

# SEQUELS IN VLAANDEREN, MISSION: IMPOSSIBLE?

EEN EXPLORATIEF KWALITATIEF ONDERZOEK NAAR VLAAMSE  
SEQUELS AAN DE HAND VAN EXPERTEN-INTERVIEWS.

Wetenschappelijk artikel  
Aantal woorden: 10.003

STIEN DE RUDDER  
Stamnummer: 01410222

Promotor: Prof. dr. Stijn Joye  
Commissaris: Eduard Cuelenaere

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

Academiejaar: 2017 – 2018

## Woord vooraf

Voor u ligt de masterproef 'Sequels in Vlaanderen, Mission: Impossible? Een exploratief kwalitatief onderzoek naar Vlaamse sequels aan de hand van experten-interviews.' Deze thesis werd geschreven in het kader van mijn afstuderen als master in de Communicatiewetenschappen afstudeerrichting Film- en Televisiestudies aan de Universiteit Gent.

Na het volgen van een vak en het schrijven van een paper rond creativiteit (in de filmindustrie) aan de Universiteit van Luzern (Zwitserland), besloot ik mijn bachelorproef over een gelijkaardig onderwerp te schrijven waarbij ik me vooral richtte op de evaluatie van sequels. Aan de hand van de verschillende werkcolleges in het kader van de masterproef heb ik mijn focus voor dit artikel uiteindelijk op Vlaanderen gelegd en daar kon ik niet gelukkiger mee zijn.

Daarom bedank ik in dit woord vooraf graag mijn promotor, professor dr. Stijn Joye. Ik kon steeds bij u terecht met al mijn vragen en bezorgdheden, zowel tijdens als buiten de sessies van het werkcollege. Ook wil ik Gertjan Willems en Jono Van Belle bedanken voor alle hulp, ondersteuning en aanmoediging.

Daarnaast wens ik ook Erwin Provoost, mijn nicht, Judith Van Herck, en Caviar te bedanken om mij de mogelijkheid te bieden contact te leggen met heel wat mensen uit de Vlaamse filmindustrie, waardoor ik dit onderzoek kon uitvoeren. Ook ben ik enorm veel dank verschuldigd aan de geïnterviewden en enkele medewerkers van het VAF. Zonder jullie kennis, expertise of documenten was dit niet gelukt.

Speciale dank gaat uit naar mijn familie, mijn ouders en hun partners voor de 'eindeloze' (emotionele) ondersteuning door de jaren. Mama, bedankt om tijdens al mijn *ups-and-downs* in mij te blijven geloven en mij de kansen te geven om dit resultaat te kunnen bereiken.

Tot slot wil ik mijn vrienden bedanken, en alle andere mensen die mij door de jaren heen direct of indirect gesteund en geholpen hebben, in het bijzonder Eva. Bedankt om mij jouw eeuwige vriendschap te geven en af en toe mijn 'levende taalbank' te zijn.

Stien De Rudder

Antwerpen, 14 augustus 2018

## Abstract

The practice of '*sequeling*' is extremely popular in Hollywood and tends to be doing very well at the box-office. However, Flemish sequels do not seem to be very prominent. Only approximately seven Flemish sequels were released since 2002. In order to examine the situation regarding sequels in Flanders, an explorative qualitative research was conducted by the means of expert interviews with people who can offer certain perspectives on the (Flemish) film industry. This article shows that a difference can be made between literal 'follow-up' films or pure sequels and stand-alone sequels. It also seems that the balance between what is known and what is new is very important, but a rather difficult exercise to make. Despite producers and studios usually taking the initiative for a sequel and most experts stating they do not find sequels inferior, Flemish filmmakers rarely make such commercial film products.

An explanation can be found in the fact that the Flemish market is very small and does not really have a business model which supports this kind of commerciality. Besides our directors allegedly preferring to be the author of their movies, our sequels would arrive 'too late' in movie theatres due to our financing/production system. Also, commercial success is never guaranteed in small markets like Flanders. Another possible affecting factor would be the enormous dependency on the Flanders Audiovisual Fund (VAF) who's aim would not be making money, but stimulating the audiovisual sector. Therefore it does not really support sequels (financially). Making independent films in Flanders is however very difficult since the lack of private investors and tv channels not being powerful and rich enough. Another factor that needs to be taking into consideration is the general declining of the movie theatre attendance in Belgium/Flanders, due to several (less expensive) competing platforms such as Netflix.

