijn uit het buitenland. Hoewel de *US motion-picture industry* momenteel als aantrekkingskracht voor internationale fenomenen fungeert, betekent dit volgens Pardo niet per se dat dit altijd zo zal zijn. Als de Europese industrieën gespecialiseerder worden, is het volgens Pardo niet surreëel om te denken dat sommige Hollywood regisseurs opportuniteiten zullen zien en bijgevolg zullen uitwijken naar Europa. Uit onderzoek van Meir (2019) blijkt dat er ondertussen effectief een decentralisering plaatsvindt van het studiosysteem. Ook Hudson & Wing Sun Tung (2010) kwamen tot een gelijkaardige conclusie.

1.2. Europese cinema

Vaak wordt er over Europese cinema gesproken alsof dit een homogene productie- en distributiecontext is. In de eerste plaats is de term Europees zeer moeilijk te definiëren door onder andere enkele (politieke) uitbreidingen van bijvoorbeeld de Raad van Europa (Dyer & Vincendeau, 1992). Dit maakt dat het niet correct is om te spreken van een homogene Europese cinemastijl: Europese cinema is in de eerste plaats namelijk zeer divers (Dyer &

Vincendeau, 1992) en wordt in studies vooral gedefinieerd als *art cinema* (Vincendeau, 2000). Bijgevolg kan Europese cinema niet bestudeerd worden zonder notie te nemen van *art cinema* (White, 2017). Nog een ander struikelblok om te kunnen spreken van een homogene Europese cinema heeft betrekking op de gefragmenteerde markt: Europa kampt namelijk met heel wat culturele- en taalbarrières die de filmdistributie bemoeilijken (Pardo, 2007). De afzetmarkt die Hollywood ter beschikking heeft, is ter vergelijking even groot als de volledige Europese markt maar is daarentegen wel zeer homogeen (Pardo, 2007). Daarnaast kent de Europese filmindustrie ook enkele bedrijven die opereren volgens het voorbeeld van de Hollywood studio's (bv. Viaplay Studio's en Leonine Studio's), weliswaar op een veel kleinere schaal waardoor de Europese filmindustrie bijgevolg dan ook veel dichter aanleunt bij de traditie van de *independent films* (Meir & Smits, 2024).

Volgens White (2017) is het zeer moeilijk om *art cinema* te definiëren. Kunst is namelijk een subjectief iets. *Art cinema* vindt zijn oorsprong terug in de *avant-garde* cinema's van de jaren 1920 en in de filmbewegingen van na de Tweede Wereldoorlog zoals het Italiaanse *neorealisme* en het Franse *Nouvelle Vague* (Vincendeau, 2000). Dit toont dus aan dat er verschillende stijlen terug te vinden zijn binnen de Europese cinema, bijvoorbeeld Zweedse melodrama's, Italiaanse horror films, Italiaanse *peplums* etc. (Dyer & Vincendeau, 1992). Deze genres hebben allemaal hun eigen conventies, weliswaar afgeleid van Hollywood, maar desondanks sterk verschillend en met hun eigen nationale doorvertaling van deze universele genres (Dyer & Vincendeau, 1992; Elsaesser, 2005; Vincendeau, 2000). Ook *art cinema* kan beschouwd worden als een genre (White, 2017). Daarnaast is het volgens White een kritische stijl die graag bijdraagt aan de sociale kritiek en waarin de makers hun eigen kritiek op de samenleving kwijt kunnen. Samenvattend kunnen we dan ook stellen dat *art cinema* anti-commercialistisch is, zich richt op het auteurschap en zich gaat afzetten tegen Hollywood (White, 2017).

Daarnaast verwijst de term Europese cinema niet enkel naar *art cinema* (*art cinema* heeft volgens Dyer & Vincendeau (1992) zelfs een Anglo-Amerikaanse oorsprong), maar ook naar populaire cinema in een Europees jasje (Dyer & Vincendeau, 1992). Dit betekent dat populaire Europese cinema afgeleid is van Hollywood, maar desondanks wel enkele verschillen vertoont waardoor het zijn eigen kenmerkende stijl ontwikkeld heeft (Dyer & Vincendeau, 1992).

Daarnaast geven Dyer en Vincendeau aan dat er nog nooit een pan-Europese cinemavorm geweest is. Volgens de auteurs heeft dit een dubbele oorzaak: enerzijds is er de dominantie van Hollywood en anderzijds zijn er de verschillende taalbarrières waar het Europese niveau mee worstelt. Deze taalbarrières zijn dan ook één van de voornaamste redenen waarom Europese cinema zeer moeilijk te verspreiden is over de volledige wereld en bijgevolg vooral als een lokale of nationale stijl beschouwd kan worden. Deze verschillende nationale stijlen zorgen voor heel wat kruisbestuiving doordat regisseurs van verschillende landen in aanraking komen met elkaar en bijgevolg beïnvloed worden door een welbepaalde nationale stijl (Vincendeau, 2000). De verschillende filmfestivals die het Europese continent rijk is, dragen dan ook bij aan deze kruisbestuiving. Daarnaast wordt het gebruik van het concept van nationale Europese cinema's bemoeilijkt aangezien de verschillende kenmerkende stijlen gaan vervagen over de landsgrenzen heen (Vincendeau, 2000).

Europese cinema wijkt eveneens af van de Hollywoodiaanse cinema kenmerken (Thompson, 1999; Vincendeau, 2000). Maar desondanks deze verschillen beargumenteert Meir (2019) dat de Europese film meer en meer toenadering zoekt tot Hollywood. Zo groeit het vertrouwen in genres, geraken auteur regisseurs meer en meer ingeburgerd en worden er ook in Europa meer en meer sterren gebruikt, net zoals dat de Engelse taal frequenter voorkomt in Europese films. Dit alles kan ervoor zorgen dat er een duurzamere Europese cinema ontstaat die in de toekomst misschien kan concurreren met Hollywood (Meir, 2019). Volgens Meir is het klassieke systeem waarin Hollywood het epicentrum van de mondiale cinemawereld is dan ook aan het veranderen.

1.2.1. Europese cinema vandaag

Vandaag is het dus zeer moeilijk geworden om Europese cinema op een eenduidige manier te definiëren (Elsaesser, 2005). Het spreken over een Europese cinema helpt volgens Elsaesser enkel om deze productiecontext te distantiëren van Hollywood, maar dit draagt niet bij aan een echte filmstijl. Concreet wil Elsaesser hiermee zeggen dat er overheen het Europese continent geen eenduidige lijn te trekken is tussen de verschillende nationale cinemastijlen, er kan met andere woorden niet gesproken worden van een Europese transnationale stijl. Dit betekent dat een welbepaalde productie afhankelijk is van zijn nationaal succes maar dat dit

geen garanties biedt voor een groter succes over de landsgrenzen heen. Elsaesser gaat dezelfde argumentatie gaan gebruiken om het Europese sterrenstelsel te beschrijven: het betekent niet dat een bepaalde acteur of actrice een nationaal succes is dat deze acteur of actrice ook succesvol is in het buitenland. Uiteraard geeft Elsaesser ook aan dat er, zoals op elke regel, wel uitzonderingen te vinden zijn, zoals bijvoorbeeld Romy Schneider (uit bijvoorbeeld *Sissy*) en Louis de Funès (*Le Gendarme*). Dat Elsaesser spreekt van een Europees sterrenstelsel kan beschouwd worden als een contradictie aangezien Dhoest (2005) argumenteert dat Vlaanderen geen sterrenstelsel kent, hetzij een zeer bescheiden. Forbes en Street (2000) en Meir (2019) daarentegen, spreken dan, conform Elsaesser (2005), ook weer wel van een Europees sterrenstelsel. Maar Forbes en Street (2000) voegen tegelijkertijd toe dat het Europese sterrenstelsel in academische kringen veel minder aandacht krijgt dan het Hollywoodiaanse sterrenstelsel.

Elsaesser (2005) oppert eveneens dat het misschien tijd is om Europese cinema als een fluïde concept te gaan beschouwen en deze te aanzien als een wereldcinema. Maar recenter onderzoek – Elsaesser's hierboven beschreven onderzoek dateert uit 2005 – suggereert net dat Europese cinema meer en meer Hollywood begint te benaderen (Meir, 2019). Specifiek heeft Meir het hier over het gebruik van genres, de institutionalisering van het sterrenstelsel – het sterrenstelsel is een uitvinding van Hollywood dat dateert uit 1920 (Butler, 2000) – en het produceren in de Engelse taal (het gebruik van de Engelse taal in films zorgt er namelijk voor dat de kans op een globaler publiek drastisch stijgt) (Meir, 2019). Dit alles kan er namelijk voor zorgen dat er een duurzamere Europese cinema ontstaat, maar dan is er wel sterke nood aan een Europese studio volgens Meir. Indien een Europese studio opgericht wordt, moet er rekening gehouden worden met een verdere Anglicanisering en Amerikanisering van de Europese filmindustrie, iets wat nu ook al vaak het geval is aangezien regelmatig de hulp ingeroepen wordt van Hollywoodproducenten om zo een wereldwijd publiek te garanderen. Het fenomeen van coproducties en het aangaan van overzeese samenwerkingen is echter geen nieuw fenomeen. Meir zegt namelijk dat bedrijven zoals dat van het Franse Pathé in het verleden ook al samenwerkingen aangingen met bijvoorbeeld het *Motion Pictures Patents Company* (kortweg MPPC). Coproducties in Vlaanderen zijn daarentegen dan weer voornamelijk met Nederland terwijl in Wallonië de voorkeur uitgaat naar Frankrijk waardoor we kunnen concluderen dat taal hierbij een belangrijke rol speelt (Van Beek & Willems, 2022).

Zoals al enkele keren aangehaald, vindt er tevens een decentralisering plaats van het klassieke studiosysteem (Meir, 2019). Dit betekent dat het epicentrum van de filmindustrie aan het wegtrekken is van Hollywood, Los Angeles, en bijgevolg krijgt de Europese filmindustrie dan ook al meer kansen dan vroeger. Maar Meir zegt dat deze kansen niet gelijk verdeeld zijn over de verschillende Europese landen heen. Aangezien Angelsaksische televisie en films nog steeds het lucratiefste blijken te zijn, is het volgens Meir dan ook niet verwonderlijk dat deze filmindustrie de meeste kansen krijgt. Desondanks blijft de Europese filmindustrie nog steeds zeer fragiel en is het zeer moeilijk overleven voor de kleine studio's (Meir, 2019). Dit neemt echter niet weg dat ook Europese films zeer succesvol kunnen zijn en bijgevolg grote bedragen kunnen opleveren, hoewel dit niet zo vaak voorkomt. Een goed voorbeeld is de eerste film van de franchise *Paddington*, daterende van 2014, en 270 miljoen dollar (omgerekend ongeveer 247 miljoen euro) opbracht. Wat ook opvalt, is dat *Paddington* dan weer een Angelsaksische productie is en, zoals Meir al aangaf, deze producties bijgevolg meer kansen krijgen. Maar misschien dat de komst van het recente fenomeen *Video On Demand* (kortweg VOD) in de toekomst ook terug nieuwe mogelijkheden met zich meebrengt zoals dit bijvoorbeeld het geval is in Denemarken (Vas & Binkyte, 2018).

2. Hollywoods hegemonie: wat maakt van Hollywood een kwalitatieve maatstaf?

In eerste instantie was Europa de dominante macht van de filmwereld en meer bepaald kon Frankrijk tot 1914 veeleer beschouwd worden als de pionier van de filmwereld, mede dankzij de uitvinding van de *cinématographe* van de gebroeders Lumière, maar ook dankzij Méliès en Charles Pathé (Elsaesser, 2005; Forbes & Street, 2000; Pardo, 2007). Het waren namelijk de Europese bedrijven die zorgden voor een industrialisering van de filmindustrie (Meir, 2019). De komst van de Eerste Wereldoorlog zorgde er echter voor dat de filmindustrie van de Verenigde Staten de Europese markten kon overnemen, waarna deze nieuwverworven dominantie verder versterkt werd tijdens het interbellum (Forbes & Street, 2000; Mattelart, 2000). Daarnaast spelen onder andere de structurele veranderingen van de filmindustrie in de Verenigde Staten, die bijdroegen tot het ontstaan van Hollywood, samen met de stijlveranderingen in hun films en content, een zeer belangrijke rol in de verschuivende dominantie (Forbes & Street, 2000).

Hollywood staat eveneens gekend als het epicentrum voor technologische innovaties (Forbes & Street, 2000). Dit kwam doordat de eerste geluidsfilm gemaakt werd binnen hun systeem eind jaren 1920. Maar ook recentere innovaties blijken afkomstig te zijn uit Hollywood. Georges Lucas' *Star Wars* film *The Phantom Menace* uit 1999 bijvoorbeeld, bleek de eerste succesvolle productie te zijn die gemaakt werd met *Computer Generated Image* (CGI) (Vidackovic et al., 2023). Ondertussen is deze nieuwe innovatieve techniek zodanig ver ontwikkeld dat ze nog maar moeilijk te onderscheiden is van *live action* (cf. de recentste versie van *The Lion King*) (Vidackovic et al., 2023). Een ander voorbeeld heeft betrekking op de manier waarop films gemonteerd worden. Vandaag gebeurt dit met gespecialiseerde software zoals bijvoorbeeld Adobe Premiere Pro en Final Cut Pro (Vidackovic et al., 2023). Salvemini en Delmestri (2000) geven dan ook aan dat technologische veranderingen een verregaande impact hebben op de evolutie van culturele industrieën en Laura Kipnis (2000) geeft eveneens aan dat technologische ontwikkelingen in de filmindustrie constant veranderen.

Dit alles betekent echter niet dat de Europese filmindustrie zich zomaar neerlegt bij de hegemonie van Hollywood (Pardo, 2007). Sinds de jaren 1920 trachtte Europa met allerlei diverse initiatieven om deze hegemonie te doorbreken, weliswaar onsuccesvol (Elsaesser, 2005; Pardo, 2007). Volgens Pardo (2007) waren er, tot op het moment dat zijn werk geschreven werd in 2007, nog steeds pan-nationale initiatieven terug te vinden om een efficiënt audiovisueel beleid op het Europese niveau op te stellen dat kon concurreren met Hollywood. Ook recenter zijn er Europese initiatieven terug te vinden (Vlassis, 2023). Deze pan-nationale initiatieven worden echter bemoeilijkt door de verschillende taalbarrières binnen de Europese Unie (Pardo, 2007). Desondanks is het een goede poging om de zwakste schakel in de Europese filmindustrie aan te pakken, namelijk de distributie. Door het gebrek aan verticaal geïntegreerde Europese conglomeraten is het volgens Pardo niet eenvoudig om met de verticaal geïntegreerde bedrijven in Hollywood te concurreren. Andere initiatieven om de concurrentie met Hollywood aan te gaan, hebben volgens Pardo meer betrekking op het imiteren van het Hollywoodsysteem. Dit komt omdat, bij een hoge mate van competitie, bedrijven overgaan tot imitatie strategieën (Moreau & Peltier, 2004). Meer bepaald gaat het om de creatie van Europese *blockbusters*, het meer maken van Engelstalige films om zo een groter internationaal publiek aan te spreken en de financiële budgetten van Hollywood proberen te evenaren door publieke en private financiële initiatieven te combineren (Pardo, 2007). Een andere mogelijkheid is volgens Pardo om Hollywood op een indirecte manier te beconcurreren. Dit houdt in dat de Europese film een ander doelpubliek aanspreekt dan Hollywood, namelijk een meer lokaal publiek.

2.1. Hoe behoud Hollywood zijn dominantie?

Pardo's (2007) werk, *The Europe-Hollywood Coopetition, Cooperation and Competition in the Global Film Industry*, is een goed voorbeeld van een boek dat verschillende competitieve voordelen van Hollywood bespreekt. In de eerste plaats is er de verticale integratie van de filmindustrie in Hollywood. Hierdoor is het eenvoudiger om de hoge marketing en distributie kosten op te vangen die nodig zijn om een effectieve marketingstrategie op te stellen (Pardo, 2007). Maar dit is niet het enige voordeel van de verticale integratie. Doordat de meeste films heel weinig geld opbrengen, kunnen de verliezen van de mindere films opgevangen worden (Simonton, 2009). Zo bracht de film *Spider-man* uit 2002 bijvoorbeeld 403 miljoen dollar op

terwijl de productie 175 miljoen dollar kostte (Simonton, 2009). Omgerekend is dit dus 228 miljoen dollar winst die ter compensatie kan dienen voor enkele minder goede films. Concreet betekent dit dus dat de grote winstgevende films het verlies van de vele kleinere films compenseren (Simonton, 2009). Het feit dat Hollywood films meer en meer gemaakt worden rond een steeds groter wordend globaal publiek draagt natuurlijk bij aan diens mogelijkheden om grote winstmarges te bekomen (Elsaesser, 2005). Hiertegenover staat dat non-Hollywood films hun publieken steeds meer moeten zoeken in de marges van de *mainstream*, wat Elsaesser het zogenaamde *arthouse* publiek noemt. Daarnaast kent Hollywood – en bij uitbreiding de Verenigde Staten – een grote en rijkere, minder gefragmenteerde thuismarkt dan Europa waar de industrie zijn producties kan distribueren (Pardo, 2007). Hierdoor vloeien investeringen gemakkelijker terug naar de eigen producerende bedrijven. Ten derde moet film in Hollywood beschouwd worden als een zeer diverse commoditeit (Pardo, 2007). Dit betekent dat een film niet enkel als een film kan beschouwd worden, maar dat deze eveneens gepaard gaat met economische belangen op andere niveaus. De actiefiguren van Star Wars en Marvel kunnen hierbij als concreet voorbeeld dienen. Vervolgens zegt Pardo dat Hollywood ook een eigen filmstijl en narratieve structuren heeft die ze, door de Amerikanisering van de wereld, opleggen aan de verschillende internationale publieken. Tot slot zorgen het sterrenstelsel (bijvoorbeeld Julia Roberts, Tom Cruise, etc.) en de komst van buitenlands talent voor een gemakkelijker bereik van internationale publieken (Pardo, 2007).

Daarnaast benoemt Elsaesser (2005) ook nog enkele natuurlijke en onnatuurlijke voordelen van Hollywood. Onder natuurlijke voordelen verstaat Elsaesser in de eerste plaats het locatievoordeel en de clustering van creatief talent. De naam Hollywood verwijst namelijk naar een plaats waar het gros van de *US motion-pictures industry* zich situeert, meer bepaald in Los Angeles. Ten tweede is er het uitgebreide oeuvre en de lange traditie van Hollywood. Hierdoor kan Hollywood rekenen op bepaalde verwachtingen die ontbreken bij andere industrieën. Als derde natuurlijk voordeel noemt Elsaesser de financiële middelen van Hollywood, die veel groter zijn dan gelijk welke van hun concurrenten (cf. de verticale integratie die ook Pardo (2007) benoemt). Naast natuurlijke voordelen spreekt Elsaesser (2005) ook van onnatuurlijke voordelen. Hieronder verstaat hij in de eerste plaats de gesofisticeerde thuismarkt waar de industrie altijd op kan rekenen en waarin geen buitenlandse competitie is. Hierdoor is deze niet afhankelijk van de export van zijn films.

Ondertussen heeft Hollywood echter wel een globaal distributienetwerk opgezet waar de industrie ook altijd op kan rekenen (Elsaesser, 2005). Ten tweede argumenteert Elsaesser dat het handelsnetwerk ondersteund wordt door de overheid. Hierdoor is Hollywood in staat om een agressiever beleid te voeren dan bijvoorbeeld de Europese industrie kan doen. Deze laatste voert voornamelijk een beschermend beleid onder leiding van de Europese Unie met als voorbeeld het *Audiovisual Media Service Directive* (AVMSD) dat hoofdzakelijk van toepassing is op de streamingdiensten en ervoor zorgt dat 30% van de catalogus van de streamingdiensten moet bestaan uit Europese werken (Vlassis, 2023). Het laatste onnatuurlijke voordeel dat Elsaesser (2005) benoemt, ligt in lijn met het voorgaande, namelijk dat Hollywood een zekere dominantie heeft ten opzichte van andere industrieën door zijn economische, politieke en institutionele macht.