## Lijst met tabellen

|   |    |
|---|----|
| Tabel 1: Top 20 van de meest bezochte Vlaamse bioscoopfilms sinds 2002 .....              | 15 |
| Tabel 2: Overzicht van Vlaamse films met sequels sinds 2002 .....                         | 16 |
| Tabel 3: Overzicht van informatie over de experten en de interviews .....                 | 19 |
| Tabel 4: Overzicht van soorten Vlaamse ‘filmreeksen’ (sinds 2002) en hun initiatiefnemers | 25 |

# Inhoudsopgave

|  |           |
|--|-----------|
| Woord vooraf .....   | 1         |
| Abstract .....   | 2         |
| Lijst met tabellen.....  | 3         |
| Inleiding.....   | 5         |
| <b>I. De sequel als niet-zuivere vorm van (artistieke) imitatie.....</b>     | <b>7</b>  |
| A. <i>Familiarity én novelty</i> .....                                       | 8         |
| B. <i>Pre-sold nature: verder bouwen op eerder (financieel) succes</i> ..... | 9         |
| <b>II. De Vlaamse filmindustrie.....</b>                                     | <b>12</b> |
| A. <i>'Gesubsidieerde' (financiële) filmondersteuning</i> .....              | 12        |
| 1) Het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF).....                                  | 12        |
| 2) Screen Flanders.....  | 13        |
| 3) Tax Shelter .....   | 13        |
| B. <i>Het Vlaamse/Belgische bioscoopbezoek in cijfers</i> .....              | 14        |
| <b>III. Methodologie.....</b>  | <b>18</b> |
| <b>IV. Resultaten: de stem van de experts.....</b>                           | <b>21</b> |
| A. <i>Definitie sequel vanuit de praktijk</i> .....                          | 21        |
| B. <i>Balans familiarity – novelty</i> .....                                 | 22        |
| C. <i>Initiatief en redenen voor het maken van een sequel</i> .....          | 23        |
| D. <i>Status (goede/slechte) sequel</i> .....                                | 26        |
| E. <i>Succesfactoren bij sequels</i> .....                                   | 27        |
| F. <i>Redenen klein aantal Vlaamse filmsequels</i> .....                     | 29        |
| 1) Te kleine Vlaamse afzetmarkt .....  | 29        |
| 2) Afhankelijkheid van het VAF.....  | 30        |
| 3) Dalende bioscoopbezoek .....  | 32        |
| G. <i>Toekomst sequel in Vlaanderen</i> .....                                | 32        |
| <b>Conclusie.....</b>  | <b>33</b> |
| <b>Referenties .....</b>   | <b>35</b> |
| <b>Bijlagen.....</b>   | <b>38</b> |
| A. <i>Bijlage 1: Vragenprotocols of topiclijsten</i> .....                   | 39        |
| B. <i>Bijlage 2: Interviewtranscripties en -audio's</i> .....                | 45        |

## Inleiding

Jess-Cooke (2009) stelt dat de hedendaagse cinema doordrenkt is van recyclage en herhaling. Hoewel haar stelling dateert van een kleine tien jaar geleden, is ze nog steeds van toepassing. We zijn allen bekend met tal van verschillende adaptatie- en (artistieke) imitatievormen. Een van de meest populaire vormen betreft de 'sequel', het onderwerp van deze paper. De voorbije twaalf maanden verschenen in die categorie: *Deadpool 2*, *Incredibles 2*, *Mission: Impossible – Fallout*, *Mamma Mia! Here We Go Again*, *Fifty Shades Freed*, *The Cloverfield Paradox*, *Blade Runner 2049*, *Star Wars: Episode VIII - The Last Jedi*, *Paddington 2*, *Kingsman: The Golden Circle*, *F.C. De Kampioenen: Forever* en nog vele andere. De praktijk van 'sequelen' betreft alle soorten genres en thema's: van animatie, *young adult* en romantiek tot komedie, actie, thriller en horror. Er is dus voor ieder wat wils en het lijkt erop dat men niet snel zal ophouden deze populaire vorm van film maken te hanteren, want ook voor de komende maanden staan er heel wat *releases* van sequels gepland.

Jess-Cooke (2009) legt verder uit dat 'sequential filmmaking' zich heeft ontwikkeld in verschillende formats die vormen van herhaling en voortzetting van narratieve structuren integreren, zijnde sequels, remakes, series, trilogieën en adaptaties. De sequel is de meest winstgevende en heeft zich ontwikkeld tot een belangrijk intertekstueel kader met zorgvuldig gecontroleerde voorspellende elementen om de opkomst van publiek te garanderen (Jess-Cooke, 2009). Ondanks dat de praktijk van 'sequelen' in Hollywood een zeer populaire manier van film maken én een goede verdiener in de *box-office* is (Gazley, Clark & Sinha, 2011; Jess-Cooke, 2009), stellen we vast dat we niet overspoeld worden met Vlaamse sequels. De afgelopen vijftien jaar verschenen er slechts zeven sequels van Vlaamse fictiefilms, namelijk *Team Spirit II* (2003), *Dossier K* (2009), *Frits & Franky* (2013), *F.C. De Kampioenen 2: Jubilee General!* (2015) en *Crimi Clowns 2.0: Uitschot* (2016), *Het Tweede Gelaat* (2017), *F.C. De Kampioenen 3: Kampioenen Forever* (2017).

Ondanks een nieuwe dynamiek en een verandering van het landschap, is academische literatuur rond de Vlaamse filmindustrie eerder schaars. In België is de filmsteun namelijk sinds de jaren zestig van de twintigste eeuw op gemeenschapsniveau – en dus regionaal – georganiseerd. Nadat in de jaren tachtig de cultuurbevoegdheid in handen van de liberalen kwam, werden ook commerciële en economische projecten in de Vlaamse filmindustrie steeds opvallender op de voorgrond geplaatst (Willems, 2017). Toch bleef ook in die periode de klemtoon op het culturele aspect liggen. Men was echter op zoek naar een structurele vernieuwing van het Vlaamse filmbeleid. Die kwam er toen in 2002 het Vlaams Audiovisueel Fonds werd opgericht (Willems, 2017). Bovendien zijn Vlaamse sequels hierdoor vrijwel nooit onderwerp van wetenschappelijk onderzoek.

Dat doet dus de volgende vraag rijzen: “Hoe ziet het Vlaamse film(sequel)landschap eruit (sinds 2002)?”. In dit artikel proberen we die hoofdvraag te beantwoorden aan de hand van een aantal bijvragen: “Wat is een sequel en waarom hoort het onder de koepelterm ‘(artistieke) imitatie’?”, “Wat zijn de voornaamste drijfveren om een sequel te maken?”, “Hoe worden Vlaamse films (voornamelijk) gefinancierd en hoe presteren ze in de bioscoop?” en “Waarom worden er in Vlaanderen slechts een klein aantal sequels geproduceerd?”. In een korte literatuurstudie en een verkennend, kwalitatief onderzoek door middel van experten-interviews proberen we een antwoord op die vragen te formuleren en zo de stand van zaken rond sequels in de Vlaamse filmindustrie weer te geven.

## I. De sequel als niet-zuivere vorm van (artistieke) imitatie

Van Dale Uitgevers (2018) vertaalt het woord '*sequel*' uit het Engels als 'gevolg, resultaat, afloop, als gevolg van' en als 'vervolg (op een boek), voortzetting'. De term is afgeleid van het Latijnse werkwoord '*sequi*' dat 'volgen' betekent. Een sequel treedt vaak op als een chronologische of lineaire narratieve verlenging van een eerdere narratief, voordien voorgesteld als afgesloten en compleet in zichzelf, aangeduid als het origineel of de tekst waarvan het is afgeleid (Jess-Cooke, 2009; Scott, 2009). Een filmsequel kan bijgevolg omschreven worden als 'een film die volgt op een andere film en elementen bevat van de vorige film zoals personages en *settings*'. De geschiedenis van de personages in de voorgaande film is vermeld, begrepen of betekenisvol in de volgende (Ketkar, Holder & Cook, 2006; Jess-Cooke, 2009). Het zet meestal het verhaal van de protagonist(en) verder, maar omvat ook ruimtelijke uitbreidingen van de *storyworld*, het gebruik van een tweede generatie gerelateerde personages en eventueel prequels als een omgekeerde chronologische verlenging (Scott, 2009).