Tegenover deze competitieve voordelen van Hollywood staan ook enkele zwaktes van Europa. Zo wordt film in Europa veel meer beschouwd als een kunstvorm in plaats van een commoditeit (Pardo, 2007; Salvemini & Delmestri, 2000). Daarnaast argumenteert Pardo (2007) ook dat Europa een verkeerde economische en commerciële aanpak van film hanteert. Dit leidt tot geringere kapitalen waardoor de financiering van film veel fragieler en inconsistenter is dan in Hollywood. Ten derde is de ontwikkelingsfase van de film in Europa te gering volgens Pardo. Hiermee verwijst hij naar het schrijven van het script en het businessplan dat niet voldoende uitgewerkt is. Vervolgens geeft Pardo aan dat het gebrek aan een sterrenstelsel ervoor zorgt dat de promotie van Europese films veel geringer is op internationaal niveau. Tot slot beschouwen Pardo (2007) en Elsaesser (2005) de Europese fragmentatie en de distributie als de zwakste schakels. Dit hangt nauw samen met Pardo's (2007) conclusie dat Hollywood gedurende de periode van 1996 tot 2006 minder filmproducties ging maken, maar hun budgetten per productie explosief stegen. In Europa is gedurende deze periode een omgekeerde trend te merken: in plaats van dat de filmproducties daalden, stegen ze juist (Pardo, 2007). Hollywoods grotere productiebudgetten bezorgen hun dus een concurrentievoordeel.

2.2. Europa neemt afstand van Hollywood

Tot de Eerste Wereldoorlog was het epicentrum van de filmwereld terug te vinden in Europa (Elsaesser, 2005; Forbes & Street, 2000; Pardo, 2007). Vervolgens verschoof het machtscentrum naar Hollywood waar het studiosysteem geïntroduceerd werd (Forbes & Street, 2000). Dit studiosysteem ligt dan ook aan de basis van de veronderstelling dat de *US motion-pictures industry* (of beter gezegd Hollywoodiaanse cinema) succesvol is (Forbes & Street, 2000). Forbes en Street geven aan dat andere productiecontexten, zoals bijvoorbeeld de Europese, naar de marge geduwd worden. Hierdoor proberen Europese filmstudio's zich te onderscheiden door zich op artistiek en stilistisch vlak te distantiëren van Hollywood: kunst wordt dan ook belangrijker dan het commerciële aspect (Forbes & Street, 2000).

Zo ontstond kort na de Tweede Wereldoorlog een nieuwe vorm van film die zich afzet tegen de klassieke film en een afgeleide is van de *film d'art*, de stille film (Bordwell, 1979). Deze filmstijl staat bekend als *art film* (Bordwell, 1979). De periode waarin de *art film* ontstond, meer bepaald 1945 – 1980, ging gepaard met het ontstaan van allerlei nationale stijlgolven waar individuele regisseurs een grote invloed kregen (Elsaesser, 2005). Deze verschillende stijlgolven bepaalden wat Europese cinema inhield (Elsaesser, 2005). Binnen deze periode wordt het Italiaanse neorealisme beschouwd als de eerste *art film* (Bordwell, 1979) (cf. bijvoorbeeld *De Acht Bergen*, 2022). Maar waar het onderscheid tussen commerciële cinema en *arthouse* cinema bij de confrontatie van Hollywood en Europa tussen 1945 en 1990 duidelijk was, is deze vandaag niet langer eenduidig (Elsaesser, 2005). Ondertussen is er volgens Elsaesser veel meer overlap tussen de klassieke stijl en de *art film*. Zo zijn beide stijlen veel meer fluïde geworden, wat betekent dat een bepaalde film kenmerken van beide stromingen kan bevatten.

Maar hoewel Elsaesser (2005), zoals hierboven beschreven, wel degelijk spreekt van een Europese cinema, is hij tegelijkertijd erg kritisch tegenover dit concept. Hij argumenteert dat we niet kunnen spreken van een echte Europese cinema aangezien deze te gefragmenteerd is, door onder andere de verschillende nationale stijlen (cf. supra). Ook Pardo (2007) vindt de Europese productiecontext en -markt te gefragmenteerd om te kunnen spreken van een homogene Europese cinema. Daarnaast stelt Elsaesser (2005) dat Europese cinema te algemeen is. Soms slaagt een Europese regisseur – Jean-Luc Goddard bijvoorbeeld – of een

Europese film erin om zich te onderscheiden van de massa, maar algemeen gezien kunnen we concluderen dat de Europese cinema eerder op de vlakte blijft, zo argumenteert Elsaesser. Ook vindt hij dit begrip nog een zeer vaag concept. Deze stijl kan namelijk aanzien worden als een accumulatie van de verschillende filmstijlen, zoals bijvoorbeeld het Italiaanse neorealisme, de Duitse New Wave cinema, etc., maar ook als een verzameling van de grootste regisseurs die zich in Europa situeren, bijvoorbeeld Jean-Luc Goddard (Elsaesser, 2005).

Hoewel Europese cinema pogingen onderneemt om zich te distantiëren van Hollywood, kan deze niet bestaan zonder Hollywood (Elsaesser, 2005). Paradoxaal gezien zitten Europese en Hollywoodiaanse cinema in een competitiestrijd met elkaar verwickeld, maar desondanks gaan beiden toch samenwerkingen opzetten om samen producties te maken (Pardo, 2007). De Netflix serie *Emily in Paris* (2020 – heden) is een goed voorbeeld van zo een samenwerking (IMDb, z.d.c.; Parc & LaFever, 2021). De productie van deze serie vond plaats in Parijs omwille van financiële redenen waardoor de crew voor 99% bestond uit Fransen, maar desondanks dat de productie in Frankrijk, Parijs, plaatsvond, blijft het wel een Netflix-productie of ten minste een coproductie tussen Netflix en Frankrijk (Parc & LaFever, 2021). Dit maakt deze serie meer bepaald tot een “economic runaway production” (Hudson & Wing Sun Tung, 2010, p.189). Daarnaast gaan overheden hier heel vaak gaan op inspelen door hun land (of stad) als filmvriendelijke locatie te promoten in de hoop zo meer toeristen te lokken (Hudson & Wing Sun Tung, 2010). Nog een andere paradox heeft betrekking op het feit dat de Europese cinema zich wil distantiëren van Hollywood, maar tegelijkertijd Hollywood nodig heeft om te overleven (Elsaesser, 2005). Zo stonden in 2007 ongeveer 12% van de Europese productiebedrijven onder controle van de grote bedrijven uit de Verenigde Staten en heeft Hollywood ongeveer 65% van de Europese distributie markt in handen (Pardo, 2007). Het spreekt voor zich dat van zodra deze bedrijven de Europese filmindustrie zouden loslaten, er een groot financieel vacuüm ontstaat dat opgevuld moet worden zodat de Europese filmindustrie kan overleven (Pardo, 2007).

3. Acteren in film: het sterrenstelsel

Tot filmstudies behoren ook sterrenstudies die de acteurs en actrices van de audiovisuele sector nader gaan onderzoeken. Deze discipline, die dus een sub discipline van de ruimere filmstudies is, vindt zijn oorsprong terug in Europa in onder meer het werk van Richard Dyer (Shingler, 2017). Forbes en Street (2000) geven eveneens aan dat in academische kringen veruit de meeste aandacht gaat naar het sterrenstelsel in Hollywood. Volgens Dhoest (2005) kan er echter in Vlaanderen niet gesproken worden van een sterrenstelsel. Tegelijkertijd nuanceert Dhoest deze stelling door te stellen dat enkele Vlaamse acteurs, onder meer Jan Decleir en Jo Demeyer, tot op zekere hoogte aanspraak kunnen maken op de term – zij het weliswaar een bescheiden – ster. Dit ligt dan weer wat meer in lijn met Forbes en Street (2000), Vincendeau (2000), Elsaesser (2005) en Meir (2019) die allemaal wel spreken van een Europees sterrenstelsel.

Maar waar de studie van het sterrenstelsel zijn oorsprong voornamelijk terugvindt in Europa (Shingler, 2017), vindt het sterrenstelsel zelf zijn oorsprong eerder in de Verenigde Staten (Butler, 2000). Dit stelsel is namelijk een uitvinding van Hollywood dat dateert uit 1910 en dus nog afkomstig is uit het klassieke studiosysteem (Butler, 2000). Na de ondergang van het studiosysteem stapte *New Hollywood* ook niet af van dit stelsel waardoor het sterrenstelsel vandaag nog steeds bestaat (Singpatanakul, 2020). Door de creatie van het concept ster zijn de productiebedrijven beter in staat om de film te promoten (Butler, 2000). Een ster maakt het namelijk gemakkelijker om de film te laten opvallen bij een breder publiek, zo concludeert Butler. Hierdoor kan het sterrenstelsel voornamelijk beschouwd worden als een marketing commodity. Dyer (1979, zoals geciteerd in Butler, 2000) argumenteert dat sterren constructies zijn die ontwikkeld worden in verschillende media, magazines, etc. Sterren zijn dus met andere woorden fictieve en gemanipuleerde persona's van bestaande acteurs en actrices. Hiermee impliceert Dyer dat het publiek enkel de fictieve persona van de acteur of de actrice leert kennen en niet de eigenlijke persoon die verscholen zit achter het geconstrueerde personage. Een ster is dus eigenlijk een zeer belangrijke marketing commodity (Willis, 2004).

Door het succes van het sterrenstelsel, volgens Butler (2000) toegeschreven aan ons verlangen van voyeurisme, worden sommige verhalen en films gecreëerd voor een specifieke

ster (Butler, 2000). Ross (2011) gaat hierbij gaan nuanceren door te zeggen dat dit vooral in het verleden het geval was, waarmee hij niet ontkent dat dit fenomeen nog steeds voorkomt. Het publiek verwijst dan ook vaak naar films door middel van de specifieke ster te benoemen (Butler, 2000). Het voorbeeld dat Bulter hierbij gebruikt, is de film *Pretty Woman* waarnaar vaak verwezen wordt als een Julia Roberts film en niet als een Garry Marshall film, de respectievelijke regisseur. Maar het sterrenstelsel is niet enkel een positieve ontwikkeling. Als het gedrag van een bepaalde (buitenlandse) ster de studio's niet aanstaat, dan zijn deze in staat om de desbetreffende ster in de marginaliteit te duwen (Frymus, 2019). Frymus komt tot deze conclusie door de persona van Jetta Goudal nader te bestuderen. Jetta Goudal was namelijk een buitenlandse ster in het studiosysteem van Hollywood gedurende de jaren 1920. Hoewel deze case dateert van een eeuw terug, blijken er volgens Frymus nog steeds parallellen getrokken te kunnen worden met de behandeling van vrouwen in de 21-eeuwse filmindustrie in Hollywood. Frymus gaat deze parallellen niet verder gaan specificeren, maar het is niet onwaarschijnlijk dat de auteur alludeert op de case van Harvey Weinstein. Desondanks impliceert het werk van Ross (2011) dat de grote sterren een niet te onderschatten macht hebben binnen de filmindustrie.

Dat het publiek films gaat associëren met de desbetreffende ster(ren) leidt ertoe dat sterren absoluut noodzakelijk zijn in een *mainstream* Hollywood product (Willis, 2004). De grote sterren, voornamelijk die acteurs en actrices die behoren tot de A-lijst, zorgen er namelijk voor dat de financiering van een film verzekerd is doordat hun aanwezigheid aantrekkelijk is voor investeerders (Elberse, 2007; Nelson & Glotfelty, 2012; Ross, 2011; Willis, 2004). De studie van Nelson en Glotfelty (2012) illustreert dit. Nelson en Glotfelty komen tot de conclusie dat als een steracteur of -actrice – niet behorend tot de A-lijst, maar nog steeds een zeer degelijke acteur of actrice – vervangen wordt door een A-lijst acteur of actrice, dat de inkomsten van de *box office* zeer nadrukkelijk stijgen. Het vervangen van meerdere B-lijst acteurs of actrices door hun A-lijst collega's, versterkt dit effect alleen maar. Dit fenomeen is hoogstwaarschijnlijk ingegeven door het risicomanagement dat de grote(re) studio's hanteren sinds de jaren 1980 waardoor het voor acteurs en actrices niet eenvoudig is om een duurzame carrière uit te bouwen in het Hollywood systeem (McMahon, 2022). Het repetitieve casten, waar het sterrenstelsel om gekend staat, helpt dan ook niet voor de carrière uitbouw van acteurs en actrices. McMahon omschrijft deze manier van casten als volgt: eenzelfde lijst van

acteurs of actrices – hoofdzakelijk acteurs en actrices van de zogenaamde A-lijst – krijgen telkens verschillende rollen aangeboden voor verschillende producties, zelfs al blijken deze acteertalenten niet de beste keuze te zijn voor de desbetreffende rol. McMahon (2022) beargumenteert, net zoals Elberse (2007), dat het nog steeds noodzakelijk is om A-lijst acteurs en actrices te koppelen aan de juiste cast. Enkel focussen op de grote sterren is dus contraproductief volgens beide auteurs.

3.1. De functie van agentschappen in Hollywood

Al deze acteurs en actrices moeten natuurlijk ook aan voldoende rollen geraken en daarvoor zijn er *agents* nodig. In Hollywood zijn *agents* de spilfiguren tussen de acteurs en actrices enerzijds en de studio's en filmproducties anderzijds (David, 2007). Hiervoor moeten de *agents* de reputatie van henzelf en die van hun cliënten hooghouden (David, 2007; Zafirau, 2008). Dit komt doordat sociale netwerken en het kennen van de juiste mensen zeer belangrijk zijn in deze industrie (David, 2007; Zafirau, 2008). Bijgevolg hebben *agents* in Hollywood dan ook een bepaalde macht waardoor ze bijvoorbeeld in staat zijn om te verhinderen dat een bepaald verhaal verfilmd wordt (Thakore, 2019). Daarnaast kunnen deze agentschappen ook acteurs en actrices ontslaan uit hun cliëntenbestand als ze vinden dat deze niet genoeg rollen binnenhalen (David, 2007). De agentschappen krijgen namelijk 10% van de inkomsten van hun cliënten bij wijze van betaling voor hun diensten (David, 2007). Tot slot voorzien de agentschappen ook de contracten tussen hun cliënten en de studio's (Carman & Drake, 2019). Deze contracten hebben geen betrekking op het auteurschap of creatieve beslissingen maar zijn voornamelijk bedoeld om te informeren over en om de werkomstandigheden van de filmproductie te reguleren. Daarom dat dit, zeker in Hollywood, ook vaak een machtsmiddel is voor controle en onderdrukking (Carman & Drake, 2019). Tot slot geven we hier nog een opsomming van de voornaamste agentschappen in de Verenigde Staten, namelijk CAA, UTA en WME (Brandon, 2020).

4. Van scenario tot film

Hoewel het schrijven van een scenario een zeer belangrijk aspect is bij het maken van een film – want zonder scenario kan de regisseur geen audiovisueel product maken met een creatieve artistieke visie – is het vaak een onderschat iets (Richards, 2010). Zo geeft Pardo (2007) bijvoorbeeld aan dat er in de Europese context vaak te weinig tijd en middelen gaan naar de ontwikkelingsfase van het scenario waardoor deze producties al op voorhand een achterstand hebben tegenover Hollywoodproducties. Tegelijkertijd is het scenario ook het goedkoopste onderdeel van het volledige productieproces (Tomaric, 2013). Waar Hollywood – en bij uitbreiding alle filmproductiebedrijven – zeer grote bedragen uitschrijft voor visuele effecten, acteurs, regisseurs, etc., is dit amper nodig voor het scenario (Tomaric, 2013). Volgens Richards (2010), maar ook Hoyt en collega's (2014), gaat het brede publiek heel vaak de naam van de regisseur wel onthouden, maar zelden is er geweten wie het scenario schreef, wie de filmopereur was of welke studio de film produceerde. Ook binnen Hollywood wordt de impact die de scenarist op het eindproduct heeft, onderschat en worden scenaristen gemarginaliseerd wat betreft loon en faam (Richards, 2010). Daarnaast is er ook nog een verschil tussen personeel dat het schrijven combineert met bijvoorbeeld regie en personeel dat louter focust op het schrijfproces waardoor het leven van een scenarioschrijver zeer onzeker is inzake financiën en werkgelegenheid (Taylor & Batty, 2016). Bovendien werken scenaristen in Hollywood vaak op freelancebasis (Fisk, 2017). Desondanks worden ze volgens Fisk nog vaak als werknemers aanzien.

Batty en collega's (2016) gaan de ontwikkeling van een scenario zowel als een creatief én een commercieel proces omschrijven. Hierbij vindt er een kruisbestuiving plaats tussen schrijven en productie. De reden dat Batty en collega's scenario-ontwikkeling ook als een commercieel proces omschrijven, is terug te vinden bij Ross (2011) die zegt dat in Hollywood creatieve en artistieke beslissingen altijd geplaatst worden tegenover de commerciële belangen van de productie. In Hollywood wordt creativiteit dus geïndustrialiseerd, dixit Regev (2016). Ook Tomaric (2013) zegt dat er in een scenario rekening moet gehouden worden met het budget.

De kruisbestuiving tussen schrijven en productie waar Batty en collega's (2016) over spreken, betekent echter niet dat het scenario definitief is eenmaal de opnames van de film beginnen. Volgens Hoyt en collega's (2014) zal het scenario namelijk altijd verschillen van de uiteindelijke

film doordat acteurs improviseren op set of doordat bepaalde scènes in de latere post-productiefase zullen verdwijnen. Maar vooraleer deze scènes verdwijnen, moet er dus wel eerst een scenario ontwikkeld worden. Tomaric (2013) gaat drie manieren gaan omschrijven om tot een goed scenario te komen. De eerste optie is om zelf een scenario te schrijven. Een tweede optie is door gebruik te maken van een al geschreven scenario en optie drie is iemand inhuren die het scenario in loondienst ontwikkeld. Volgens Tomaric hebben schrijvers allemaal hun sterktes en is het zaak om een scénarist te kiezen die aanvulling geeft op de eigen kwaliteiten of op de kwaliteiten van de al aanwezige scénaristen. Zo zou het scenario van *Pretty Woman* volgens Ross (2011) geschreven zijn door 13 scenaristen waardoor hij zich vragen stelt over de eigenheid van het script. Daarnaast verkeert een producent in de gelegenheid om een film volledig opnieuw te laten monteren als de uiteindelijke versie niet strookt met diens visie (Ross, 2011). Lampel (2006) toont aan dat deze macht die de producenten hebben, dateert van een rechtszaak die Charlie Chaplin verloor inzake het auteurschap versus het eigendom van zijn film *Charlie Chaplin's Burlesque on "Carmen"* uit 1916. Ook vandaag is dit discussiepunt nog steeds actueel aangezien scenaristen nog steeds de intellectuele eigendomsrechten op de shows en films die ze voor een studio schrijven, verliezen (Fisk, 2017). Daarom argumenteren heel wat scenaristen dat een zogenaamde vakbondsvorming nodig is omdat zij – meer bepaald *the Writers Guild of America*, de vakbond voor de scenaristen – bij machte zijn om hen te beschermen en een minimumloon te voorzien (Fisk, 2017).

Ross (2011) impliceert dat scenaristen binnen het studiosysteem van Hollywood minder zeggenschap hebben over hun werk. Hij zegt dat de scenaristen hun scenario's gaan spiegelen qua inhoudelijke conventies aan de boeken die de *executive producers* van de studio's lezen om zo hun kennis over scenario-ontwikkeling te vergroten. Door dezelfde conventies te volgen als de *executives*, hopen de scenaristen hun kansen te vergroten opdat hun scenario uiteindelijk verfilmd wordt (Ross, 2011). Fisk (2017) geeft dan ook aan dat de schrijvers zich bewust zijn van de macht die de studio's en hun netwerken hebben als het aankomt over de eindbeslissing inzake de content. Daarom zegt Fisk dat Hollywood een zeer competitieve wereld is voor schrijvers en bijgevolg is het niet vanzelfsprekend dat scenaristen carrière maken in Hollywood. De moeizame selectieprocedure die scenario's doorlopen vooraleer de studio's overgaan tot de productie ervan dragen natuurlijk niet bij aan een gemakkelijkere

carrière (Ross, 2011). Uit onderzoek van Ross blijkt namelijk dat een scenarist eerst en vooral een manager nodig heeft vooraleer een scenario gelezen kan worden. Ross argumenteert dat deze managers fungeren als een soort beschermingsmuur tegen slechte kwaliteit en zo de studio's beschermen. Maar op deze manier gaan veel goede scenario's nooit over tot productie: zo wees MGM in eerste instantie het scenario van *Jurassic Park* af (Ross, 2011). Dit toont dus aan dat Taylor en Batty (2016) gelijk hebben als ze zeggen dat een scenario niet zomaar de goedkeuring krijgt om verfilmd te worden, als het überhaupt verfilmd mag worden. Daarnaast zijn de studio's ook bij machte om de scenarist te vragen om het scenario zodanig te herschrijven naar hun visie (Ross, 2011). En tot slot kunnen scenaristen zelden hun eigen visie in een werk naar voren laten komen doordat ze altijd voor iemand anders werken (Fisk, 2017).