De '*franchise*' is een term waarover, in verhouding tot de term 'sequel', menigmaal verwarring ontstaat. Volgens Thompson (2007) wordt die term in relatie tot film dan ook vaak vrij losjes gehanteerd. In essentie duidt de term *franchise* aan dat een film extra inkomsten genereert bovenop de verdiensten van de verschillende distributievormen. Het productiehuis geeft bijvoorbeeld andere bedrijven het recht om sequels en series en/of nevenproducten zoals speelgoed, kledij, videospelletjes etc. te produceren (Thompson, 2007). Een *franchise* wordt dus gecreëerd door wat er op een film volgt, evolueert vervolgens tot een merk of *brand* én heeft een draagkracht over verschillende producten en mediaplatformen (Thompson, 2007).

Zoals reeds eerder aangehaald in de inleiding, is het meer dan duidelijk dat we sterk geconfronteerd worden met verscheidene vormen van (artistieke) imitatie. De *sequel* is daar slechts één voorbeeld van, want andere praktijken, zoals boekverfilmingen, *remakes*, *reboots*, prequels, *spin-offs* of *game*-adaptaties vallen ook onder deze koepelterm. Naremore (2000) introduceerde als eerste het concept van artistieke imitatie in filmstudies. Hij ziet het als een conceptueel kader waarbij bepaald kunstwerken andere kunstwerken imiteren en waaronder twee populaire filmische praktijken vallen. Enerzijds kunnen films de vorm aannemen van een *remake* of van een voortzetting of vervolg van een voorgaande film (zoals *sequels*, series, *prequels*, *spin-offs* etc.). Die vallen allemaal onder de noemer '*recycled-script films*' (Naremore, 2000; Jess-Cooke, 2009). Anderzijds kan het gaan om 'adaptaties van romans, stripverhalen, televisieseries, toneelstukken en recent ook computerspelletjes'. Daarbij vindt een overdracht of transpositie plaats van het ene medium naar het andere. Volgens Verevis (2017) zijn *remakes*, maar ook sequels en prequels, echter vormen van adaptatie: een concept



dat te omschrijven is als 'een manier om iets cinematografisch opnieuw te maken aan de hand van herhaling, variatie en uitbreiding'. Sequels kunnen mogelijk als een niet-zuivere vorm van (artistieke) imitatie beschouwd worden, omdat ze bijvoorbeeld van remakes en boekadaptaties te onderscheiden zijn. Zo nemen remakes vooral narratieven en/of personages (letterlijk) over, terwijl er bij sequels tevens sprake is van een 'chronologisch' verband met de voorgaande film (Henderson, 2017; Chaturvedi, Srivastava & Roth, 2018). Men kan er wel van uitgaan dat theorieën of opvattingen rond (artistieke) imitatie en adaptaties kunnen worden toegepast bij het kijken naar de manier waarop er met het hergebruiken van content – al dan niet in een ander medium – wordt omgegaan, dus ook wanneer men het over sequels heeft.

### A. Familiarity én novelty

*“Consumers need familiarity to understand what they are offered, but they need novelty to enjoy it”* (Lampel, Lant & Shamsie, 2000, p. 264).

Zowel het concept van vertrouwdheid (*familiarity*) als de zoektocht naar nieuwigheid (*novelty*) zijn noodzakelijke elementen voor de ontwikkeling van creatieve producten. Wanneer we films zoals *Spider-Man*, *Batman*, *Bridget Jones*, *Rush Hour* etc. als voorbeelden nemen, kunnen we inderdaad vaststellen dat personages en *settings* worden overgenomen en (steeds) terugkeren. Campbell (2005) stelt echter vast dat er bij de consument een voortdurend verlangen is naar 'het nieuwe'. De zoektocht naar nieuwigheid is een van de belangrijkste stimulansen om concurrentie te voeren in culturele industrieën. Ondanks dat consumenten nieuwigheid in hun culturele goederen verwachten, erkennen Lampel et al. (2000) dat toegankelijkheid en vertrouwdheid ook belangrijke eigenschappen zijn die door het publiek gezocht en gewild worden. Daarom beschrijft Hutcheon (2013) vormen van artistieke imitatie als 'herhaling met variatie' en wijst ze erop dat het van essentieel belang is om een goede combinatie te vinden tussen vertrouwdheid en nieuwigheid bij de productie van culturele producten. De vraag blijft dus hoe ver van de gekende elementen kan of mag afgeweken worden om het fascinerend te maken én het tegelijkertijd toch vertrouwd te doen aanvoelen.

Aanhangers van de 'auteurstheorie' hebben de gewoonte om in het geval van *remakes*, *sequels*, *reboots* etc. de film niet *an sich* te beschouwen, maar steeds te vergelijken met zijn voorganger, de *original* (Cuelenaere, Joye & Willems, 2016). Bijgevolg wordt er vaak gesuggereerd dat adaptaties – waaronder *sequels* en *remakes* – niet creatief, ondergeschikt, inferieur, subsidiair of bijkomstig én nooit zo goed als het origineel zijn (Verevis, 2017; Naremore, 2000; Hutcheon, 2013; Joye & Van de Walle, 2015; Cuelenaere, Joye & Willems, 2016; Kennedy-Karpat & Sandberg, 2017). In het algemeen worden ze vaak beschouwd als 'meer van hetzelfde' of '*déjà vu*', omdat ze terugkerende elementen bevatten en getuigen van weinig vernieuwing. Beschikbare academische literatuur veroordeelt de sequel dan ook

dikwijls als een oplichting of plagiaat, fundamenteel inferieur, een filmisch virus of een 'kannibalistisch aftreksel' ontworpen om alle waarde uit een vorige productie te halen (Jess-Cooke, 2009).

Jenkins (2003, 15 januari) weerlegt dergelijke kritieken op de sequel en betoogt dat ze niet inherent 'slecht' zouden zijn. Hij wijst erop dat een sequel niet gewoon 'meer van hetzelfde' is, maar dat het de consument nieuwe perspectieven biedt op de personages. Bovendien meent Hutcheon (2013, p. 8) dat adaptaties hun eigen 'palimpsestic' ding zijn, "*a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary.*" Ook Joye en Van de Walle (2015) stellen dat filmadaptaties unieke en opzichzelfstaande kunstwerken zijn en op hun eigen manier beoordeeld moeten worden, niet alleen in relatie tot de waarden van hun bronmateriaal. Tekst- of kunstvormen gebaseerd op andere tekst- of kunstvormen kunnen gezien worden als creatieve uitwisselingen van verhaallijnen over media heen (Joye, 2009). Het is namelijk zo dat heel wat *bestsellers*, veel bezochte toneelstukken en befaamde televisieseries hun weg hebben gevonden naar het witte doek en in veel gevallen het eerdere (financiële) succes herhalen (Joye, 2009). Bovendien zijn *sequels*, *franchises*, *merchandising* etc. strategieën van het film maken die dateren uit de eerste decennia van de industrie en zijn het dus geen symptomen van onze huidige hedendaagse cultuur die onbekwaam zou zijn om nieuwe dingen te produceren (Klein & Palmer, 2016; Thompson, 2007). Ook Tschang (2007) wijst erop dat zulke 'nieuwe' creatieve producten niet zomaar replica's of kopieën zijn, want ze moeten iets nieuws bevatten om aan de behoeftes van de consument te voldoen, zonder te ver af te wijken van de gewaardeerde onderdelen van het genre of het origineel.

Consumenten zijn dus in culturele producten op zoek naar vertrouwdheid én nieuwigheid. Producenten moeten zich ervan bewust zijn dat marktsucces nagenoeg gegarandeerd is wanneer men gekende of vertrouwde elementen combineert met nieuwe elementen (Lampel et al., 2000). Ze moeten met andere woorden op de hoogte zijn van wat het publiek wil om succesvolle producten te kunnen leveren. Hier gaan we in de volgende paragraaf dieper op in.

## **B. Pre-sold nature: verder bouwen op eerder (financieel) succes**

*"The key to understanding Hollywood is to understand how it deals, and has dealt, with the risks born of uncertainty"* (Pokorny & Sedgwick, 2010, p. 56-57).