5. De impact van streamingdiensten op cinema

Het studiosysteem van Hollywood regeert al bijna 100 jaar de globale filmindustrie maar sinds de komst van streamingdiensten zoals Netflix, staat dit systeem onder druk (Hadida et al., 2021; Smits, 2024). De digitalisering heeft onze filmconsumptie de afgelopen jaren namelijk sterk veranderd (Gaustad, 2019) en niet enkel via veranderend materiaal en software (Vidackovic et al., 2023). Daarom gaat Lobato (2019) Netflix dan ook kaderen binnen televisiestudies. Ook Burgess en Stevens (2021) argumenteren dat Netflix binnen filmstudies valt aangezien het streamingplatform deelneemt aan filmfestivals zoals Cannes en de Oscars waardoor er enige interferentie is met cinema. Aangezien Netflix dus binnen de film- en televisiestudies geplaatst wordt volgens Lobato (2019) en Burgess en Stevens (2021) kunnen we er dus redelijkerwijs vanuit gaan dat dit doorgetrokken kan worden naar alle streamingdiensten.

De opkomst van het internet met bijhorende de VOD's – voornamelijk *Subscription Video On Demand* (kortweg SVOD) won aan populariteit sinds 2014 – zorgden ervoor dat de consument de mogelijkheid heeft om zelf te bepalen naar wat hij of zij kijkt en dit via het medium dat hij of zij verkiest (Binns, 2018; Kholi, 2020; Savage, 2014; Vas & Binkyte, 2018), wat leidde tot een grotere fragmentatie in het aanbod (Navar-Gill, 2020). Dit heeft niet alleen een impact op het traditionele distributiemodel, maar op de volledige audiovisuele sector (Gaustad, 2019). In eerste instantie plaatst de komst van het internet het traditionele distributiemodel onder druk omdat de *release windows* sterk verkort worden (Savage, 2014; Navar-Gill, 2020; Vas & Binkyte, 2018). Zo concludeert de studie van Jesper (2020) dat er een negatieve correlatie is tussen het aantal verkochte cinematickets in de Verenigde Staten, Canada en Puerto Rico en het aantal abonnees van Netflix, maar de studie toont wel geen causaliteit aan. Daarnaast veroorzaakten de streamingdiensten een veranderend consumptiepatroon waardoor het publiek veeleer overschakelde op *home entertainment* (Hadida et al., 2021). Hierdoor wordt de hegemonie van de vijf Hollywood *majors* – Warner Bros. Entertainment, Paramount Pictures, Universal Pictures, Sony Pictures Entertainment en Walt Disney Studio's-21st Century Fox – uitgedaagd door de streamingdiensten. Ondertussen blijkt dat de *major* Hollywood studio's hun eigen streamingdiensten opgericht hebben waardoor er sprake is van een streamingoligopolie (Smits, 2024).

Daarnaast is het dankzij globalisering mogelijk om van de filmmarkt één groot globaal geheel te maken (Titova, 2021). Het spreekt voor zich dat streamingdiensten hierin een zeer grote rol spelen. Filmmakers kunnen dankzij de streamingdiensten namelijk zeer gemakkelijk hun content over de volledige wereld verspreiden, net zoals dat productiebedrijven zo hun dominantie kunnen versterken (Titova, 2021; Vas & Binkyte, 2018). Maar dit brengt ook nadelen mee: zo gaan streamingdiensten veel minder interesse tonen in het verspreiden van lokale content van kleine markten waardoor de inkomsten van lokale producties gaan dalen (Gaustad, 2019). Hierdoor ontstaat een financierings- en productieprobleem voor lokale films. Tegelijkertijd zorgen de streamingdiensten gemiddeld gezien wel voor een verhoogde financiering injectie in audiovisuele producties (Vas & Binkyte, 2018). Het onderzoek van Vas en Binkyte focust zich echter hoofdzakelijk op de Deense context waardoor enige voorzichtigheid noodzakelijk is inzake veralgemeningen.

De nieuw verworven macht van de streamingdiensten betekent ook dat de grotere globale spelers meer macht hebben dan de kleine, lokale spelers (Gaustad, 2019). Denk in dit opzicht aan de machtsverhouding tussen Netflix en bijvoorbeeld Streamz in Vlaanderen. Deze grotere, globalere spelers gaan in hun content dan ook voornamelijk gaan focussen op een internationaal publiek waardoor het voor de kleinere spelers veel moeilijker is om de concurrentiestrijd aan te gaan (Gaustad, 2019). Een ander nadeel van deze nieuw verworven macht heeft betrekking op het rechtenverlies van de betreffende producties voor producenten en een verminderde datastroom wat betreft het succes van een bepaalde productie aangezien de streamingdiensten deze informatie niet delen met de productiebedrijven (Medina et al., 2022; Navar-Gill, 2020; Vas & Binkyte, 2018).

Daarnaast verzekeren streamingdiensten zich van de rechten van de producties door meer te betalen dan de eigenlijke productionele kostprijs waardoor het voor de makers moeilijker wordt om in de toekomst te profiteren van het – al dan niet – succes van een serie of film (Navar-Gill, 2020). Vervolgens brengt de beleidsbeslissing van de streamingdiensten, meer bepaald het niet delen van hun data met de makers, ook enige onzekerheid met zich mee: hoewel de makers zeker zijn dat hun serie volledig gemaakt wordt, weten ze niet of er een volgend seizoen komt (Medina et al., 2022). En tot slot argumenteren sommige onderzoekers dat de aanwezigheid van streamingdiensten de creatieve vrijheid beperkt, maar in hun

onderzoek spreken Medina en collega's deze uitspraak juist tegen. Zij concluderen namelijk dat er juist meer creatieve vrijheid is door het gebrek aan data bij de makers.

Ook voor het klassieke studiosysteem is het niet zo eenvoudig om de streamingdiensten te beconcurreren en bijgevolg heeft Hollywood zich dan ook opgedeeld in nog steeds groeiende conglomeraten bij wijze van antwoord (Meir & Smits, 2024, Vidackovic et al., 2023). Zo worden de grootste streamingdiensten – i.e. Netflix, Amazon Prime video, HBO Max, Disney+ en iTunes – vandaag allemaal geleid vanuit de Verenigde Staten (Meir & Smits, 2024). Dit impliceert dus dat de filmindustrie van de Verenigde Staten er opnieuw in geslaagd is om de machtsbalans in hun voordeel te laten kantelen. In het begin voelde de filmindustrie zich niet rechtstreeks bedreigd door de komst van de streamingdiensten aangezien streamingdiensten in eerste instantie enkel bestaande content gingen aanbieden (Savage, 2014). Maar over tijd evolueerden deze bedrijven naar een business model waarbij ze ook hun eigen content produceren, de zogenaamde *originals* (Savage, 2014). Ondertussen heeft de digitalisering dan ook een groot effect op de *blockbusters* zelf (Gaustad, 2019). *Blockbusters* zorgen namelijk voor een groter marktaandeel dan voorheen en volgens Gaustad gaan de producenten dan ook hierop focussen bij de filmproductie. Hiervoor moeten de producenten vertrouwen op investeerders die de nodige kosten kunnen én willen maken om dit soort films te promoten. Dit impliceert dat niet alleen de productie moet aangepast worden door de komst van de streamingdiensten, maar ook de manier waarop de productie gefinancierd wordt (Gaustad, 2019). Een succesvolle realisatie van een filmproductie hoort namelijk te bestaan uit een combinatie van enerzijds commercieel succes en anderzijds een creatieve bijdrage (Titova, 2021). Maar door de studie van Jesper (2020) (cf. supra) kunnen we ook concluderen dat de streamingdiensten het publiek weglukken van de cinemazalen doordat *blockbusters* ondertussen ook op het kleine scherm verschijnen. Jesper geeft wel aan dat franchises het dan weer wel goed doen in de cinema, mede doordat het publiek een zogezegde kwaliteitscontrole kan uitvoeren door voorafgaande producties. En om te eindigen met een positieve noot blijkt ook dat de komst van de streamingdiensten het illegale streamen tegengaat (Frick et al., 2023) en voor vermeerderde investeringen en circulatie zorgt van de Europese content (Meir & Smits, 2024).

6. Censuur als een repressief en evolutief concept

Nicole Moore (2016) schrijft in haar werk *Censorship* dat het woord censuur afkomstig is van het Latijnse *ensor*. In het Oxford Learner's Dictionaries (z.d.) wordt een *ensor* omschreven als "a person whose job is to examine books, movies, etc. and remove parts which are considered to be offensive, immoral or a political threat". Een *ensor* is dus een persoon die bepaalt wat aanvaardbaar is. Censuur daarentegen is "toezicht van een overheid of kerk op voor publicatie bestemde teksten, films, voorstellingen enz., met de mogelijkheid om die te verbieden of er delen uit te schrappen" (Van Dale, z.d.). Deze definitie verwijst naar censuur a priori, ofwel censuur die voor de publicatie plaatsvindt. Het Oxford Learner's Dictionaries (z.d.) omschrijft censuur dan weer als "the act or policy of censoring books, etc.". Het valt op dat deze definitie meer ruimte laat wat betreft de actoren die censuur uitvoeren. De eerste definitie die uit Van Dale (z.d.) komt, limiteert de actoren tot overheden of de kerk, maar de definitie van het Oxford Learner's Dictionaries (z.d.) gaat niet verwijzen naar de actoren die censuur toepassen waardoor deze tweede definitie een andere – ruimere – betekenis krijgt.

David Gould (2022) gaat de conventionele censuurtheoriën gaan opdelen in 2 grote groepen: de liberale conceptie van censuur en *New Censorship Theory*. In de eerste groep, de liberale conceptie van censuur, gaat Gould censuur als iets externs, iets dwingends en iets repressiefs gaan omschrijven. Maar deze definitie houdt geen rekening met organisaties die artistieke werken kunnen beïnvloeden en die niet behoren tot de overheid, bijvoorbeeld filmproductiebedrijven. Voor Gould is deze definitie dan ook te eng. *New Censorship Theory* daarentegen, zoals Gould het omschrijft, omvat een veel ruimer begrip van censuur: nog steeds prohibitief, maar ook productief. Productief in de zin dat censuur in staat is om een kunstwerk suggestief te maken. In tegenstelling tot de conventionele definitie van censuur, die focust op de externe onderdrukking van iemands ideeën, woorden, expressies, etc. (Freshwater, 2004), besteed *New Censorship Theory* ook aandacht aan de productieve kant die censuur met zich meebrengt (Gould, 2022). In vergelijking met *New Censorship Theory* is de conventionele definitie dus veel enger. Maar tegelijkertijd is dit ook het gevaarlijke onderdeel van *New Censorship Theory*, namelijk dat deze definitie ook te wijd kan toegepast worden en bijgevolg onbeduidend dreigt te worden van zodra alles als censuur beschouwd wordt (Gould, 2022).

Mondry (2016) ziet censuur als iets noodzakelijks bij een communicatieve daad wat impliceert dat censuur ook iets intrinsieks kan zijn. Ook Gould (2022) en Annette Kuhn (1989) zien censuur als een intrinsiek iets. Bunn (2015) argumenteert dat in tegenstelling tot het verleden, censuur ondertussen ook toegepast wordt door minder duidelijke actoren. Gould (2022) noemt dit *market censorship*. Dit wil zeggen dat de middelen om culturele producties te maken in private handen en niet in overheidshanden zijn. Hiermee bedoelt Gould dat als je geen rechtstreekse toegang hebt (i.e. als je geen kapitaal hebt) tot de middelen die culturele producties mogelijk maken, dat je in zekere zin gecensureerd bent of het gevaar loopt om dit te worden. Zo kan zelfcensuur volgens Mondry (2016) overheidsensuur – en bij uitbreiding censuur in het algemeen – namelijk voorkomen. Door het ontbreken van eigen kapitaal moeten filmmakers en andere artistieke kunstenaars bijgevolg altijd rekening houden met de belangen van hun geldschieters waardoor ze het risico lopen om niet vrij te kunnen spreken of handelen (Gould, 2022). Hierdoor ontstaat er volgens Gould een nieuwe elite van *gatekeepers* die niet langer in overheidsdienst optreden. Deze nieuwe elite bezit dan ook het meeste politieke, sociale en voornamelijk economische kapitaal waardoor deze de culturele producties in handen hebben. Hierdoor zijn ze in staat om censoriale praktijken te gaan verrichten, zo leert Gould (2022) ons. Dit impliceert dus dat censoriale praktijken veranderlijk en afhankelijk van de tijdsgeest zijn waardoor censuur eerder beschouwd kan worden als een evolutief concept (Bunn, 2015; Kuhn, 1989).

Een goed voorbeeld van deze veranderende censoriale praktijken is de *Production Code Administration*, kortweg PCA (Black, 1989). De richtlijnen van de PCA focussen voornamelijk op de productie en niet de distributie van film (Lawlor, 2012). In de eerste plaats was het doel van de PCA zelfregulatie om zo verdere overheidsinmenging te voorkomen (Lawlor, 2012). Iedere film moest dan ook heel duidelijk maken wat slecht was, wat zonde en misdaad was en tegelijkertijd moest de film duidelijk maken dat het slechte, zonde en misdaad niet konden (Black, 1989). Daarnaast moest film het goede representeren door gebruik te maken van sterke karakters en moest deze zich volledig onthouden van standpunten die beschouwd konden worden als sociale en politieke commentaar (Black, 1989). Anders gezegd wou de PCA film gebruiken om via cinemazalen – en later ook via televisie – conservatieve moralen en politieke waarden te integreren bij de bevolking (Black, 1989). Uiteindelijk werd de PCA vervangen door het – huidige – *Motion Picture Association of America Incorporated* (MPAA),

wat een leeftijdsclassificatiesysteem is (Nakkab, 2022). Dit classificatiesysteem werkt met volgende onderverdeling: G betekent dat iedereen toegelaten is, M is voor het volwassen publiek, R betekent dat niemand onder de leeftijd van 16 jaar toegelaten wordt zonder ouderlijk of volwassen toezicht en X houdt in dat mensen onder de 16 jaar niet toegelaten zijn (Nakkab, 2022). Later werd de classificatie M opgesplitst in PG (ouderlijk toezicht aangeraden) en PG-13 (ouderlijk toezicht streng aangeraden) en werd de leeftijd van 16 jaar opgetrokken naar 17 jaar (Nakkab, 2022). De MPAA was in 2012 nog steeds het huidige classificatiesysteem (Lawlor, 2012). Daarnaast zijn er niet enkel in de Verenigde Staten veranderende censoriale praktijken terug te vinden, maar ook in Europa. Zo is het volgens Korsunava en Volchenko (2023) bijvoorbeeld moeilijker geworden om in de moderne Europese samenleving naakt te tonen, vooral vrouwelijk naakt wordt minder getoond. Dit staat in sterk contrast met de jaren 1970 waar vrouwelijk naakt wel gemakkelijk getoond werd. Mannelijk naakt was toen dan weer bijna niet aanwezig (Korsunava & Volchenko, 2023). Nog een ander voorbeeld heeft betrekking op het veranderende filmbeleid in Vlaanderen tijdens de jaren 1980 (Willems, 2016). Willems argumenteert dat in die periode de focus meer kwam te liggen op de commerciële en economische belangen van film waardoor er strenger werd toegekeken op wat filmmakers afbeelden. Zo werd er strenger opgetreden tegen actie, geweld of seks.

Deel 2: onderzoeksdesign

1. Onderzoeksvragen

Zoals in de literatuurstudie al aangehaald werd, is er nog niet bijzonder veel onderzoek gevoerd naar de verschillen tussen de Vlaamse – en bij uitbreiding Europese – productiecontext en Hollywood, waardoor de hoofdonderzoeksvraag een vrij algemene vorm aanneemt. De literatuurstudie startte dan ook met een – beknopte – omschrijving van hetgeen beide productiecontexten typeert. Vervolgens werd er verder gegaan met een – opnieuw beknopt – historisch overzicht te voorzien van de verhoudingen tussen Europa en Hollywood inzake cinema en de hedendaagse evolutie van deze verhoudingen. Daarnaast werd ook de impact van de streamingdiensten meegenomen in de literatuurstudie aangezien hun komst de verhoudingen enigszins drastisch lijkt te doen veranderen. Maar of dit al dan niet positief is voor de Europese context, zal de toekomst en bijhorend toekomstig onderzoek moeten uitwijzen. Tot slot werd er ook aandacht besteed aan censuur aangezien de filmkunst historisch gezien heel vaak in aanraking kwam met censoriële praktijken (cf. bijvoorbeeld de PCA).

Nu duidelijk is welk theoretisch kader de literatuurstudie ons bezorgt heeft, kunnen we dan ook de hoofdvraag van dit onderzoek opstellen, namelijk: *“Wat zijn de verschillen tussen de Vlaamse/Europese productiecontext en die in Hollywood, en hoe ervaren Vlaamse filmmakers deze verschillen?”*. Om deze hoofdonderzoeksvraag behapbaarder te maken, werd deze opgesplitst in nog enkele ondersteunende deelvragen:

- 1) Hoe anders gaan filmmakers te werk in Vlaanderen/Europa dan in Hollywood?
- 2) Hoe anders wordt er in beide productiecontexten omgegaan met censuur?
- 3) Hoe anders is het in beide productiecontexten werken met acteurs?
- 4) Hoe verschilt het preproductieproces van Vlaanderen/Europa met dat van Hollywood?
- 5) Hoe verschilt het productieproces van Vlaanderen/Europa met dat van Hollywood?
- 6) Hoe verschilt het postproductieproces van Vlaanderen/Europa met dat van Hollywood?
- 7) Wat ligt aan de basis van Hollywoods grote aantrekkingskracht op buitenlandse filmmakers?

2. Onderzoeksmethodologie

De onderzoeksmethodologie van deze thesis bestaat uit de analyse van interviews en krantenartikels om zo een beter beeld te vormen van de ervaringen van Vlaamse regisseurs in Hollywood. De krantenartikels werden toegevoegd aan de analyse om het corpus uit te breiden aangezien het totaal aantal uitgevoerde interviews (vijf in totaal) eerder beperkt is en werden geraadpleegd via Belga Press (<https://www.belga.press/academic/>). Anderzijds bevatten krantenartikels ook heel wat informatie en (potentiële) data betreffende dit onderwerp die zeker het onderzoeken waard zijn.

De interviews zijn meer bepaald diepte-interviews en vonden ofwel online ofwel *face to face* plaats. In beide gevallen werd geopteerd – indien de participanten hiermee instemden – om het interview (auditief) op te nemen zodat in een latere fase transcripties gemaakt konden worden. Er werd door geen enkele van de participanten bezwaar gemaakt tegen opname van het interview.

2.1. Interviewparticipanten en data

Het beperkte aantal afgenomen interviews is te wijten aan een eerder beperkte populatie van onderzoeksparticipanten waardoor er een hoge mate van bereidwilligheid nodig was van de participanten om mee te werken. De voornaamste namen binnen deze populatie zijn Adil El Arbi, Bilall Fallah, Jakob Verbruggen, Dominique Deruddere, Felix Van Groeningen, Michaël Roskam, Jan Verheyen, Tim Mielants, Robin Pront en Erik Van Looy. Bovenstaande regisseurs en andere Vlaamse film professionals werden allemaal gepoogd te bereiken via e-mail met behulp van een tussenpersoon. De interviewkandidaten die positief reageerden waren Jakob Verbruggen, Felix Van Groeningen, Jan Verheyen, Dominique Deruddere en Dirk Impens. Onderstaand kan een overzichtstabel teruggevonden worden van de geïntervieerden met de datum en duur van het interview, alsook met de respectievelijk gemaakte Hollywoodproducties. In deze tabel valt het op dat Dirk Impens geen Hollywoodproducties heeft. Desondanks heeft hij wel degelijk enkele pogingen ondernomen in de hoedanigheid van filmproducent maar zijn deze om allerlei verschillende redenen afgesprongen. Daarnaast heeft hij ook enkele Oscarnominaties gehad met bijbehorende promotiecampagne in Los Angeles, het hart van Hollywood. Deze films zijn *Daens* (Stijn Coninx), *The Broken Circle*

Breakdown (Felix Van Groeningen) en *Close* (Lukas Dhont). Impens is als filmproducent tevens de enige niet-regisseur onder de geïnterviewden.

	Geïnterviewde	Datum interview	Duur interview	Hollywoodproducties + jaar
1	Jakob Verbruggen	9/11/2023	1u 10min 29sec	House of Cards, 2016 Black Mirror, 2016 The Alienist, 2018 Invasion, 2021
2	Felix Van Groeningen	23/11/2023	1u 19min 16sec	Beautiful Boy, 2018
3	Jan Verheyen	2/12/2023	1u 15min 28sec	The Little Death, 1996
4	Dominique Deruddere	5/03/2024	1u 13min 40sec	Wait Until Spring, Bandini, 1989
5	Dirk Impens	7/03/2024	56min 39sec	/

TABEL 1: OVERZICHT RESPONDENTEN

Aanvullend op bovenstaande tabel werd nog een tabel met achtergrondinformatie over elke geïnterviewde opgesteld.

Naam geïnterviewde	Personalia
Jakob Verbruggen	Jakob Verbruggen is een 44 jarige Vlaams – voornamelijk – televisieregisseur. In Vlaanderen is hij bekend dankzij de series <i>Vermist</i> en <i>Code 37</i> . Van <i>Code 37</i> werd eveneens een film gemaakt. Het is tevens de reeks <i>Code 37</i> die hem naar de productie van de Britse serie <i>The Fall</i> bracht. Van daaruit is hij dan in Hollywood terecht gekomen met in de eerste plaats de Netflix hit <i>House of Cards</i> . Vandaag werkt hij nog steeds aan projecten in Hollywood.
Felix Van Groeningen	Van Groeningen is de 47 jarige regisseur van onder andere de Oscar genomineerde film <i>The Broken Circle Breakdown</i> . Deze film bracht hem dan ook naar Los Angeles en bezorgde hem later het project <i>Beautiful Boy</i> in Hollywood. Zijn recentste film, <i>De Acht Bergen</i> , leverde hem en zijn mederegisseur Charlotte Vandermeersch de juryprijs op tijdens het filmfestival van Cannes.

Jan Verheyen	Verheyen startte zijn carrière in de filmwereld als distributeur waarna hij overstapte naar regie. Hij staat onder meer bekend om de <i>FC De Kampioenen</i> films. In 1996 bracht zijn distributeursverleden hem voor zijn tweede langspeelfilm tot in Hollywood. Daar draaide hij <i>The Little Death</i> . Al sinds 1991 verschijnen op regelmatige basis nieuwe films van hem. Hij werd geboren in 1963.
Dominique Deruddere	Dominique Deruddere begon zijn carrière als regisseur in 1987 met de langspeelfilm <i>Crazy Love</i> . Twee jaar later maakte hij in Hollywood <i>Wait Until Spring, Bandini</i> , een verfilming van het gelijknamige boek van de Amerikaanse schrijver Fante. Vandaag heeft hij, zoals hij zelf aangeeft, nog steeds enkele projecten in de <i>pipeline</i> zitten in het <i>independent</i> filmmilieus van Hollywood. Ondanks dat hij met de gezegende leeftijd van 67 jaar al de pensioenleeftijd gepasseerd is, is hij nog niet van plan om te stoppen met film maken.
Dirk Impens	Dirk Impens is een voormalig filmproducent die met films als <i>Daens</i> , <i>The Broken Circle Breakdown</i> en <i>Close</i> drie verschillende Oscarnominaties in de wacht sleepte. Daarnaast trachtte hij enkele projecten in Hollywood op te starten, maar om allerlei redenen sprongen deze uiteindelijk toch af. Ook hij is 67 jaar en ondertussen op pensioen.

TABEL 2: PERSONALIA RESPONDENTEN

Het vinden van participanten die hun medewerking konden verlenen, was niet altijd een even gemakkelijke opdracht. Zo hadden bijvoorbeeld meerdere mogelijke kandidaten wel interesse om mee te werken maar is het niet gelukt om een interview in te plannen, vermoedelijk door hun zeer drukke agenda. Daarnaast was het ook zaak om de juiste tussenpersonen te vinden en te bereiken in de hoop dat zij mij in contact konden brengen met potentiële interviewkandidaten. Vaak waren de tussenpersonen producenten die met de respectievelijke regisseur een film gemaakt hebben. Maar ook het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF), het agentschap van de regisseur of mensen uit academische kringen fungeerden als tussenpersoon. Indien de tussenpersonen een positief antwoord verkregen, werd er – meestal

rechtstreeks – met de respondent een datum afgesproken waarop het interview kon doorgaan.

Tijdens de interviews viel het op dat alle respondenten met passie over het onderwerp spraken. Dit droeg bij aan de duur van de interviews waardoor de meerderheid ongeveer 1 uur en 15 minuten in beslag nam. Het kortste interview had een duur van net geen 57 minuten lang. Drie van de vijf interviews werden online afgenomen via respectievelijk Zoom, WhatsApp en Microsoft Teams. De overige twee interviews vonden fysiek plaats bij de respondent thuis of op neutraal terrein. Voorafgaand aan het interview werd telkens aan de respondenten gevraagd of ze al dan niet akkoord zouden gaan met opname van het interview. Geen enkele geïnterviewde maakte hiertegen bezwaar. Vermoedelijk hielp het dat de respondenten door hun beroep wel al verschillende interviews doorstaan hadden. Bij aanvang van ieder interview werd nogmaals naar de goedkeuring voor opname gevraagd en werden de respondenten op hun rechten gewezen. Om enige structuur in de interviews te behouden, werd op voorhand een semi-gestructureerde vragenlijst opgesteld welke in bijlage 1 geraadpleegd kan worden. Deze vragenlijst hielp om bij ieder interview een gelijkaardige structuur te bekomen. Desondanks verschilde deze structuur telkens een beetje door hetgeen de respondent wist te vertellen. Ter voorbereiding van de interviews werden alvast enkele interviews in kranten geraadpleegd en werd telkens een groot deel van het oeuvre van iedere respondent bekeken, waaronder uiteraard de betreffende Hollywoodproducties.

2.2. Data-analyse: een thematische analyse

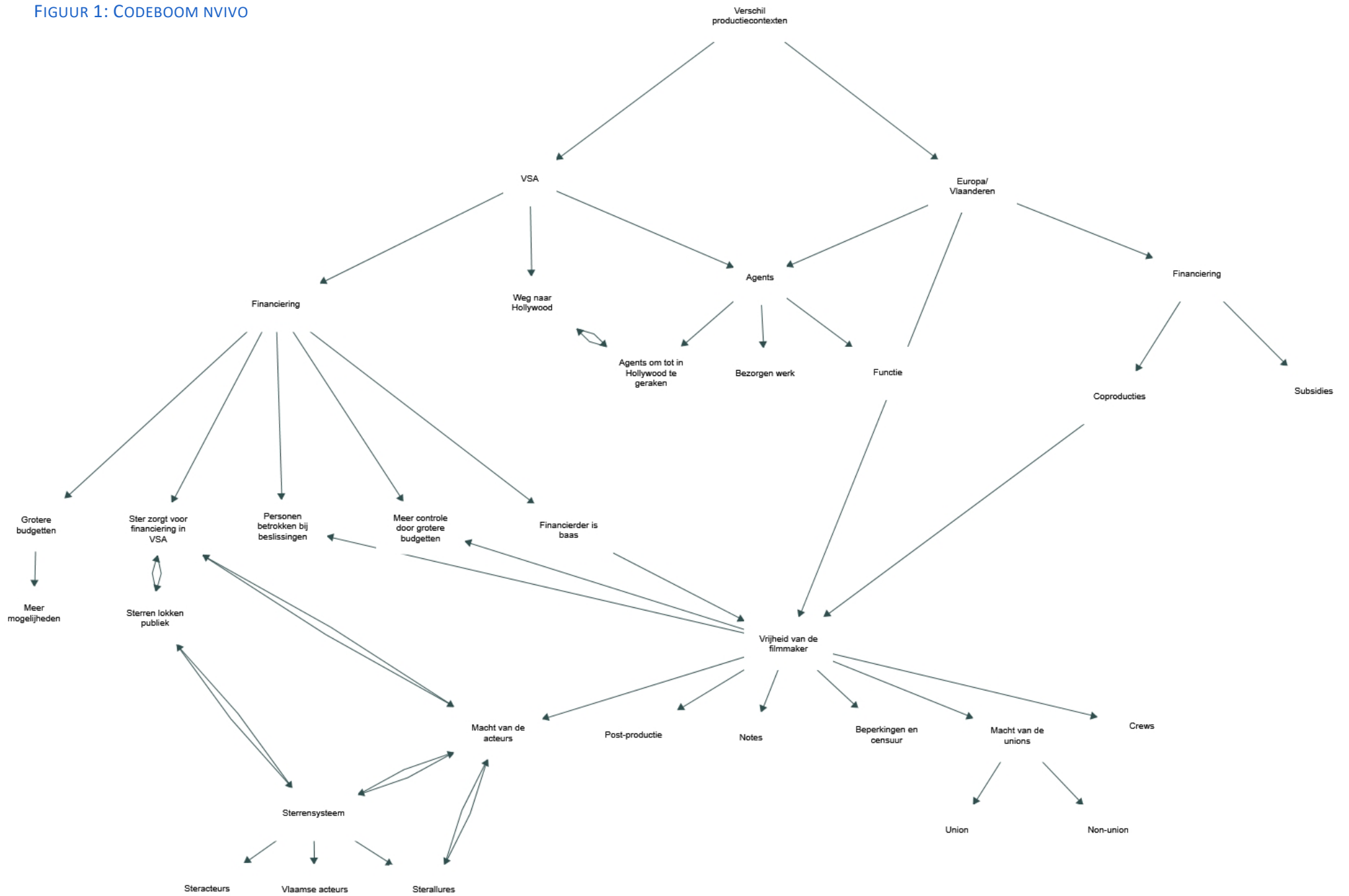
Zoals hierboven vermeld, werden de interviews gevoerd met behulp van een semigestructureerde vragenlijst. De keuze van dit soort vragenlijst zorgt voor een zekere flexibiliteit en geeft de interviewer de mogelijkheid om in te spelen op het vertelde van de geïnterviewde (Mortelmans, 2023). Per interview wordt er een transcriptie gemaakt conform het verbatim principe zodat het mogelijk is om achteraf een degelijke analyse uit te voeren (Mortelmans, 2023). Deze analyse zal gedaan worden volgens het principe van een thematische analyse zoals Braun en Clarke (2006; 2012; 2013; Clarke & Braun, 2016), Terry en collega's (2017) en Joffe (2012) meermaals beschreven hebben. Door gebruik te maken van een thematische analyse, kan er naar betekenispatronen gezocht worden binnen kwalitatieve data (Braun & Clarke, 2012; 2013; Clarke & Braun, 2016). Deze onderzoeksmethode wordt

gekozen omwille van zijn flexibiliteit (Braun & Clarke, 2012; Clarke & Braun, 2016). Het gegeven van flexibiliteit heeft betrekking op onder meer de grootte van de *sample* en de dataverzamelmethode, wat voordelen biedt voor dit specifiek onderzoek aangezien de interviewrespondenten gezocht worden in een eerder beperkte populatie, alsook aangezien de data verkregen wordt uit zowel een krantenanalyse als uit diepte-interviews (Braun & Clarke, 2012; Clarke & Braun, 2013; 2016). Terry en collega's (2017) geven als richtlijn bij een masterproef aan om het corpus van de interviews tussen de 6 en de 15 participanten te houden, en voor media teksten tussen de 1 en 200 samples. Ondanks Braun en Clarke (2012) aangeven dat er geen duidelijke afspraken gemaakt zijn wat betreft het uitvoeren van een thematische analyse, kan deze onderzoeksmethode wel – uiteraard nadat alle data verzameld is – in zes fasen onderverdeeld worden, namelijk zichzelf kenbaar maken met de data, coderen, het zoeken naar thema's in de codes, heranalyseren van de thema's, de thema's benoemen en definiëren en tot slot het rapporteren (Braun & Clarke, 2006; 2012; Clarke & Braun, 2013; Joffe, 2012; Terry et al., 2017). Deze stappen werden dan ook door de onderzoeker gevolgd. In dit onderzoek werd gekozen om de codes op een inductieve manier te genereren met behulp van het programma NVivo aangezien er geen bestaand onderzoek gevonden werd met dezelfde doelstellingen of werkwijze betreffende dit – of een gelijkaardig – onderwerp (Braun & Clarke, 2006; 2012; Joffe, 2012; Terry et al., 2017). Dit betekent dat de codes en thema's rechtstreeks vanuit de data ontwikkeld werden en niet vanuit de theorie of voorgaand onderzoek. Een overzicht van de thema's met beschrijving van hun inhoud kan hieronder teruggevonden worden. Het nadeel van thematische analyse, zoals Boyatzis (1998) het omschrijft, is dat deze onderzoeksmethode geen garantie biedt – zoals bij uitbreiding elke kwalitatieve onderzoeksmethode – dat verschillende onderzoekers de data op dezelfde manier zullen interpreteren. Ook thematische analyse is dus met andere woorden onderworpen aan een zekere mate van subjectiviteit die bij de onderzoeker aanwezig is. Om tot de codes en bijhorende thema's te komen, werden de stappen van een thematische analyse gevolgd zoals Braun en Clarke (2006; 2012), Clarke en Braun (2013), Joffe (2012) en Terry en collega's (2017) deze beschrijven. Eenmaal de codes en thema's gegenereerd waren, werd er een codeboom opgesteld om de interne coherentie van de analyse visueel voor te stellen (cf. infra). In de finale fase worden de onderzoeksresultaten en conclusie neergeschreven.

Naam thema	Omschrijving van het thema
<i>Agents</i>	Het thema “agents” heeft betrekking op de personen die de regisseur – en acteurs en actrices – begeleiden om werk te vinden.
Censuur	Het thema “censuur” gaat dieper in op eventuele beperkingen en censuur die van toepassing zijn in de verschillende productiecontexten. Zo wordt er bijvoorbeeld gekeken naar waarop gecensureerd wordt en hoe regisseurs omgaan met deze censuur.
Financiën	Het thema “financiën” gaat kijken naar de financiële middelen die de regisseurs tot hun beschikking hebben in de verschillende productiecontexten en welke implicaties dit heeft.
Macht van de vakbonden	In tegenstelling tot Vlaanderen hebben de vakbonden, de zogenaamde <i>unions</i> , in de Verenigde Staten een zeer grote macht. Dit thema gaat de impact en de complicaties van deze macht nader onderzoeken.
Op weg naar Hollywood	Dit thema is vrij voor de hand liggend en gaat onderzoeken hoe de verschillende regisseurs in Hollywood zijn terechtgekomen.
Sterrensysteem	Het thema “sterrensysteem” gaat de impact van de acteurs en actrices nader gaan onderzoeken. Dit thema zal voornamelijk focussen op de productiecontext in de VSA aangezien uit de literatuurstudie blijkt dat er in Vlaanderen niet echt sprake is van een sterrensysteem, hetzij een eerder beperkt.
Streamers	Dit thema gaat kijken naar de impact die de streamingdiensten hebben op de productie van film in beide productiecontexten.
Vrijheid die de filmmaker geniet	Het thema “vrijheid die de filmmaker geniet” gaat onderzoeken in welke mate regisseurs vrijgelaten worden in allerlei beslissingsprocessen gedurende het volledige proces van film maken.
Schaalvergroting	Het thema “schaalvergroting” behandelt het aspect van de Hollywoodiaanse filmindustrie waar alles op een veel grotere schaal lijkt aangepakt te worden. Dit gaat van de productiecrews die veel groter zijn tot de grotere budgetten en de veel grotere afzetmarkt. Anders gezegd blijkt de Hollywoodiaanse filmindustrie dus op alle vlakken veel groter aangepakt te worden dan hier in Vlaanderen en Europa.

TABEL 3: OVERZICHT THEMA'S

FIGUUR 1: CODEBOOM NVIVO



Deel 3: onderzoeksresultaten

1. Resultaten van de analyse

Nu het onderzoeksdesign uitgelegd is, kunnen we overgaan naar de bespreking en de resultaten van de diepte-interviews en krantenanalyses. Deze resultaten worden besproken naar analogie van de thema's die uit de thematische analyse opgesteld werden. Omwille van structurele redenen zal de onderverdeling van de thema's hier niet blindelings gevolg worden, maar zullen deze onderverdeeld worden in enkele subcategoriën om zo een coherent verhaal te vormen. Daarbij zullen zo nu en dan relevante quotes gebruikt worden om de analyses te staven. Indien toepasselijk zal er ook af en toe teruggekoppeld worden naar de literatuur.

1.1. Op weg naar Hollywood

Om als buitenlandse regisseur in Hollywood te geraken, moet je in de eerste plaats al succesvol zijn in een andere productiecontext, bijvoorbeeld de Vlaamse. Succesvol is echter een breed woord dat enige verduidelijking verdient. De geïnterviewden hebben namelijk allemaal een ander traject gevolgd om tot in Hollywood te geraken, maar de rode draad is wel degelijk dat ze één voor één al enig succes met een internationale uitstraling kenden in binnen- en/of buitenland waarna iemand uit Hollywood dat succes oppikte. Bij Jan Verheyen was dit iemand uit zijn distributieverleden. Jakob Verbruggen kreeg een uitnodiging van agenten uit Los Angeles nadat zijn succes in het Verenigd Koninkrijk door hen opgepikt werd. Felix Van Groeningen kwam in Los Angeles terecht door zijn Oscarnominatie en bijhorende promotie met *The Broken Circle Breakdown* waarna contacten die toen gelegd werden hem naar het project van *Beautiful Boy* leidden. Dominique Deruddere werd opgepikt door het productiebedrijf van Coppola, American Zoetrope, doordat zijn toenmalig producent, Erwin Provoost, op zoek was naar financiering voor de verfilming van het boek *Wait Until Spring, Bandini*. Deruddere kende voorheen echter al interesse vanuit Hollywood na diens eerste succesvolle film, *Crazy Love*. Vervolgens spelen agenten in Hollywood een zeer belangrijke rol om alles verder te faciliteren in aanloop naar het project en eventuele daarop volgende projecten (cf. infra).

Wat ook opvalt onder de geïnterviewde regisseurs is dat ze initieel niet per se naar Hollywood wilden gaan om daar films te maken. De interesse kwam er eerder na enkele successen en bijhorende interesses uit Hollywood zelf die bijgevolg de nieuwsgierigheid en interesse aanwakkerden naar het systeem of voor een welbepaald project. Maar dit mag zeker niet zomaar veralgemeend worden naar andere, niet-geïnterviewde, regisseurs.

“Ik begrijp bij heel veel regisseurs de goesting om daaraan te snuffelen, de goesting om daar mee bezig te zijn.” Dirk Impens, voormalig filmproducent.

Tot slot geven de geïnterviewde regisseurs allemaal wel aan dat ze ook wel wat geleerd hebben uit hun tijd in Hollywood, zaken die ze niet per se in de Vlaamse en Europese context konden leren. Hetgeen ze geleerd hebben, is dan weer wel vrij verschillend, wat onder andere te wijten is aan hun verschillende persoonlijke ambities en persoonlijke eigenschappen.

1.2. Agents

1.2.1. Agents in Vlaanderen en Hollywood

Uit de literatuurstudie blijkt dat *agents* belangrijk zijn voor acteurs en actrices om aan werk te geraken aangezien deze *agents* grote en betekenisvolle sociale netwerken hebben (David, 2007; Zafirau, 2008). De geïnterviewden gaven aan dat deze stelling ook geldt voor regisseurs. In Hollywood hebben ze zelf namelijk allemaal een agent. Maar uit de analyses bleek dat er toch enigszins ruimte is voor enkele nuances. In de eerste plaats geven de geïnterviewde respondenten aan dat *agents* in de context van Hollywood zeker noodzakelijk zijn. Dirk Impens verwoordt het als volgt: “Een systeem waar dat ge... Als regisseur minstens een advocaat, een agent en een manager moet hebben, waar dat ge dat ook moet hebben als producent, waarin dat iedereen, iedereen kent.” In de Vlaamse context daarentegen, blijken agenten veel minder noodzakelijk. Ze bestaan er wel, zeker de recentste jaren, maar aangezien de Vlaamse filmproductiecontext veel kleiner is dan Hollywood, is hun nut minder bewezen. Zo gaf Jakob Verbruggen bijvoorbeeld aan nog geen agent te hebben toen hij in het buitenland begon te werken aangezien dit toen nog niet bestond in een Vlaamse context. Ook Jan Verheyen en Dominique Deruddere hadden geen agent in het

begin van hun carrière. Felix Van Groeningen had er wel één voor hij naar Hollywood trok maar hij geeft ook aan dat de noodzaak in de Vlaamse context minder groot is. Hij wordt hierin bijgestaan door Jan Verheyen. Hier is het namelijk veel eenvoudiger om een netwerk binnen de Vlaamse filmindustrie op te bouwen.