Er hangen grote risico's vast aan het investeren in filmproductie en -distributie, omdat de ontvangst en beoordeling van het nieuwe product door het publiek onvoorspelbaar is (Caves, 2000). Producten uit Hollywood zijn gedoemd om winst te maken en om dat te kunnen realiseren, moet men de behoeftes van consumenten bevredigen (Bluestone, 1968). Imitatie zou die onzekerheid (deels) kunnen wegwerken (Tschang, 2007). *'Recycled-script films'* –

waartoe sequels behoren – en adaptaties kunnen aan elkaar gelinkt worden, aangezien ze beide een reeds bestaand, en in de meeste gevallen een succesvol, mediaproduct creatief herwerken. Tschang (2007) haalt in deze context het concept '*mimetic isomorphism*' aan, dat hij omschrijft als 'gelijkvormigheid vanwege onzekerheid in de omgeving'. Dat begrip zou helpen bij het verklaren van imitatiegedrag van filmstudio's.

Filmstudio's hebben namelijk een ongetemde begeerte voor financiële zekerheid en een bewezen commerciële aantrekkingskracht (Joye, 2009). Om zich in industrieën zoals die van film en videospelletjes tegen dergelijke ondernemingsrisico's te beschermen, wordt artistieke imitatie als veiligste optie beschouwd, omdat men ervan uitgaat dat 'wat voordien reeds gewerkt heeft, wel opnieuw zal werken' (Joye, 2009; Joye & Van de Walle, 2015). Artistieke imitatie in de vorm van het recycleren van oude films, boekadaptaties, *sequels*, *remakes* etc. kan dus leiden tot het reduceren van (financiële) risicofactoren, want de verhaallijn is reeds 'getest' en onmiddellijk klaar voor productie (Joye, 2009). Die adaptatievormen – waaronder de sequel – beschikken dus over een '*pre-sold nature*'. Er ontstaat namelijk een kant en klare vraag doordat er bijvoorbeeld een reeds ingewortelde *fanbase* bestaat van de originele versie waarvan de meerderheid staat te popelen om de (nieuwe) film(versie) te zien (Naremore, 2000; Tschang, 2007).

Desondanks is het (financiële) succes van een sequel niet enkel gestoeld op dat van het origineel. Wanneer men vertrouwde met nieuwe elementen combineert, ontstaat er namelijk een duaal resultaat. Het hergebruiken van bepaalde content zal niet enkel leiden tot het aantrekken van kijkers die al bekend zijn met een bepaald verhaal of bepaalde *franchise*, maar er zullen daarnaast ook nieuwe consumenten 'gecreëerd' worden (Hutcheon, 2013; Leitch, 2007; Joye, 2009). Door middel van traditionele promotie-acties en -inspanningen die verwijzen naar het eerder succesvol bronmateriaal, probeert men tevens andere bioscoopgangsters te overtuigen om naar een *sequel* te gaan kijken en begrip rond de verhaallijn, de personages en andere elementen op te wekken (Joye, 2009). Het feit dat een *sequel* beide publieksgroepen kan aantrekken, is een van de aspecten die marketingmanagers aanduiden als reden achter het hoge marktpotentieel van artistieke imitatie (Joye, 2009).

Situmeang, Leenders en Wijnberg (2014) stellen dat sequels de best verkopende producten zijn in de gamesindustrie, in *publishing* en in de filmindustrie, én dat de academische marketingliteratuur aantoont dat sequels effectief beter presteren op de markt. Een mogelijke verklaring is het hierboven besproken fenomeen van het voortbouwen op het succes van de originele film (Moon, Bergey & Iacobucci; 2010). Wanneer kijkers het origineel leuk vonden, zouden ze eerder de sequel bekijken dan een andere, ongekende originele film – waarschijnlijk omdat het succes van de voorgaande film bepaalde (hoge) verwachtingen creëerde bij de

kijker. Het is echter zeer moeilijk om aan die verwachtingen te voldoen. Sequels worden daardoor vaak minder gunstig beoordeeld dan hun *original*, ondanks het hoge potentieel om geld op te brengen (Moon et al., 2010). Chen (2015) concludeerde in haar thesis dat de keuze om een sequel te bekijken, alsook wanneer die te bekijken, kan worden beïnvloed door de aanbevelingen, de waardering en de acteur(s). Bovendien zou het bestaande publiek van de *original* vroeger een sequel bekijken ten opzichte van het nieuwe publiek. Daardoor is de publieksgrootte en de levenscyclus van een sequel sterk afhankelijk van het niveau van de beïnvloedende factoren (Chen, 2015). Elke editie in een filmserie is op die manier van belang, want als er één slechte of minder goede schakel in de keten is, zal dat de latere sequels schaden (Situmeang et al., 2014).