1.2.2. Functie van agents

De functie van deze *agents* bestaat eruit dat ze regisseurs aan werk helpen. Het is namelijk hun job om te weten wat er gemaakt wordt, wat er geschreven wordt, etc. En op die manier gaan ze de juiste projecten aan de juiste filmmaker trachten te koppelen. Om hierin succesvol te zijn, is dat sociale netwerk dan ook belangrijk zoals uit de literatuurstudie bleek (David, 2007; Zafirau, 2008). Want zonder een degelijk onderhouden netwerk is het uiteraard niet vanzelfsprekend dat de agenten erin slagen om het juiste project aan de juiste regisseur te koppelen.

“Moest je geen manager of agent hebben, zou het toch veel moeilijker gaan. Dus eigenlijk heb je dat nodig. Dat is hoe dat het marcheert. Zij scouten de festivals, zij gaan alle films zien. (...) Wat zij voor u kunnen betekenen, is de netwerkgeving. (...) Dat is eigenlijk meer de matchmaker. Ja, diegene die iedereen met mekaar verbinden. Hier is dat een veel kleinere wereld, dus dat gebeurt organischer door mekaar tegen te komen, of mekaar te proberen bereiken (...). Terwijl daar dat georchestreerd wordt, op die manier.” Felix Van Groeningen, regisseur *Beautiful Boy*.

“Ge moet echt een agent hebben die weet wat er gemaakt wordt, die u kan voordragen. Want iedereen gaat eten met iedereen (...). Ge moet deel uitmaken van het systeem, lijkt mij wel. Nog meer zelfs dan vroeger. Dus ge hebt echt wel een agent nodig.” Jan Verheyen, regisseur *The Little Death*.

Zoals te lezen is in de quotes hierboven zorgen agenten dus dat ze op de hoogte zijn van nieuwe films en bijhorend talent. Bijgevolg gaan ze dan ook trachten om contact op te nemen met succesvolle regisseurs. Dit impliceert dat je om in Hollywood te geraken eerst en vooral succesvol

moet zijn in een andere filmproductiecontext (cf. supra). Drie respondenten geven dan ook aan dat, eenmaal hun werk een groter, internationaler publiek begon te bereiken door hun succes, ze opgepikt en bijgevolg gecontacteerd werden door agenten om hen eventueel producties aan te bieden.

1.3. Financiën

1.3.1. Grotere budgetten

Uit de diepte-interviews bleek, naar verwachting, dat in Hollywood de budgetten veel groter zijn. Dit werd dan ook bevestigd door alle geïnterviewden. Ook in de onderzochte krantenartikels komt dit terug naar voren. Boeckx (2021) gaat de serie *Invasion*, die Jakob Verbruggen mocht regisseren, dan ook als volgt omschrijven: “met een budget van zo’n 170 miljoen euro de duurste reeks die een Vlaming ooit mocht maken”. Dit betekent echter niet dat films en series die de grootste budgetten hebben per definitie beschouwd worden als de beste films en series. De grotere kosten zijn vaak te wijten aan de veel grotere crews waarmee in Hollywood gewerkt wordt en staan niet direct garant voor kwaliteit.

Daarnaast hebben deze grotere budgetten ook nadelen. De meerderheid van de geïnterviewden geeft dan ook aan dat dit gepaard gaat met een hogere mate van controle. De studio’s, maar ook de acteurs, zullen zich gemakkelijker dan in Vlaanderen en Europa echt gaan mengen in productionele discussies. En dit beperkt natuurlijk de bewegingsruimte van de filmmaker (cf. infra). Daarnaast impliceert deze controle ook dat de machtsverdeling – mede door de wijze van financiering, waarover later meer – helemaal anders ligt dan in Vlaanderen en Europa (cf. infra).

“Maar je hoort mij niet beweren dat niemand over mijn schouders heeft meegekeken. De belangen waren groot. Met 25 miljoen dollar was ons budget zowat acht keer groter dan in België. Dan is het maar normaal dat ze je meer op de vingers kijken.” Felix Van Groeningen, regisseur van *Beautiful Boy*, in Peeters (2018).

1.3.2. Financiëringmogelijkheden

Een ander belangrijk verschil inzake financiering heeft betrekking op de wijze waarop de nodige budgetten verzameld worden. In een Europese context zal dit voornamelijk gebeuren door de subsidiërende instanties, zoals bijvoorbeeld het VAF of de Tax Shelter, te raadplegen of door coproducties waarbij verschillende partijen, met al dan niet eventuele partijen uit Hollywood, geld samenleggen om de film te financieren. Dit komt omdat de Vlaamse en bij uitbreiding Europese filmindustrie kleinschaliger is waardoor deze extra ondersteuningsmaatregelen nodig zijn om te overleven. In Hollywood daarentegen, is er geen sprake van subsidies. Daar worden de producties gefinancierd met privéged, al dan niet afkomstig van de studio's.

“Amerikaanse films worden gemaakt met privéged, terwijl Europese films vaker gesubsidieerd worden.” Dominique Deruddere, regisseur van *Wait Until Spring, Bandini*, in Vandenberghe (2023).

Dit betekent echter niet dat het in Europa en Vlaanderen de facto onmogelijk is om een film met privéged te maken. Maar deze financieringswijze brengt ook een grote mate van onzekerheid met zich mee. Waar je in Vlaanderen zeker bent dat de productie naar een volgende fase gaat eenmaal dat het geld er is, bestaat in Hollywood altijd de kans dat een financierder op het allerlaatste moment afhaakt zodat er – in het beste geval – op zoek moet gegaan worden naar een nieuwe financieringspartner. Indien dit niet lukt, kan de film niet overgaan tot productie. Ook Felix Van Groeningen maakte dit mee met *Beautiful Boy* en uiteindelijk werd de oorspronkelijke financierder vervangen door Amazon.

Vervolgens blijkt uit de interviews dat sterren in Hollywood zeer impactvol zijn wat betreft de financieringsmogelijkheden. Ook Elberse (2007), Nelson en Glotfelty (2012), Ross (2011) en Willis (2004) geven dit in de literatuur aan. Bijgevolg is het dan ook quasi onmogelijk om een grote film met een groot budget te maken zonder A-lijst acteur of actrice binnen het Hollywood systeem. In de Europese context is de sterrennotie dan weer minder van belang.

“Je hebt een grote naam nodig om geld te vinden. Ik ben Ridley Scott of Christopher Nolan niet, dus moet ik bekende acteurs zoeken om mijn film gefinancierd te krijgen.” Jakob Verbruggen, regisseur van o.a. *House of Cards* en *Black Mirror* in Peeters (2016).

“Of ze ons iets hebben opgedrongen? Natuurlijk: Ornella Mutti, Faye Dunaway, Joe Mantegna en Paolo Conte’, glundert Provoost, ‘Ik heb geen bezwaren gemaakt.’” Erwin Provoost, voormalig Vlaams filmproducent van o.a. *Wait Until Spring, Bandini*, in De Mol (1989).

Dit komt doordat in Hollywood de perceptie bestaat dat de aanwezigheid van een ster de film een groter publiek zal bezorgen. Dit is ook terug te vinden in de literatuur, meer bepaald dat sterren een zekere aantrekkingskracht hebben op het publiek en er bijgevolg voor zorgen dat mensen de film bekijken (Butler, 2000). De interviews gaan dit dan ook gaan staven. Bijgevolg is het door deze aantrekkingskracht bijna onmogelijk geworden om, zoals hierboven al ter sprake kwam, in Hollywood een grote film te maken zonder de aanwezigheid van minstens één grote ster. Deze sterren zijn dan ook de reden dat studio’s een film willen financieren. Bijgevolg blijkt dan ook uit de interviews en de krantenanalyses dat er twee manieren zijn opdat een ster in de productie geraakt. Een eerste manier is dat de studio x aantal acteurs opdringt aan de regisseur waaruit deze dan eventueel kan en moet kiezen. Een tweede manier is dat de regisseur – en eventueel de producent – zelf acteurs of actrices trachtten te contacteren en overtuigen zodat er een sterkere onderhandelingsbasis is met eventuele financierders.

“De financierder wou meer zekerheid en stelde voor om Nicole Kidman een rol te geven. Kwestie van zeker genoeg volk naar de cinema te lokken.” Dominique Deruddere, regisseur van *Wait Until Spring, Bandini*, in Dumon (2011).

“Grote man Dirk Impens mikt op Hollywood. Hij heeft er enkele goede connecties en spreekt die aan om tot bij Robin Williams, Jim Carey en Kevin Klein persoonlijk te raken.” Bavo Dhooghe, auteur, in Cocquyt (2007).

1.4. Schaalvergroting

1.4.1. Flexibiliteit

In de eerste plaats geven de geïnterviewden aan dat het vertellen van verhalen in se niet heel hard verschilt over de verschillende productiecontexten heen. Dit impliceert dat de basisprincipes van het filmmaken uniform zijn. Desondanks zijn er wel enkele verschillen op te merken tussen de verschillende productiecontexten. Een eerste verschil heeft betrekking op de grote van de filmploeg. Dit kwam al kort aan bod bij het luik financiën, meer bepaald dat een grotere ploeg een groter budget nodig heeft, maar een verminderde flexibiliteit hoort hier ook bij. Enkele geïnterviewde regisseurs geven namelijk aan dat het moeilijker is om in Hollywood op het laatste moment wijzigingen door te voeren. Deze wijzigingen kunnen gaan van het veranderen van de lichtopstelling tot zelfs een locatiewijziging. De Europese- en Vlaamse productiecontext, daarentegen, is veel toegelijker wat betreft zulke veranderingen op het laatste moment. Hier zijn deze dan ook veel minder duur en tijdrovend. Daarnaast dragen grotere ploegen niet altijd bij tot een bevorderlijke en aangename werksfeer. Uiteraard zijn er tegelijkertijd ook wel voordelen aan grotere ploegen. Zo worden de productionele mogelijkheden bijvoorbeeld drastisch vergroot.

“We hebben met *De Acht Bergen* op een bepaald moment beslist van: naar Nepal gaan we niet met een volledige crew, we gaan met vier mensen van de ploeg naar daar en de acteur en we gaan stappen. En we gaan die film al stappend maken. Maar in de States zou dat nooit mogelijk zijn. En wat is het gevolg: dat ge met een leger daar toekomt en niet mobiel zijt.” Felix Van Groeningen, regisseur van *Beautiful Boy*.

“Hoe meer volk, hoe meer oog voor detail er is. Als ge een voorbeeld *wilt* [sic]: *met* [sic] *The Alienist* hebben we daar New York nagebouwd. Ja, als het team van de Art Department 100 man is, of het team is vijf man, dat die 100 man ook al duurt het ietske langer, dat oog voor detail, de afwerking, het hele proces wat dat team maakt, is natuurlijk... Je ziet dat wel. Dat is chic, dat is af. Ik zeg niet dat tien man dat ook niet kan, maar dat is een heel ander concept.” Jakob Verbruggen, regisseur van o.a. *House of Cards* en *Black Mirror*.

1.4.2. Personen betrokken bij de productie

Vervolgens bleek er ook een relatie te zijn tussen de grotere budgetten en het aantal mensen op de set en hiermee wordt niet de productionele crew bedoeld. Dit zijn dan eerder mensen van de studio's en dergelijke die zich voornamelijk bezighouden met de budgetten en niet met het schrijven van een scenario of de regie bijvoorbeeld. Deze mensen zouden kunnen omschreven worden als controleurs, mensen wiens job het is om erop toe te zien dat de regisseurs – in hun ogen – geen onverantwoorde beslissingen maken inzake financiële aangelegenheden. In de Vlaamse context is het bijna ondenkbaar dat de financierders op de set komen kijken, behalve misschien bij een commerciële productie. Maar zelfs dan zal de visie van de regisseur veel meer gevolgd worden.

“Maar er zijn meer mensen die daar waken over het budget maar die, producenten zijn dat dan, executive producers, producenten van de (...) studio of het netwerk, die de kwaliteitscontrole uitvoeren. (...) Maar er zijn op een gegeven moment heel veel... A lot of cooks in the kitchen.” Jakob Verbruggen, regisseur van o.a. *House of Cards* en *Black Mirror*.

1.4.3. Publiek

Nog een ander verschil met de Europese productiecontext heeft betrekking op het te bereiken publiek. De doorsnee Hollywoodproductie mikt vooral op een zo groot en breed mogelijk publiek en daar zijn dan ook enkele beperkingen aan verbonden. De studio's en geldschieters gaan veel harder letten op bepaalde elementen die de vertoningsmogelijkheden zouden beperken. Dit kan dus opnieuw teruggekoppeld worden aan het gegeven van commercialiteit dat in de filmproductiecontext van de Verenigde Staten belangrijker is dan in de Europese productiecontext. Zo zijn er in Europa regisseurs die bijna geen belang hechten aan de grootte van het publiek dat hun film bereikt. Dit kan eveneens teruggekoppeld worden aan het concept van auteurscinema.

1.5. Streamers

1.5.1. Uitbreiding van het studiosysteem

Hadida en collega's (2021) en Smits (2024) gaven al aan dat de streamingdiensten het klassieke studiosysteem onder druk zetten. Ook het overgrote deel van de geïnterviewden is het erover eens dat de streamingdiensten een grote, niet te onderschatten, impact hebben. Deze trend is eveneens terug te vinden in verschillende geraadpleegde krantenartikels. Voorzichtig uitgedrukt kunnen we dan ook stellen dat de streamingdiensten een grote concurrent zijn van de klassieke studio's. Zo zorgen de verschillende platformen zoals Netflix ervoor dat verschillende audiovisuele producties een veel groter bereik hebben dan een *mainstream release* mogelijk zou maken, wat ook terugkwam in de literatuur (Titova, 2021; Vas & Binkyte, 2018). Voorheen kon dit effect enkel verzekerd worden door de studio's. In dit opzicht kunnen de verschillende streamingplatformen dus zeker en vast beschouwd worden als een concurrent van het traditionele studiosysteem, om niet te zeggen dat ze de facto beschouwd kunnen worden als een studio.

“Vroeger hadden en moest er inderdaad een Hollywood productie zijn om een wereldwijd publiek aan te spreken. Nu kan dat een lokale... Ik zeg maar een Belgische productie, zijn die door die netwerken, streamings ook een wereldwijd publiek *kan* [sic] aanspreken.” Jakob Verbruggen, regisseur van o.a. *House of Cards* en *Black Mirror*.

“En bij die studio's moete dan tegenwoordig ook nog de Netflix'en, de Apples, de Amazons, de noem maar op, bijrekenen. Dat is een nieuw systeem, sinds kort. Dat is een uitbreiding van dat... Dat universum is groter geworden, laten we maar zeggen.” Dirk Impens, voormalig filmproducent.

1.5.2. Introductie van grote namen

Daarnaast gaat Netflix trachten om samen met grote namen te produceren. Op die manier hopen ze meer abonnees aan te trekken. Felix Van Groeningen verwoordt het als volgt: “Zij dachten: ‘Als we Scorsese een film laten maken voor Netflix, dat gaat groot nieuws zijn. Dat gaat in alle filmladen komen, dat gaat in alle media komen.’” Ook onder andere Dirk Impens ziet het op die

manier en Dominique Deruddere geeft eveneens aan dat Netflix frequent inzet op grote namen. Tegelijkertijd zorgen deze eigen producties ook voor een uitbreiding van hun eigen catalogus. Want hoe groter de catalogus, hoe aantrekkelijker voor potentiële kijkers. Dit verklaart dan ook waarom Netflix bereid is om veel te betalen voor namen zoals De Niro en Scorsese. En om die namen te lokken, beloofden ze hen ook creatieve vrijheid.

“Die zijn paar jaar geleden binnengekomen en eerst een aantal grote namen, carte blanche. Allee, eerst eigenlijk minder grote namen en dan zijn er echt grote namen opgesprongen, omdat ze daar plots niet meer... Omdat die echt hun goesting mochten doen. En minder dan bij de traditionele studio's moesten rekening houden met het feit dat de film echt geld ging opbrengen.” Felix Van Groeningen, regisseur *Beautiful Boy*.

Maar ondertussen is er niet veel sprake meer van deze grote creatieve vrijheid. De meerderheid van de geïnterviewden geeft aan dat het economische klimaat waarin de streamingplatformen opereren ondertussen zodanig veranderd is, mede door de toegenomen en grotere onderlinge concurrentie, dat ze zichzelf ietwat moeten heruitvinden om winstgevend te worden. En dit betekent dan weer dat het niet langer opportuun is om grote risico's te nemen. Van Groeningen vindt zelf dat de streamers ondertussen “conservatiever dan *de* [sic] studio's” vroeger zijn. Op deze manier trachtten ze namelijk geld te besparen.

1.5.3. Veranderingen in filmbeleving

De streamingdiensten – en bij uitbreiding de komst van het internet – hebben eveneens het traditionele systeem van *release windows* drastisch veranderd, zoals de literatuur ons ook bevestigt (Savage, 2014; Navar-Gill, 2020; Vas & Binkyte, 2018). Bovendien blijkt dat de mogelijkheid tot online streaming leidde tot een veranderende cinema ervaring van het publiek, meer bepaald dat het niet langer noodzakelijk is om naar de bioscoop te gaan om een recente film te zien. Dit impliceert dat het voor Vlaamse filmmakers bijna noodzakelijk is om in een samenwerkingsverband te stappen met een streamingplatform indien ze niet louter afhankelijk willen zijn van het bioscoopsucces.

“Mijn producent Dirk Impens heeft even getwijfeld, maar ik was meteen superenthousiast. Ik denk dat Netflix perfect is voor deze film. Het is het juiste moment om op die kar te springen. Oké, het betekent misschien dat heel wat mensen mijn film *Belgica* [sic] op een klein scherm zullen zien in plaats van in de bioscoop, maar anders zouden ze hem misschien helemaal niet zien.” Felix Van Groeningen, regisseur van *Beautiful Boy*, in *Trio* (2016).

1.6. Sterrensysteem

Om te beginnen, kunnen we alvast stellen dat Vlaanderen, en bij uitbreiding ook Europa, geen sterrensysteem kent zoals dat in Hollywood bestaat (Dhoest, 2005; Elsaesser, 2005; Forbes & Street, 2000; Meir, 2019). Dit betekent echter niet dat er geen belangrijke, talentvolle en impactvolle acteurs en actrices zijn, zoals ook Forbes en Street (2000) zeggen, maar eerder dat hun impact minder drastisch en minder doorslaggevend is op de niveau's van financiering en productionele discussies bijvoorbeeld. Er zijn dus wel degelijk zeer goede en talentvolle acteurs en actrices te vinden in Europa.

In de eerste plaats geeft het Hollywoodiaanse sterrensysteem de acteurs en actrices een zekere macht die ze hier in Vlaanderen niet kennen. Zoals al ter sprake kwam in het bovenstaande luik van financiering, zorgen sterren er namelijk voor dat een film gefinancierd geraakt. Dat bezorgt de acteurs en actrices een veel grotere bewegingsvrijheid, wat niet mogelijk zou zijn indien ze geen directe impact hebben op de filmfinanciering. De manier waarop de geïnterviewde regisseurs hierover spreken, impliceert dan ook dat dit, zoals Dominique Deruddere hieronder ook aangeeft, in Vlaanderen een heel andere dynamiek is waarbij de macht meer bij de regisseur ligt.

“Toch moet ik zeggen dat op een bepaald moment Fay *Dunaway* [sic] iets wou spelen op een bepaalde manier en ik had daar toch een andere manier voor ogen. En zij zei: ‘Dominique, I won’t play it this way’ en dat was echt my way or the highway. Ik wist dat ik daar niks op kon inbrengen omdat het zo zou zijn hé. (...) Ik heb nooit iemand in België tegen mij weten zeggen: ‘Dominique, k’had dat toch graag zo gedaan jongen. En wat gade daaraan doen?’ Zo werkt dat hier niet.” Dominique Deruddere, regisseur van *Wait Until Spring, Bandini*.

Bovenstaand citaat kan ook dienen bij wijze van inleiding van een volgend verschil tussen Hollywood acteurs en actrices enerzijds en Vlaamse anderzijds. In Hollywood komt het dus frequent voor dat de grote acteertalenten zich, door hun verworven macht, heel wat meer veroorloven. Dominique Deruddere beschrijft hierboven een voorbeeld van Faye Dunaway, maar in de bestudeerde krantenartikels komen nog enkele andere verhalen naar boven over Faye Dunaway. Allemaal hebben ze dezelfde conclusie, namelijk dat Dunaway niet de gemakkelijkste actrice is om met samen te werken. Ook andere regisseurs beamen dat het niet altijd even gemakkelijk is om met A-lijst acteurs en actrices samen te werken. Zo stelt Felix Van Groeningen bijvoorbeeld dat Timothée Chalamet bodyguards op de set noodzakelijk achtte en Jan Verheyen vertelt dat een A-lijst acteur of actrice machtiger is op set dan een “onbekende regisseur”. Zoals de regisseurs ook aangeven, kunnen we er niet vanuit gaan dat alle A-lijst acteurs en actrices op een gelijkaardige manier hun eisen stellen.

1.7. Vrijheid die de filmmaker geniet

Om te beginnen, kan er gesteld worden dat bijna alle geïnterviewden – direct of indirect – aangeven dat de Europese filmproductiecontext geschikter is voor een regisseur om zijn eigen keuzes te maken. Uiteraard zijn er ook in Europa en Vlaanderen nog steeds verschillen op te merken naargelang het soort productie, maar algemeen gezien is de Europese context dus beter geschikt voor regisseurs die volledige (creatieve) vrijheid en de *final cut* van hun film belangrijk vinden. In Hollywood is het namelijk per definitie zo dat degenen die voor de film betalen het laatste woord hebben en indien nodig beslissingen zullen forceren om hun visie te bekomen. In Vlaanderen, daarentegen, is het mogelijk om te discussiëren en tot een consensus te komen waar de verschillende partijen zich in kunnen vinden. Dit betekent echter niet dat in een Europese context de vrijheid van de regisseur onbeperkt is. De mogelijkheid bestaat nog altijd, en dat is voornamelijk zo bij coproducties en de wat meer commercialistische producties, dat de absolute vrijheid af en toe minder blijkt te zijn, maar niet op een vergelijkbare manier met Hollywood.

“Toon je twijfels in godsnaam niet aan de studio. Zij financieren de film, bij hen moet je laten uitschijnen dat je exact weet wat je gaat doen.” Felix Van Groeningen, regisseur van *Beautiful Boy*, in Humo (2018).

Het werd al vastgesteld dat de budgetten in Hollywood groter zijn dan hier in Vlaanderen en bij uitbreiding in Europa, mede doordat commercialiteit een groter en belangrijker gegeven is. Bijgevolg wordt er dan ook meer toegezien op het productieproces door de financierders en producenten en gaan ze, indien ze dit nodig achtten, ingrijpen. Dit betekent dat grotere budgetten er de facto voor zorgen dat er (een deel van de) controle en vrijheid opgeofferd moet worden. Het is dan ook om deze reden dat Dominique Deruddere al uit enkele lopende projecten stapte. Maar eveneens de manier van financiering speelt hierin een rol. Moest ook Hollywood werken met subsidies zou er eventueel een andere tendens vast te stellen zijn.

1.7.1. Castingsvrijheid

Daarnaast is het in Hollywood ook moeilijker om volledige vrijheid te hebben wat betreft de cast, zoals Elsaesser (2005) al aangaf. Dit komt doordat grote namen een grotere kans op commercieel succes betekenen, zoals ook werd beschreven onder het thema ‘sterrenstelsel’. Bijgevolg moeten regisseurs soms kiezen voor acteurs waarmee ze misschien liever niet zouden samenwerken, maar zodat de film wel gefinancierd kan worden. Door de minder grote commerciële belangen in een Vlaamse context is er hier bijgevolg een grotere vrijheid.

“Ge hebt keuze tussen dat en dat. Gij moogt kiezen ze, maar het is keuze tussen dat en dat. Ik vond, want de casting van *Beautiful Boy*, het werd heel hard van bovenaf bepaald. Maar vijf, zes namen, waaruit we konden kiezen, bij wijze van spreken.” Felix Van Groeningen, regisseur van *Beautiful Boy*.

1.7.2. Macht van de vakbonden

Vervolgens beperken de vakbonden in Hollywood ook nog eens de bewegingsvrijheid van de regisseurs. In de Verenigde Staten is het namelijk zo dat iedereen zijn of haar functie heeft op de

set. Dit is op een zodanig strakke manier georganiseerd dat het quasi onmogelijk is om hiervan af te wijken, mede door de vakbonden. Bijgevolg leidt dit tot een verminderde flexibiliteit waardoor het voor de flexibelere Europese en Vlaamse filmmakers moeilijk is om zich aan te passen.

Uit Fisk's (2017) werk werd al duidelijk dat de scenaristen in Hollywood een grote nood hebben aan de vakbonden. Uit de interviews blijkt echter dat deze vakbonden, en niet alleen deze van de scénaristen, binnen de filmwereld dan ook heel veel macht hebben die niet door iedereen als positief ervaren wordt. Door die grote macht zijn de vakbonden er dan ook in geslaagd om het gehele productieproces, i.e. bijvoorbeeld de opnames, van allerlei regels te voorzien die het filmproces veel moeilijker – en niet altijd aangenamer – maken dan dat het geval is in de Vlaamse context. Zo slagen ze er bijvoorbeeld in om de gehele productieketen stil te leggen indien ze geen consensus bereiken wat betreft meningsverschillen met de studio's, zoals recent nog gebeurde. Jakob Verbruggen en Jan Verheyen verwijzen beiden dan ook naar de recente staking in Hollywood van eind vorig jaar. Dominique Deruddere verwijst naar een andere, eerdere, staking. En eenmaal dat de onderhandelingen afgelopen zijn, en er bijgevolg toegevingen gedaan zijn, kan pas het werk hervat worden. Desondanks blijkt het nog steeds mogelijk te zijn om films te draaien zonder de vakbonden, maar zelf dan hebben ze een impact op het productieproces.

“In de Verenigde Staten is er *een* [sic] verschil tussen union films en non-union films.

(...) Dus in de non-union films, we waren een non-union film, moet ge u ietske minder aan de strikte regels houden. Maar ondanks dat zijn er toch nog redelijk veel regels. Bijvoorbeeld de de truck drivers (...) die hebben een heel sterke union en dat zijn de gasten waar je ginder voor moet oppassen, want als die niet hun goesting krijgen dan leggen die de hele keten plat, die trekt zich dat niet aan. Dat gij zegt: ‘ja, maar dat is mijn movie please. I've been working it twinty years’ of dertig. Die zeggen: ‘het is hier plat, t'is gedaan. Ik bougeer niet meer.’ Dus zelfs op een non-union film en op union film is dat allemaal nog veel strikter en strenger.” Dominique Deruddere, regisseur *Wait Until Spring, Bandini*.

60% van de geïnterviewden zegt – direct of indirect – dat het moeilijk werken en aanpassen is in het systeem met de vakbonden. Hierdoor kan er redelijkerwijs geconcludeerd worden dat vakbonden niet gekend zijn in de Vlaamse productiecontext, of slechts in een zeer beperkte mate waardoor dat eventuele vakbonden in Vlaanderen niet dezelfde macht kennen als in Hollywood.

Het is ook belangrijk om te vermelden dat twee geïnterviewden, meer bepaald Dominique Deruddere en Jan Verheyen, in respectievelijk 1989 en 1996 een film in Hollywood maakten, waardoor de mogelijkheid bestaat dat er ondertussen al veel veranderd is inzake de impact die de vakbonden hebben op de productiecontext. Maar aangezien ook Felix Van Groeningen, die in 2018 *Beautiful Boy* maakte, aangeeft dat de vakbonden niet bijdragen aan eenvoudiger werkomstandigheden, kan er wel vanuit gegaan worden dat ze nog steeds een noemenswaardige impact hebben. Ook de meest recente staking in Hollywood, waarnaar ook Jakob Verbruggen verwees, toont dit aan.

1.7.3. Opgelegde beslissingen

Vooraleer er in Hollywood begonnen wordt met filmen, moeten de *notes* die de studio's, producenten, etc. geven op bijvoorbeeld het scenario verwerkt worden door de regisseur. Als regisseur zijnde kan je niet beslissen om deze opmerkingen te negeren. En doordat er dan nog eens veel meer mensen betrokken zijn bij de te nemen beslissingen, vaak elk met hun eigen visie, betekent dit dat zij allemaal wel hun opmerkingen hebben. Dat zorgt ervoor dat de regisseur in Hollywood naar veel meer stemmen moet luisteren dan in de Vlaamse en Europese context het geval is. In de Vlaamse context kan het natuurlijk ook wel voorkomen dat producenten suggesties aan de regisseur geven, maar hier blijken deze niet zo dwingend te zijn.

“Ge krijgt notes van de studio, ge krijgt notes van de individuele... Ge krijgt een hoop notes. En dan is de taak als regisseur om door die notes te gaan, waarvan driekwart te zot is om los te lopen. Maar waar ook natuurlijk af en toe wel eens iets bijzit waarvan ge denkt: Oh ja, dat is niet slecht bedacht. En dan moeten we dat in de volgende versie van het scenario zo verwerken

dat iedereen het gevoel heeft dat er toch naar hem geluisterd is. Dat is de kunst.” Jan Verheyen, regisseur van *The Little Death*.

Daarnaast komt het in Hollywood wel vaker voor dat er tijdens de postproductiefase beslissingen worden genomen waar de regisseur het niet altijd mee eens is. Dit wil niet zeggen dat dit niet kan gebeuren in Vlaanderen, maar het is wel veel gemakkelijker voor de regisseur om hier deze beslissingen naast zich neer te leggen. Zo wist Jakob Verbruggen bijvoorbeeld te vertellen dat hij een clause in zijn contract laat opnemen voor al zijn Hollywoodproducties waardoor hij zeker is dat de montage achteraf niet helemaal verandert zonder zijn medeweten. Alle geïnterviewde regisseurs geven dan ook wel aan dat de *final cut* niet per definitie bij hen lag in Hollywood.

“Toen ik met Felix begon te werken, was zowat het eerste dat hij zei: ik wil geen bemoeienissen bij de final cut, het laatste woord in de montagecel. In Hollywood heerst een totaal andere cultuur. Het laatste woord is er per definitie voor de producent, dan mag de regisseur nog Woody Allen of Steven Spielberg heten. Als Felix in Hollywood films wil maken, mag hij die final cut op zijn buik schrijven. Met mij kan hij nog ruzie maken. Hier *in Los Angeles* [sic]: vergeet het.” Dirk Impens, voormalig filmproducent in Peeters (2014).

Taylor & Batty (2016) merkten al op dat er een verschil is tussen scenaristen die schrijven en regie combineren en scenaristen die louter focussen op het schrijven. Dit zorgt er dan ook voor dat er een belangrijk verschil opgemerkt kan worden tussen de geïnterviewde regisseurs. Twee van hen hebben namelijk zelf het scenario van hun Hollywoodproductie geschreven, respectievelijk *Wait Until Spring*, *Bandini* en *Beautiful Boy*. Hierbij valt het ook op dat beide regisseurs het scenario baseerden op een boek. Niet toevallig geven zij dan ook aan dat het op die manier gemakkelijker is om meer controle te houden over het project. Maar dit wil echter niet zeggen dat de regisseurs absolute vrijheid genieten. In beide gevallen werden er nog steeds beslissingen genomen waar de regisseurs niet voor de volle 100% met akkoord gingen. Maar hieruit kunnen we dus wel afleiden dat een regisseur die zelf het scenario schrijft meer vrijheid geniet.

1.7.4. Censuur

Om te beginnen, kunnen we allereerst stellen dat alle geïnterviewden unaniem aangeven dat Vlaanderen vrijer is qua censuur en dat ze zich hier bijgevolg nog niet echt gecensureerd hebben gevoeld. In de Verenigde Staten is het complexer. Zo stelt Jakob Verbruggen dat er in de Vlaamse serie *Code 37* enkele keuzes gemaakt werden die een “commerciële Amerikaanse productie” niet zou accepteren. Dit komt doordat er in Vlaanderen algemeen gezien minder belang gehecht wordt aan commercialiteit waardoor grotere risico’s geoorloofd zijn. In Hollywood, daarentegen, is commercialiteit wel degelijk een zeer belangrijk aspect. Daarom dat deze filmproductiecontext veel meer rekening houdt met onder andere het leeftijdsclassificatiesysteem, zoals onder andere Nakkab (2022) beschrijft. Want als een bepaalde film zodanig geclassificeerd wordt dat een deel van het publiek niet toegelaten is, dan hebben de makers een inkomstenverlies. Zeker bij die studio’s en streamingplatformen die commercialiteit zeer hoog in het vaandel dragen, is dit problematisch. Er zijn eveneens verschillen op te merken tussen de verschillende streamingplatformen wat impliceert dat niet alle bedrijven dezelfde maatstaf hanteren.

In de Hollywoodiaanse filmproductiecontext blijken geslachtsdelen – of de insinueringen er naartoe – wel algemeen een rode lijn te zijn aangezien deze nog steeds frequent gecensureerd worden. In de eerste plaats geeft Jan Verheyen dit aan, wat impliceert dat deze vorm van naaktheid al sinds vorige eeuw problematisch is. Maar ook regisseurs met recentere ervaringen, zoals Jakob Verbruggen en Felix Van Groeningen, geven aan dat dit vandaag nog steeds een probleem is. Aangezien zowel Verbruggen, als televisieregisseur zijnde, en Van Groeningen, die filmregisseur is, aangeven dat geslachtsdelen nog steeds een probleem blijken te zijn, rijst het vermoeden dat zowel televisie als film hieromtrent dezelfde denkplaatse volgen. Daarnaast geven bovenstaande regisseurs aan dat het mogelijk is om censuur te omzeilen door de juiste – al dan niet opgelegde – creatieve keuzes te maken.

“Full frontal male nudity, dat is lastig. Ik wou dat dan toch gewoon om te laten zien dat ik dat durf. Maar dan moest dat achter... Er werd dan zo’n muurtje gebouwd met van die glazen

matte tegels. Dat ge dus wel de contouren zag, maar dat ge niet alles zag.” Jan Verheyen, regisseur van *The Little Death*.

2. Conclusie en discussie

Deze studie kan beschouwd worden als een exploratief onderzoek aangezien getracht wordt om enkele van de verschillen tussen enerzijds de Vlaamse en Europese productiecontext en anderzijds Hollywood bloot te leggen. Daarnaast blijkt uit de literatuurstudie dat er amper concreet onderzoek gevoerd werd naar deze verschillen. Bijgevolg werden de thema's die ontwikkeld werden om de hoofdonderzoeksvraag en bijhorende deelvragen te beantwoorden dan ook op een inductieve manier ontwikkeld uit de thematische analyse. Deze resultaten werden neergeschreven op basis van vijf diepte-interviews met Vlaamse filmmakers die ervaring in beide productiecontexten hebben. Aanvullend werd gebruik gemaakt van een krantenanalyse om het beperkte corpus wat verder uit te breiden.

Door het exploratieve karakter en het beperkte voorafgaand onderzoek neemt de hoofdonderzoeksvraag dan ook een vrij algemene vorm aan en luidt als volgt: *“Wat zijn de verschillen tussen de Vlaamse/Europese productiecontext en die in Hollywood, en hoe ervaren Vlaamse filmmakers deze verschillen?”*.

In de eerste plaats geven alle geïnterviewde regisseurs wel aan dat het vertellen van verhalen in se niet verschillend is naargelang de productiecontext. Het is eerder het gehele gegeven errond dat verschilt en hoe daarmee omgegaan wordt. Zo wordt de Vlaamse en Europese productiecontext gekenmerkt door zijn flexibiliteit die dan weer ontbreekt in Hollywood. Daarnaast kan er geconcludeerd worden dat Hollywood op alle vlakken een schaalvergroting is, gaande van budgetten tot de grote van de crews. Veel van de beschreven verschillen zijn dan ook inherent verbonden aan deze schaalvergroting en bijhorende commercialiteit. Nog een ander belangrijk verschil, opnieuw te wijten aan de schaalvergroting, is dat agenten noodzakelijk zijn in Hollywood om aan werk te geraken. Deze agenten blijken daar eveneens ook al langer te bestaan dan in Vlaanderen, waar dit een veel recenter fenomeen is.

Vervolgens argumenteert Ross (2011) dat scenaristen binnen het Hollywoodsysteem niet bijster veel zeggenschap hebben over hun werk, behalve als ze dit combineren met regie. Hetzelfde geldt

voor regisseurs die ook het scenario schrijven, dit in tegenstelling tot regisseurs die een bestaand scenario verfilmen. In beide gevallen ligt de *final cut* echter nog steeds bij de studio's en de financierder, zoals zowel Ross (2011) en de geïnterviewden aangeven. Maar uit de interviews blijkt wel dat het voor regisseurs die ook het scenario schrijven eenvoudiger is om beslissingen te nemen. In de Vlaamse en Europese context is dit helemaal anders en is er veel vaker sprake van een gedeelde *final cut* tussen regisseur en producent of heeft de regisseur zelfs de integrale *final cut*. Dit is dan ook gelinkt aan één van de grootste verschillen tussen beide productiecontexten, namelijk dat een regisseur in Hollywood verplicht is om naar veel meer stemmen te luisteren en dan ook rekening moet houden met al deze – vaak verschillende – meningen en visies om de film te kunnen maken. Dit resulteert heel vaak in zogenaamde *notes* op bijvoorbeeld het scenario die de regisseur dan dient te verwerken, wat dan ook verklaart waarom het voor een Vlaamse regisseur niet altijd zo eenvoudig is om zich aan te passen in Hollywood.

Ook de wijze waarop het project gefinancierd wordt, verschilt. In Hollywood zijn projecten niet afhankelijk van subsidies van allerlei (publieke) instanties zoals dit wel het geval is in Vlaanderen en Europa. In Vlaanderen is het namelijk veel moeilijker om de integrale financiering te vinden bij private investeerders waardoor publieke middelen in beeld komen. In Hollywood slagen de studio's, streamingdiensten of private investeerders er daarentegen altijd wel in om voldoende budget te verzamelen om het project integraal te financieren. Dit zet Pardo (2007) er toe aan om te argumenteren dat Europese financiering veel inconsistenter en fragieler is. Maar de interviews suggereren net iets anders. Uit de interviews en krantenanalyses blijkt namelijk dat het in Hollywood soms voorkomt dat de financieringsbron op het laatste moment beslist om toch niet verder te gaan met de financiering waarna het project afgebroken wordt als er geen vervangende financiering gevonden wordt. Dit zorgt bijgevolg voor een grotere onzekerheid. In Vlaanderen daarentegen, zal de subsidiërende instantie het toegekende bedrag niet terugroepen waardoor er minder onzekerheid bestaat over de toekomst van het project. Daarnaast is het niet per se noodzakelijk om in Vlaanderen te werken met subsidies, maar kan er ook geopteerd worden om een coproductie op te starten. De voornaamste reden dat Vlaamse producties veel afhankelijker

zijn van subsidies en coproducties is te wijten aan de kleinere, minder geïndustrialiseerde filmindustrie.

Bijgevolg is het productieproces voornamelijk verschillend door de grotere crews die Hollywood kenmerken. De interviews en krantenanalyses tonen dan ook aan dat dit gepaard gaat met grotere mogelijkheden in de productie waardoor Hollywood producties meer tot de verbeelding spreken. Daarnaast kenmerkt Hollywood zich ook door de zogenaamde *unions*, de vakbonden. Deze bemoeilijken heel wat aspecten van het productieproces waardoor het niet altijd even eenvoudig en aangenaam is om te werken in deze productiecontext. Echter is het ook mogelijk om zonder vakbonden te werken, de zogenaamde *non-union* films. Desondanks hebben de regels van de vakbonden toch nog een invloed op deze producties. Hierdoor is er opnieuw sprake van een verminderde flexibiliteit en vrijheid op de set.

Vervolgens geven meerdere geïnterviewden aan dat het postproductieproces in Hollywood niet altijd even vlot verloopt. Zo bestaat altijd de kans dat er beslissingen genomen worden die niet in lijn liggen met de visie van de regisseur. Dit is te wijten aan het feit dat het Hollywoodsysteem zodanig georganiseerd is dat de financierder de eigenaar van het product is en bijgevolg zijn of haar visie kan opleggen die heel vaak commerciële motieven bevat. In Vlaanderen daarentegen, is er veel vaker sprake van een zogenaamde gedeelde *final cut* waarbij zowel producent als regisseur de finale eindbeslissing met elkaar delen. Dit impliceert dus dat hier de problemen die kenmerkend zijn voor Hollywood in mindere mate, of zelfs helemaal niet, voorkomen.