## II. De Vlaamse filmindustrie

### A. ‘Gesubsidieerde’ (financiële) filmondersteuning

Hoewel Hollywoodproducties voornamelijk door privé-geld en commerciële deals bekostigd worden, is er in Vlaanderen slechts in beperkte mate sprake van privé- en commerciële financiering, zoals investeringen door televisiezenders, distributeurs, kabelnetwerken etc. en zijn filmproducties enorm afhankelijk van verschillende vormen van subsidiëring (Kristoffel Mertens, persoonlijke communicatie, 2018, 3 mei). Hieronder bespreken we er drie.

#### 1) Het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF)

Het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF) fungeert als vzw en heeft als taak het Vlaamse Cultuurbeleid te bewerkstelligen wat betreft de ondersteuning van Vlaamse audiovisuele creaties<sup>1</sup> (VAF, n.d.a). Die taak voert het uit door: *“het toekennen van financiële steun aan en het begeleiden van audiovisuele creaties; het verlenen van beurzen, het ondersteunen van opleidingsinitiatieven en het steunen of inrichten van ateliers; het voeren van promotie voor de Vlaamse audiovisuele creatiesector; [en] het uitvoeren of uitbesteden van studies over het audiovisuele werkkterrein”* (Fonds Film in Vlaanderen, 2003, p. 4). Het Fonds werd in 2002 na verschillende hervormingspogingen opgericht als opvolger van het Fonds Film in Vlaanderen. Dat systeem bestond sinds 1994 en hield het sterk bekritiseerde systeem van 1964 in stand (Willems, 2017; VAF, n.d.a). Het was dan ook een tussentijdse oplossing tot er een autonoom filmfonds – uiteindelijk het VAF – kon opgericht worden (Willems, 2017).

In deze paper ligt de focus op lange, majoritair Vlaamse fictiefilms. Onder lange fictiefilm kan volgens het meest recente reglement van het VAF begrepen worden: *“Een ‘single’ audiovisuele, voornamelijk live action creatie met hoofdzakelijk denkbeeldige personages en gebeurtenissen”* (VAF, 2018, p. 6) die minimum zeventig minuten duurt. Door de jaren heen heeft het VAF de voorwaarden om als een majoritair Vlaams project beschouwd te worden verschillende keren gewijzigd. In deze paper beschouwen we projecten als (majoritair) Vlaams omwille van de volgende parameters<sup>2</sup>: (1) de artistieke ploeg (in eerste plaats de scenarist en de regisseur, i.e. de makers), (2) de inhoud<sup>3</sup> en de gehanteerde (Zuid)Nederlandse taal, en (3) de productiecontext (meer bepaald via de producent als initiatiefnemer van het project of grootste investeerder). Het VAF biedt verschillende soorten selectieve steun voor dergelijke projecten, namelijk scenariosteun (max. € 15.000), ontwikkelingssteun (max. € 125.000) en promotiesteun (max. € 555.000/€ 655.00<sup>4</sup>). Het VAF omschrijft selectieve steun als volgt:

---

<sup>1</sup> Sinds 2011 is er sprake van een opsplitsing tussen VAF/Filmfonds en VAF/Mediafonds, aangezien het VAF er de bevoegdheid om tv-reeksen te ondersteunen bijkreeg. In 2012 ontstond tevens het VAF/Gamefonds ter ondersteuning van de ontwikkeling van Vlaamse games (VAF, 2018c).

<sup>2</sup> Die parameters zijn afkomstig uit de verschillende reglementen van het VAF door de jaren heen (2002-2018)

<sup>3</sup> Bijvoorbeeld het onderwerp, het onderliggend literair of theaterwerk, het erfgoed, de geschiedenis, de maatschappelijke relevantie, de politieke context, de kunst etc.