Ook inzake censuur zijn er verschillen op te merken tussen beide productiecontexten. Allereerst blijkt uit de interviews dat de Vlaamse context veel minder beperkingen met zich meebrengt. De geïnterviewden geven dan ook aan dat ze zich in Vlaanderen nog niet echt gecensureerd hebben gevoeld. In Hollywood daarentegen, zijn er wel beperkingen op te merken. Zo blijken geslachtsdelen zowel in het verleden als in een recentere context problematisch te zijn. Daarnaast kunnen andere beperkingen in Hollywood terug geleid worden naar de vertoningsmogelijkheden van de film. De PCA werd namelijk eind jaren 1960 vervangen door een classificatiesysteem, het

zogenaamde MPAA (Nakkab, 2022). Dit systeem is volgens Nakkab in staat om beperkingen te stellen aan het toegelaten publiek. Maar uit dit empirisch onderzoek blijkt dat de MPAA nog steeds – direct of indirect – bepaalde regelgevingen van de PCA in stand houdt. Zo ligt het censureren van geslachtsdelen in lijn met de conservatieve moralen die de PCA diende te promoten (Black, 1989).

Daarnaast verschilt de omgang met acteurs en actrices in beide productiecontexten. Uit de interviews blijkt dat het gemoedelijker werken is met Vlaamse acteurs dan met acteurs in Hollywood. Hier is het belangrijk om een onderscheid te maken tussen de zogenaamde B-lijst en A-lijst acteurs en actrices aangezien deze laatste behoren tot het sterrensysteem. Dit leidt ertoe dat sterren voor financieringsmogelijkheden zorgen en publiekstrekkers blijken te zijn (Butler, 2000; Elberse, 2007; Nelson & Glotfelty, 2012; Ross, 2011; Willis, 2004). Willis (2004) omschrijft sterren dan ook als marketingcommoditeiten. Bijgevolg blijkt uit het empirisch onderzoek dat dit gepaard gaat met een zekere status en bijhorende macht. Frymus (2019) geeft daarentegen aan dat de studio's nog steeds meer macht hebben dan de sterren en hen bijgevolg op een zijspoor kunnen zetten omwille van hun gedrag. De interviews staven deze conclusie van Frymus echter niet, in tegendeel. Deze suggereren net dat de studio's niet kunnen – of willen – optreden tegen het gedrag van de sterren. Natuurlijk kan het ook zijn dat de studio's waarmee de geïnterviewden werkten het gedrag van deze sterren niet extreem genoeg vonden om de commerciële belangen van de film te ondermijnen.

Uit de literatuurstudie bleek al dat de streamingdiensten een impact hebben op de dominantie van het klassieke studiosysteem (Hadida et al., 2021; Smits, 2024). Het empirisch onderzoek bevestigde dit dan ook. Zo hebben streamingdiensten de cinema ervaring danig veranderd door bijvoorbeeld de klassieke *release windows* uit te dagen (Savage, 2014; Navar-Gill, 2020; Vas & Binkyte, 2018), maar ook de algemenere cinema ervaring. Vandaag is het namelijk niet langer noodzakelijk om een film in de cinema te bekijken. Desondanks bieden de streamingdiensten volgens Titova (2021) en Vas en Binkyte (2018) toch mogelijkheden voor de meer lokale producties aangezien ze voor een groter globaal publiek zorgen. Dit impliceert dan wel dat lokale filmmakers verplicht zijn een samenwerking aan te gaan met de grote streamingplatformen waardoor ze een

deel van hun autonomie afstaan. Meer mogelijkheden is dus relatief en heeft voornamelijk betrekking op het bereik dat de productie krijgt. Daarnaast blijken deze platformen al een concurrent te zijn voor de Hollywood *majors* waardoor ze dat zeker zijn voor de Vlaamse filmindustrie.

Vervolgens blijkt de aantrekkingskracht van Hollywood vooral te wijten aan een bepaalde nieuwsgierigheid naar deze onbekende, mythische productiecontext. De meerderheid van de geïnterviewde regisseurs gaf dan ook aan dat ze initieel niet per se de ambitie hadden om naar Hollywood te trekken. Deze ambitie ontwikkelde zich naarmate dat er interesse vanuit Hollywood zelf kwam. Hierdoor bestaat de mogelijkheid dat deze nieuwsgierigheid ontstaan is door de grotere budgetten, grotere productiemogelijkheden of het sterrenstelsel dat kenmerkend is voor Hollywood.

Tot slot kwam het al ter sprake in de inleiding dat verschillende auteurs geen consensus vonden wat betreft de definitie van Hollywood. Zo gaat Scott (2004) Hollywood als een onderdeel van de *US motion-picture industry* zien, samen met de *independents* en de mediaconglomeraten die de Hollywood studio's bezitten. In een eerder werk plaatst Scott (2002) de *independents* dan weer wel onder Hollywood. Hierdoor kunnen Scott's (2002; 2004) opdelingen dus als ambigu beschouwd worden. McDonald en Wasko (2008) zien Hollywood dan weer eerder als een containerbegrip met enerzijds de grote studio's en anderzijds de *independents*. De interviews toonden eveneens aan dat een duidelijke afbakening van dit concept niet zo eenvoudig is. Enerzijds geven verschillende geïnterviewden aan dat Hollywood slechts een plaats in Los Angeles is waar een clustering van een deel van de *US motion-picture industry* plaatsvindt. Hierdoor argumenteren ze zelf dat ze niet altijd in Hollywood films hebben gemaakt. Anderzijds betekent de komst van de streamingdiensten een uitbreiding van het studiosysteem aangezien alle Hollywood *majors* ondertussen hun eigen streamingplatform hebben (Smits, 2024). Dit leidt ertoe dat ik de grote streamingdiensten zoals Netflix, Disney+, HBO, etc. als een onderdeel van Hollywood zelf beschouw, samen met de *majors* en de *independents* conform McDonald en Wasko (2008). Deze

indeling is alleszins heel wat complexer dan de indeling van de Vlaamse filmindustrie die hoofdzakelijk bestaat uit kleine onafhankelijke productiebedrijven.

Algemeen gezien kunnen we ten slotte concluderen dat de verschillen tussen de onderzochte productiecontexten hoofdzakelijk gelinkt zijn aan de verschillende noties van commercialiteit. In concreto betekent dit dat in Hollywood heel veel – om niet te zeggen alle – beslissingen genomen worden met de verkoopsfactor van het audiovisuele product in het achterhoofd. Zo zal er eerder gekozen worden voor een A-lijst dan voor een B-lijst acteur en zullen er beperkingen gesteld worden voor de filmmaker als de verkoopsfactor van het product in het gedrang dreigt te komen. In de Vlaamse en Europese context is dit in veel mindere mate het geval, waarmee niet gezegd wordt dat commerciële producties hier niet bestaan. Ook Vlaanderen en Europa hebben hun commerciële projecten, weliswaar in mindere mate dan dat het geval is in Hollywood en met een grotere mate van vrijheid voor de regisseur. Dit betekent dat een commerciële productie in Europa of Vlaanderen meer ruimte laat aan de regisseur om beslissingen te nemen. Bijgevolg is het dan ook te wijten aan dit verschil in commerciële belangen dat bijna alle geïnterviewden aangeven dat een filmmaker in Europa en Vlaanderen meer (creatieve) vrijheid kent dan in Hollywood.

3. Beperkingen van het onderzoek en suggesties voor toekomstig onderzoek

Zoals ieder onderzoek kent ook deze masterproef enkele beperkingen ondanks dat gepoogd werd om het onderzoek op een objectieve manier te voeren.

Een eerste belangrijke beperking van het onderzoek heeft betrekking op de populatie zelf. Het valt op dat er onder de geïnterviewden geen enkele vrouw aanwezig is. Dit is in de eerste plaats te wijten aan de eerder beperkte populatie van mogelijke interviewkandidaten, waarin zich eveneens geen enkele vrouw bevond. Dit zorgt er dan ook voor dat de resultaten van dit onderzoek niet kunnen veralgemeend worden. Ten tweede – en versterkend op het vorige argument – zorgt het beperkte corpus van het onderzoek er ook voor dat veralgemeningen naar de brede samenleving uitgesloten zijn.

Vervolgens moet er een belangrijke noodzakelijke nuance gemaakt worden dat geen enkele van de geïnterviewde regisseurs behoort tot de zeer beperkte A-lijst, zonder de bewezen expertise en bekwaamheid van de betrokken personen in twijfel te willen trekken, waardoor de mogelijkheid bestaat dat regisseurs afkomstig van deze lijst wel meer vrijheid en mogelijkheden hebben. Bijgevolg is het dus mogelijk dat A-lijst regisseurs een andere perceptie hebben waaruit andere conclusies naar voren kunnen komen. Verder onderzoek is nodig om dit te kunnen bevestigen of ontkrachten. Natuurlijk is dit vanuit een Vlaamse context zeer moeilijk aangezien er tot op heden geen zogenaamde A-lijst regisseurs gevestigd zijn bij ons waardoor onderzoek dat de ervaringen van A-lijst regisseurs wenst te onderzoeken vanuit bijvoorbeeld het Verenigd Koninkrijk dient te vertrekken.

Tot slot heeft dit onderzoek, door zijn exploratieve karakter, niet de mogelijkheid om de verschillen ten gronde te gaan onderzoeken en vatten, hoewel er nu een beter begrip is van deze verschillen tussen beide productiecontexten. Bijgevolg zou het voor toekomstige onderzoekers dan ook aan te raden zijn om de scope van het onderzoek te beperken tot enkele verschillen zodat er een grotere diepgang kan bekomen worden. Zo zou het bijvoorbeeld wenselijk zijn om te focussen op één verschillend aspect, bijvoorbeeld de streamingdiensten, waardoor meer diepgang kan

bekomen worden. Dit zou de mogelijkheid bieden om, naast diepte-interviews, bijvoorbeeld ook de geldstromen nader te onderzoeken. Daarnaast blijkt uit het onderzoek dat Hollywood onderverdeeld kan worden tussen de klassieke studio's, de streamingdiensten en de zogenaamde *independents*. Toekomstige onderzoekers zouden er eveneens voor kunnen opteren om de verschillen tussen één van deze drie genoemde contexten en de Vlaamse of Europese context meer te gaan belichten. En om af te sluiten, zou het eveneens interessant zijn om de vrijheid die filmregisseurs en televisieregisseurs, zoals Jakob Verbruggen bijvoorbeeld, hebben van naderbij te bekijken.

Bibliografie

1. Wetenschappelijke literatuur

- Batty, C., Sawtell, L., & Taylor, S. (2016). Thinking through the screenplay: The academy as a site for research-based script development. *Journal of Writing in Creative Practice*, 9(1), 149-162. https://doi.org/10.1386/jwcp.9.1-2.149_1
- Bergfelder, T. (2015). Fritz Lang. In Y. Tasker & S. Leonard (Eds.), *Fifty Hollywood directors* (pp. 135-143). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Binns, D. (2018). The Netflix documentary house style: Streaming TV and slow media. *Fusion Journal*, 14, 60-71. <https://doi.org/10.3316/informit.974882760579949>
- Black, G. D. (1989). Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940. *Film History*, 3(3), 167-189. <https://www.jstor.org/stable/3814976>
- Bogers, I. (2010). *Filmtrailers als reclamemedium, een inhoudsanalyse van komedie- en thriller trailers uit België en Hollywood* [Master's thesis, Universiteit Gent]. Universiteit Gent Bibliotheek. https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/490/732/RUG01-001490732_2011_0001_AC.pdf
- Bordwell, D. (1979). The art cinema as a mode of film practice. *Film Criticism*, 4(1), 56-64.
- Boschi, E., & McNelis, T. (2012). 'Same old song': On audio-visual style in the films of Wes Anderson. *New Review of Film and Television Studies*, 10(1), 28-45. <https://doi.org/10.1080/17400309.2012.631174>
- Boyatzis, R. E. (1998). *Transforming qualitative information: Thematic analysis and code development*. Sage Publications.
- Brandon, D. (2020). The current antitrust dispute between the Writers Guild of America and Hollywood Talent Agencies: modern retelling of favorite Hollywood classic. *Arizona State University Sports and Entertainment Law Journal*, 9(2), 98-144. <file:///H:/Downloads/9ArizStUSportsEntLJ98.pdf>
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>

- Braun, V., & Clarke, V. (2012). Thematic analysis. In H. Cooper, P. M. Camic, D. L. Long, A. T. Panter, D. Rindskopf, & K. J. Sher (Eds.), *APA handbook of research methods in psychology, Vol 2: Research designs: Quantitative, qualitative, neuropsychological, and biological*. (pp. 57-71). American Psychological Association.
<https://doi.org/10.1037/13620-004>
- Bunn, M. (2015). Reimagining repression: New Censorship Theory and after. *History and Theory*, 54(1), 25-44. <https://doi.org/10.1111/hith.10739>
- Burgess, D., & Stevens, K. (2021). Taking Netflix to the Cinema: National Cinema Value Chain Disruptions in the Age of Streaming. *Media Industries Journal*, 8(1), 67-87.
<https://doi.org/10.3998/mij.95>
- Butler, J. G. (2000). The Star system and Hollywood. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *American cinema and Hollywood: critical approaches* (pp. 84-98). Oxford University Press.
- Carman, E., & Drake, P. (2019). Doing the Deal: Talent Contracts In Hollywood. In P. McDonald, E. Carman, E. Hoyt, & P. Drake (Eds.), *Hollywood and the law* (pp. 209-234). British Film Institute.
- Clarke, V., & Braun, V. (2013). Teaching thematic analysis: Overcoming challenges and developing strategies for effective learning. *The Psychologist*, 26(2), 120-123.
- Clarke, V., & Braun, V. (2016). Thematic analysis. *The Journal of Positive Psychology*, 12(3), 297-298. <https://doi.org/10.1080/17439760.2016.1262613>
- Crofts, S. (2000). Concepts of national cinema. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *World cinema: Critical approaches* (1st ed., pp. 1-11). Oxford University Press.
- David, S. (2007). Self for sale: Notes on the work of Hollywood talent managers. *Anthropology of Work Review*, 28(3), 6-16.
- Dhoest, A. (2005). Stars and national character. An analysis of Flemish star actors. In D. Biltereyst & S. van Bauwel, *Regional cinema, nationalism and ideology: A historical reception analysis of a classic Belgian movie, 'De Witte' (1934)*. Academia Press.
<file:///H:/Downloads/stars-and-national-character.pdf>
- Dissanayake, W. (2000). Issues in world cinema. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *World cinema: Critical approaches* (1st ed., pp. 143-151). Oxford University Press.

- Dyer, R., & Vincendeau, G. (Eds.). (1992). *Popular European cinema*. Routledge.
- Elberse, A. (2007). The power of stars: Do star actors drive the success of movies? *Journal of marketing*, 71(4), 102-120.
- Elsaesser, T. (2005). *European cinema: Face to face with Hollywood*. Amsterdam University Press.
- Fisk, C. L. (2017). Hollywood Writers and the Gig Economy. *University of Chicago Legal Forum*, 2017, 3(6), 177-204.
- Forbes, J., & Street, S. (Eds.). (2000). *European cinema: An introduction*. Palgrave.
- Freshwater, H. (2004). Towards a redefinition of censorship. In B. Müller (Ed.), *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age* (pp. 217-237). BRILL.
<https://doi.org/10.1163/9789401200950>
- Frick, S. J., Fletcher, D., & Smith, A. C. (2023). Pirate and chill: The effect of Netflix on illegal streaming. *Journal of Economic Behavior & Organization*, 209, 334-347.
<https://doi.org/10.1016/j.jebo.2023.03.013>
- Frymus, A. (2019). Jetta Goudal versus the studio system: star labour in 1920s Hollywood. *Historical journal of film radio and television*, 39(1), 36–53.
<https://doi.org/10.1080/01439685.2018.1478370>
- Gaustad, T. (2019). How streaming services make cinema more important: Lessons from Norway. *Nordic Journal of Media Studies*, 1(1), 67-84. <https://doi.org/10.2478/njms-2019-0005>
- Gomery, D. (2000). Hollywood as industry. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *American cinema and Hollywood: critical approaches* (pp. 19-28). Oxford University Press.
- Gould, D. (2022). Wittgenstein and censorship. *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication*, 13(2), 97-115. https://doi.org/10.1386/ejpc_00044_1
- Hadida, A. L., Lampel, J., Walls, W. D., & Joshi, A. (2021). Hollywood studio filmmaking in the age of Netflix: A tale of two institutional logics. *Journal of Cultural Economics*, 45(2), 213-238.
<https://doi.org/10.1007/s10824-020-09379-z>
- Hill, J. & Gibson, P. C. (2000). *World cinema: Critical approaches*. Oxford University Press.
- Hoyt, E., Ponto, K., & Roy, C. (2014). Visualizing and Analyzing the Hollywood Screenplay with ScripThreads. *Digital Humanities Quarterly*, 8(4), 1-43.

<https://www.proquest.com/scholarly-journals/visualizing-analyzing-hollywood-screenplay-with/docview/2555207960/se-2>

Hudson, S. & Wing Sun Tung, V. (2010). "Lights, camera, action...!" Marketing film locations to Hollywood. *Marketing Intelligence & Planning*, 28 (2), 188-205.

IMDb. (z.d.a). *Adil El Arbi*. Geraadpleegd op 16 november 2023, op https://www.imdb.com/name/nm4816401/?ref=fn_al_nm_1

IMDb. (z.d.b). *Bilal Fallah*. Geraadpleegd op 16 november 2023, op https://www.imdb.com/name/nm4263190/?ref=fn_al_nm_2

IMDb. (z.d.c). *Emily in Paris*. Geraadpleegd op 16 november 2023, op <https://www.imdb.com/title/tt8962124/>

IMDb. (z.d.d). *Felix Van Groeningen*. Geraadpleegd op 16 november 2023, op https://www.imdb.com/name/nm0886976/?ref=fn_al_nm_1

IMDb. (z.d.e). *Jakob Verbruggen*. Geraadpleegd op 16 november 2023, op https://www.imdb.com/name/nm1347708/?ref=fn_al_nm_1

IMDb. (z.d.f). *Mathias Schoenaerts*. Geraadpleegd op 16 november 2023, op https://www.imdb.com/name/nm0774386/?ref=fn_al_nm_1

IMDb. (z.d.g). *Jaws*. Geraadpleegd op 2 februari 2024, op https://www.imdb.com/title/tt0073195/?ref=fn_al_tt_1

Jesper, J. (2020). *Succes at the box office in the age of streaming services: An examination of how streaming services have impacted the dynamics of successful movies in the cinema* [Master's thesis, Jönköping University]. Digitala Vetenskapliga Arkivet. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1463698/FULLTEXT01.pdf>

Joffe, H. (2012). Thematic analysis. In D. Harper & A.R. Thompson (Eds.), *Qualitative Research Methods in Mental Health and Psychotherapy: A Guide for Students and Practitioners* (pp. 209-223). Chichester: Wiley-Blackwell.

Kaes, A. (2003). A Stranger in the House: Fritz Lang's 'Fury' and the Cinema of Exile. *New German Critique*, 89, 33-58. <https://doi.org/10.2307/3211144>

Kholi, C. (2020). The Replacement of Conventional Television by Streaming Services. *International Journal of Research in Engineering, Science and Management*, 3(10), 59-67.

- Kipnis, L. (2000). Film and changing technologies. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *World cinema: Critical approaches* (1st ed., pp. 211-221). Oxford University Press.
- Korsunava, V., & Volchenko, O. (2023). O tempora! O mores! Cultural modernisation and nudity depiction in European cinema. *Poetics*, 97, 64-84.
<https://doi.org/10.1016/j.poetic.2023.101778>
- Kuhn, A. (1989). *Cinema, censorship and sexuality 1909-1925*. Routledge.
- Lampel, J. (2006). The Genius Behind the System: The Emergence of the Central Producer System in the Hollywood Motion Picture Industry. In J. Lampel, J. Shamsie, & T. Lant (Eds.), *The Business of Culture: Strategic Perspectives on Entertainment and Media* (pp. 58-73). Lawrence Erlbaum Associates.
- Lawlor, T. (2012). *Censored: The rise and fall of the production code* [Master's thesis, Dublin Business School]. Dublin Business School.
<https://esource.dbs.ie/server/api/core/bitstreams/5cacdf3c-ab0e-4f18-bc0b-f915b383f9f6/content>
- Lee, S. (2016). Wes Anderson's ambivalent film style: The relation between *mise - en - scène* and emotion. *New Review of Film and Television Studies*, 14(4), 409-439.
<https://doi.org/10.1080/17400309.2016.1172858>
- Lobato, R. (2019). *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution*. New York University Press. <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479895120.001.0001>
- Mattelart, A. (2000). European film policy and the response to Hollywood. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *World cinema: Critical approaches* (1st ed., pp. 94-102). Oxford University Press.
- McDonald, P., & Wasko, J. (Eds.). (2008). *The contemporary Hollywood film industry*. Blackwell Pub.
- McMahon, J. (2022). Star power and risk: a political economic study of casting trends in Hollywood. *Econstor*. Advance Online Publication. <https://hdl.handle.net/10419/248556>
- Medina, M., Diego, P., & Portilla, I. (2022). Are Video Streaming Platforms Stifling Local Production Creativity? The Spanish Case. *Creativity. Theories – Research - Applications*, 9(2), 138-155. <https://doi.org/10.2478/ctra-2022-0015>

- Meir, C. (2019). *Mass producing European cinema: Studiocanal and its works*. Bloomsbury Academic.
- Meir, C., & Smits, R. (Eds.). (2024). *European Cinema in the Streaming Era: Policy, Platforms, and Production*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-42182-2>
- Mondry, H. (2016). Censorship and Intellectual Freedom: Reflections 30 Years After Chernobyl and Glasnost (1986–2016). *Continental Thought & Theory: A journal of intellectual freedom*, 1(1), 7-17. <https://doi.org/10.26021/307>
- Moore, N. (2016). Censorship. In N. Moore (Ed.), *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.71>
- Moreau, F., & Peltier, S. (2004). Cultural Diversity in the Movie Industry: A Cross-National Study. *Journal of Media Economics*, 17(2), 123-143. https://doi.org/10.1207/s15327736me1702_4
- Mortelmans, D. (2023). *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden*. Acco.
- Müller, B. (Ed.). (2004). *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*. BRILL. <https://doi.org/10.1163/9789401200950>
- Nakkab, R. (2021). Lights, Camera, Action!: How Hollywood Avoided Eternal Federal Censorship. *Brandeis University Law Journal*, 8(1), 1-8. <https://doi.org/10.26812/bulj.v8i1.478>
- Navar-Gill, A. (2020). The Golden Ratio of Algorithms to Artists? Streaming Services and the Platformization of Creativity in American Television Production. *Social Media + Society*, 6(3), 1-11. <https://doi.org/10.1177/2056305120940701>
- Nelson, R. A., & Glotfelty, R. (2012). Movie stars and box office revenues: An empirical analysis. *Journal of Cultural Economics*, 36(2), 141-166. <https://doi.org/10.1007/s10824-012-9159-5>
- Ortner, S. B. (2012). Against Hollywood American independent film as a critical cultural movement. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2(2), 1-21. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/epdf/10.14318/hau2.2.002>
- Oxford Learner's Dictionaries. (z.d.). Censorship. In *Oxford Learner's Dictionaries*. Geraadpleegd op 21 september 2023, van <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/censorship?q=censorship>

- Parc, J., & LaFever, H. (2021). What does *Emily in Paris* say about the “Netflix quota” and the “Netflix tax”? *Cultural Trends*, 30(5), 466-470.
<https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1991231>
- Pardo, A. (2007). *The Europe-Hollywood cooperation: Cooperation and competition in the global film industry* (1st ed). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Regev, R. (2016). Hollywood Works: How Creativity Became Labor in the Studio System. *Enterprise & Society*, 17(3), 591-617. <https://doi.org/10.1017/eso.2015.89>
- Richards, B. (2010). The significance of the screenplay. *Inquiries Journal*, 2(2).
<http://www.inquiriesjournal.com/articles/172/the-significance-of-the-screenplay>
- Ross, A. G. (2011). Creative decision making within the contemporary Hollywood studios. *Journal of screenwriting*, 2(1), 99-116.
- Salvemini, S., & Delmestri, G. (2000). Governance in the Movie Industry: Alternatives to Hollywood? *International Journal of Arts Management*, 2(2), 59-73.
- Savage, J. (2014). *The Effect of Video on Demand Services on the Cinema Industry* [Master's thesis, Letterkenny Institute of Technology]. CUAL Repository (Connacht Ulster Alliance Libraries). <https://core.ac.uk/download/pdf/51065416.pdf>
- Scott, A. (2002). A new map of Hollywood: The production and distribution of American motion pictures. *Regional Studies*, 36(9), 957-975.
<https://doi.org/10.1080/0034340022000022215>
- Scott, A. (2004). Hollywood and the world: The geography of motion-picture distribution and marketing. *Review of International Political Economy*, 11(1), 33-61.
<https://doi.org/10.1080/0969229042000179758>
- Shingler, M. (2017). The star system in Europe. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 5(10), 9-16.
<http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/>
- Simonton, D. K. (2009). Cinematic success criteria and their predictors: The art and business of the film industry. *Psychology & Marketing*, 26(5), 400-420.
<https://doi.org/10.1002/mar.20280>
- Singpatanakul, T. (2020). *Revitalizing Hollywood Stardom: Classical Star Power and Enduring Marketability at Warner Bros. in the Beginning of New Hollywood* [Master's thesis,

- Chapman University]. Chapman University Digital Commons.
<https://doi.org/10.36837/chapman.000153>
- Smits, R. (2024). Reflections on the New Streaming Oligopoly: Original Productions and Delivery Strategies for Films and Television Series. *The Velvet Light Trap*, 93, 61-63.
- Szabo, C. (2010). *Independent, Mainstream and In Between: How and Why Indie Films Have Become Their Own Genre* [Master's thesis, Pace University]. Pace Digital Repository.
https://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses/96
- Taylor, S., & Batty, C. (2016). Script development and the hidden practices of screenwriting: Perspectives from industry professionals. *New Writing*, 13(2), 204-217.
<https://doi.org/10.1080/14790726.2015.1120314>
- Terry, G., Hayfield, N., Clarke, V., & Braun, V. (2017). Thematic Analysis. *The SAGE Handbook of Qualitative Research in Psychology*, 2, 17-37.
- Thakore, B. K. (2019). Representing Talent: Hollywood Agents and the Making of Movies. *Contemporary Sociology: A Journal of Reviews*, 48(2), 211-213.
<https://doi.org/10.1177/0094306119828696ii>
- Thompson, K. (1999). *Storytelling in the new Hollywood: Understanding classical narrative technique*. Harvard University Press.
- Titova, E. (2021). Влияние глобального стриминга на киноиндустрию и культурные продукты [Global streaming impact to movies and cultural products]. *Издательство Уральского университета*, 1, 410-416. <https://elar.urfu.ru/handle/10995/103519>
- Tomaric, J. (2013). *Filmmaking: Direct Your Movie from Script to Screen Using Proven Hollywood Techniques*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780240817019>
- Van Beek, B., & Willems, G. (2022). Intranational film industries: A quantitative analysis of contemporary Belgian cinema. *French Screen Studies*, 22(4), 304-325.
<https://doi.org/10.1080/26438941.2021.2005343>
- Van Dale. (z.d.). *Van Dale*. Geraadpleegd op 21 september 2023,
 van <https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/censuur>
- Van Groeningen, F. (Regisseur). & Vandermeersch, C. (Regisseur). (2022). *Le Otto Montagne* [De Acht Bergen] [Film]. Elastic Film, Menuetto Film, Pyramide Productions, Rufus, Wildside.

- Vas, V., & Binkyte, G. (2018). *How Are the Major Streaming Services Reshaping the Film Industry* [Master's thesis, Copenhagen Business School]. Copenhagen Business School.
https://research-api.cbs.dk/ws/portalfiles/portal/59779720/433283_Final.pdf
- Vidackovic, Z., Zigo, I. R., & Naglic, F. (2023). Digital Transformation of Cinema in the 21st Century and its Impact. *Economic and Social Development: Book of Proceedings*, 97-106.
https://www.zbw.eu/econis-archiv/bitstream/11159/632038/1/1876525142_0.pdf#page=103
- Vincendeau, G. (2000). Issues in European Cinema. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *World cinema: Critical approaches* (1st ed., pp. 56-65). Oxford University Press.
- Vlassis, A. (2023). Why to regulate Netflix: The cross-national politics of the audiovisual media governance in the light of streaming platforms. *Media, Culture & Society*, 45(7), 1511-1521. <https://doi.org/10.1177/01634437231182565>
- Walls, W. D., & McKenzie, J. (2012). The Changing Role of Hollywood in the Global Movie Market. *Journal of Media Economics*, 25(4), 198-219.
<https://doi.org/10.1080/08997764.2012.729544>
- White, J. (2017). *European art cinema*. Routledge.
- Willems, G. (2016). Cinema, the Government, and the Popular: Popular and Commercial Aspects of Cultural Film Support in Flanders (Belgium). *Journal of Popular Film and Television*, 44(4), 227-235. <https://doi.org/10.1080/01956051.2016.1174667>
- Willis, A. (Ed.). (2004). *Film stars: Hollywood and beyond*. Manchester University Press; Palgrave.
- Zafirau, S. (2008). Reputation Work in Selling Film and Television: Life in the Hollywood Talent Industry. *Qualitative Sociology*, 31(2), 99-127. <https://doi.org/10.1007/s11133-007-9083-8>

2. Onderzochte krantenartikels

- Aerts, R. (2023, 4 december). Geknipt na de rol. Of hoe Bart Hollanders en Benny Claessens toch niet in Holly te zien zijn. *De Standaard*.
- Bernaers, D. (2014, 27 februari). Consul in Los Angeles ontvangt Felix en Veerle. *Het Laatste Nieuws*.

Boeckx, J. (2021, 22 oktober). Met budget zo'n 170 miljoen euro: Antwerpenaar Jakob Verbruggen regisseerde paradepaardje van Apple TV+. *Het Laatste Nieuws*.

Casaer, J. (2018, 3 juli). Felix Van Groeningen: 'Eindelijk eens een western zonder episch duel'. *Humo*.

Ceulemans, E. (2016, 2 oktober). Het donkere kantje van de technologie. *De Morgen*.

Ceulemans, E. (2018, 16 november). De film herinnert me eraan hoe dicht ik bij het einde stond. *De Morgen*.

Ceulemans, E. (2018, 18 oktober). De regisseur heeft niet altijd gelijk in de VS' Interview. Michaël R. Roskam, Tim Mielants en Jakob Verbruggen over hun filmcarrière in het buitenland. *De Morgen*.

Ceulemans, E. (2018, 18 oktober). De regisseur heeft niet altijd gelijk in de VS' Interview. Michaël R. Roskam, Tim Mielants en Jakob Verbruggen over hun filmcarrière in het buitenland. *De Morgen*.

Ceulemans, E. (2019, 22 december). Wordt Netflix de grote prijzenpakker van 2020? En wat betekent dat voor Hollywood? *De Morgen*.

Ceulemans, E. (2019, 23 december). Netflix vs. Hollywood: clash op het witte doek. *De Morgen*.

Ceulemans, E. (2023, 27 januari). Regisseur Dominique Deruddere trapt 2023 af met een nieuwe film en een autobiografie. *De Morgen*.

Cocquyt, B. (2007, 16 februari). Boek Bavo Dhooge binnenkort filmkaskraker in Hollywood?. *Het Laatste Nieuws*.

D'haveloose, W. (1999, 1 april). Een prelude op de Bandini-trilogie John Fante debuteert postuum. *De Standaard*.

De Mol, G. (1989, 13 oktober). Erwin Provoost: "een film is telkens weer een prototype". *De Tijd*.

De Morgen. (2018, 16 juni). Felix Van Groeningen debuteert in Hollywood.

De Morgen. (2018, 18 april). '100 miljoen dollar budget, daar sta ik nog altijd van te kijken' Hoe de Vlaamse regisseur Jakob Verbruggen de Netflix-serie 'The Alienist' naar zijn hand zette.

De Morgen. (2018, 20 april). En de verliezer is... Hoe Netflix de cinema bedreigt.

De Ruyck, J. (2018, 20 november). Felix Van Groeningen blikt terug op de intense opnames van 'Beautiful Boy'. *Het Nieuwsblad*.

- Debackere, J. (2017, 2 februari). Tim Mielants en Jakob Verbruggen regisseren topreeksen voor Amerikaanse zenders. *De Morgen*.
- Deridder, I. (2018, 28 juni). Felix Van Groeningen lost trailer van z'n Hollywooddebut. *Het Laatste Nieuws*.
- Deridder, I. (2023, 8 februari). Dominique Deruddere keert na vijf jaar terug als regisseur. *Het Laatste Nieuws*.
- Deschuyter, S. (2018, 8 september). Officieel Oscarfavoriet. *Het Laatste Nieuws*.
- Dumon, P. (2011, 27 december). Regisseur Dominique Deruddere over zijn comeback met de film 'Flying Home'. *De Morgen*.
- Gazet van Antwerpen. (2018, 13 januari). "Trots, fier, en een beetje bang".
- Guilliams, D. (2023, 18 maart). Jan Verheyen blikt terug op zijn carrière. *Het Laatste Nieuws*.
- Hamerlijnck, E. (2021, 14 januari). Filmicoon Faye Dunaway wordt tachtig, maar zit nog vol divastreken: "Ze mishandelde haar kleedster en schold haar assistent uit voor homootje". *Het Laatste Nieuws*.
- Humo. (2018, 13 november). 'In al mijn films onderzoek ik eigenlijk hetzelfde: hoe families werken, en hoe mensen zich verliezen in drank en drugs' 'Beautiful Boy': Humo sprak met regisseur Felix Van Groeningen, monteur Nico Leunen en cameraman Ruben Impens.
- Humo. (2018, 30 april). 'De Amerikanen weten om ze eigennigheid wel te smaken' Jakob Verbruggen: 'Nu en dan kreeg ik te horen: 'Jakob, don't fuck it up!'".
- Knack. (2018, 18 april). 'Jakob, do not fuck this up!'.
- Neyt, G. (2018, 19 oktober). In Gent is evenveel te beleven als in L.A. *Het Nieuwsblad*.
- Peeters, T. (2014, 22 februari). 'Excuse me, are you Felix?'. *De Tijd*.
- Peeters, T. (2016, 5 maart). 'Hey Mister President, I'm Jakob'. *De Tijd*.
- Peeters, T. (2018, 13 oktober). Soms biedt het leven geen antwoord. *De Tijd*.
- Ramaekers, G. (2018, 15 januari). Vlaming Jakob Verbruggen lanceert 'The Alienist' in Hollywood. *Het Belang van Limburg*.
- Roebben, A. (2007, 23 augustus). Ik wil gewoon de films blijven draaien die ik in België draaide, maar dan met meer mogelijkheden en voor een veel groter publiek. *Het Laatste Nieuws*.

- Ruëll, N. (2018, 3 oktober). Felix Van Groeningen: 'Als ik straks opnieuw een film in België draai, is dat geen stap terug'. *Knack*.
- Ruysbergh, J. (2015, 24 september). Aan tafel zitten met Brad Pitt was spannend. *Het Nieuwsblad*.
- Schaubroeck, K. (2023, 4 februari). Interview Lorette Meus, kostuumontwerpster en vrouw van Dominique Deruddere. *De Standaard*.
- Segers, E. (2018, 4 december). Jan Verheyen moest z'n goeie vriend Bart De Pauw wel aan de kant schuiven. *Dag Allemaal*.
- Smeets, J. (2018, 12 september). "Ik wil doorgaan tot ik eindelijk eens een goeie film maak". *Het Belang van Limburg*.
- Temmerman, J. (2007, 21 april). Dominique Deruddere goes to Hollywood. *De Morgen*.
- Trio, L. (2016, 2 maart). Felix Van Groeningen (38) van 'Belgica' naar Hollywood. *Metro NL*.
- Trio, L. (2022, 9 december). 'Close'-producent Dirk Impens (65) neemt afscheid van de filmsector. *De Morgen*.
- Trio, L. & Van De Perre, K. (2018, 10 september). 'Beautiful Boy' gebombardeerd tot topkandidaat voor Oscars. *De Morgen*.
- TV-Familie. (2014, 2 april). Zo groot zijn Veerle, Matthias en co. écht in LA.
- Van Haver, K. (1988, 18 mei). Erwin Provoost: Ik probeer een bedrijf te runnen zoals elk ander ondernemer. *De Tijd*.
- Vandenberghe, D. (2023, 17 maart). 'Voor mijn generatie was Hollywood de vijand'. *Trends*.
- Verschaeren, M. (1999, 11 februari). Dominique Deruddere, Fante-verfilmer. *De Standaard*.

Bijlagen

1. Bijlage 1: semi-gestructureerde vragenlijst

Bedanking om deel te willen nemen aan dit interview. Hier ook nog een korte inleiding geven over het onderwerp van het onderzoek: de vergelijking van de productiecontexten van Hollywood en Europa/Vlaanderen, waarbij het economische aspect minder van belang is, zonder diens impact te onderschatten.

Openingsvragen

Voor u in Hollywood terecht kwam, hoe keek u toen naar Hollywood?

Was dit een wereld waar u zelf deel van uit wou maken? Waarom wel/niet?

Hoe bent u in Hollywood terecht gekomen?

Hoe verliepen de eerste contacten in Hollywood?

Hoe verliep het schrijfproces van (voorbeeld van een film geven die in Hollywood is gemaakt, afhankelijk van regisseur)? In welke mate verschilt dit met het schrijfproces in een Vlaamse/Europese context?

Hoe heeft u zich aangepast aan het schrijfproces in Hollywood als Vlaamse/Europese regisseur?

Hoe verliep het productieproces in Hollywood? In welke mate verschilt dit met Vlaanderen/Europa?

Hoe heeft u zich aangepast aan het productieproces in Hollywood als Vlaamse/Europese regisseur?

Hoe verliep het post-productieproces in Hollywood? In welke mate verschilt dit met Vlaanderen/Europa?

Hoe heeft u zich aangepast aan het post-productieproces in Hollywood als Vlaamse/Europese regisseur?

Inleidingsvragen

Hoe staat u zelf tegenover Hollywood?

Naar welke Hollywoodfilms gaat uw voorkeur?

Naar welke regisseurs in Hollywood gaat uw voorkeur?

Hoe staat u zelf tegenover de Europese film, die als arthouse film, auteursfilm, etc. gekend staat?

Welk systeem genoot uw voorkeur vooraleer u in Hollywood gewerkt heeft? Waarom?

Transitievragen

Welk systeem verkiest u zelf en waarom?

Toen u te horen kreeg dat u een film/serie in Hollywood mocht maken, welke impact had dat op u?

Eventuele probe: kan u hier wat meer over vertellen?

Als je in Hollywood een serie regisseert, dan heb je als regisseur minder macht en vrijheid als de schrijver. Hoe ga je daarmee om als regisseur?

Sleutelvragen

We weten dat Hollywood zeer streng is met censuur, zeker in het verleden. Denk bijvoorbeeld aan The Hayes Code en de PCA. Hoe gaan jullie als regisseurs daarmee om?

Zijn er specifieke scènes of momenten geweest waar u zich beperkt voelde wat betreft creatieve vrijheid?

Indien ja: kan u hier wat meer over vertellen?

Hoe verschillend wordt er in Hollywood omgegaan met censuur i.v.m. Vlaanderen en Europa?

Hoe anders is het om te werken met acteurs die thuishoren in het *starsystem* van Hollywood?

Hoe anders is het om in Hollywood met die veel grotere crews te werken dan dat u hier in Vlaanderen/Europa gewoon bent?

Heeft dit een impact op het creatieve proces van de film? Waarom wel/niet?

Hollywood staat erom gekend dat er veel meer bemoeiing is tijdens het volledige proces om de film/serie te maken. Hoe gaat u daar als regisseur mee om?

Welke impact heeft dit op het creatieve proces van de film?

Hoe zou u zelf het verschil tussen Hollywood en Vlaanderen/Europa omschrijven qua productiecontext?

Besluitende vragen

We hebben vandaag gesproken over Hollywood en Europa hun productiecontext. Welke productiecontext verkiest u eigenlijk zelf, nu u in beide systemen hebt kunnen meedraaien?

Waarom?

Zou u, moest u de kans krijgen, nog willen terugkeren naar Hollywood?

Wat heeft u zelf geleerd uit uw tijd in Hollywood?

Probe: Neemt u hiervan iets mee in uw toekomstige films/series in Vlaanderen/Europa?

Achteraf gezien, hoe kijkt u zelf terug op uw tijd in Hollywood?

Wat zou u nu anders doen als u opnieuw zou kunnen beginnen?

Wat zou u filmmakers die vanuit Europa komen en net startten in Hollywood aanraden om te doen? Of om juist niet te doen?

Heeft u zelf nog iets dat u wilt toevoegen?

Nog eens bedanken voor deelname aan het interview en enkele kernpunten opsommen ter controle.