<sup>4</sup> € 555.000 bij eerste en tweede film van de regisseur en € 655.000 vanaf derde film van de regisseur (beide incl. € 5.000 voor audiodescriptie en Nederlandse ondertitels)

“steun uit de algemene middelen van het VAF, die op basis van een selectieproces (in principe via een beoordelingscommissie of jury) aan een project wordt toegekend” (VAF, 2018, p. 7). Het totale productiebudget mag slechts uit vijftig procent steun van het VAF bestaan, al gelden er enkele uitzonderingen (Vlaamse Regering, 2012, 9 november; Agentschap Innoveren en Ondernemen, 2017, 23 november). Daarnaast is er ook nog een impulspremie: een automatische premie die dient als impuls om nieuw werk te creëren. Die kan men als scenarist, regisseur en/of producent verdienen op basis van vorig werk, zonder interventie van een beoordelingscommissie of een jury (VAF, 2018 & n.d.b). Om die premie te kunnen aanvragen of ontvangen, moet er echter aan heel wat voorwaarden voldaan worden, al wordt er niet vermeld wat men bedoelt met ‘nieuw werk’<sup>5</sup>.

Daarenboven legt het VAF ook nog andere restricties op, waaronder voor producties zonder enige originaliteit of artistieke waarde. Daarnaast staat ook in de reglementen vermeld dat projecten zoals reclame-, overheids-, porno- en (s)explotionproducties etc. niet voor (financiële) ondersteuning van het VAF in aanmerking komen. In april 2009 werden remakes aan dit lijstje toegevoegd<sup>6</sup>, al wordt een remake gedefinieerd als “een reeks die reeds bestaat, adapteren, waarbij de verhaallijnen en personages dicht bij de originele versie blijven” (VAF, 2018, p. 7).

## 2) Screen Flanders

Het audiovisueel Vlaams economisch Fonds werd opgericht in 2012 en actief in werking gesteld in 2013 onder de werknaam ‘Screen Flanders’ (VAF, 2012). Dat fonds werkt naar het voorbeeld van Wallimage en het VAF werkt hiervoor in onderaanneming van het Agentschap Ondernemen (VAF, 2014b, 1 juli). Screen Flanders bestaat voornamelijk vanwege de economische *return* voor Vlaanderen. De Vlaamse Overheid biedt via Screen Flanders steun aan audiovisuele producties wanneer ze een deel van hun productiebudget in het Vlaamse Gewest uitbesteden (VAF, 2014a, 2018). Belgische (co)producenten kunnen tot € 400.000 of maximaal vijftig procent van het totale productiebudget aanvragen in de vorm van terugbetaalbare voorschotten. Wanneer buitenlandse producenten een aanvraag zouden willen indienen, hebben ze steeds een Belgische coproducent nodig die aan de vereisten voldoet (VAF, 2018).

## 3) Tax Shelter

Het Tax Shelter-systeem – ingevoerd door de federale regering in 2003 en actief vanaf belastingjaar 2004 – maakt het voor private ondernemingen interessant om te investeren in de audiovisuele sector en trekt tevens additionele buitenlandse investeerders aan (Willems,

---

<sup>5</sup> Zie <https://www.vaf.be/steun-aan-creatie/impulspremie-filmfonds>

<sup>6</sup> Behalve onder het genre ‘tv drama’. Sinds mei 2011 komen remakes binnen gelijk welke categorie niet meer in aanmerking voor (financiële) steun.

Bilteyst, Meers & Vande Winkel, 2018; Raats, Evens & Ruelens, 2016; Tesolin & Zylberberg, 2009). De investeerders krijgen namelijk een gegarandeerd maximaal rendement beloofd en genieten een fiscaal voordeel wanneer ze in een Belgische audiovisuele productie (of in podiumkunsten) investeren (Raats, Evens, Braet, Ruelens, Schooneknaep, Ballon & Loisen, 2014, 2 juni). Wanneer de investeerder een overeenkomst met de producent tekent, krijgt de eerstgenoemde namelijk een vrijstelling van zijn belastbare winst van 310% van de totale investering (Van De Woesteyne, 2017). Wettelijk gezien mag het totale productiebudget maximaal uit een derde Tax Shelter-financiering bestaan en doet men er pas beroep op wanneer de overige financiering reeds rond is (Kristoffel Mertens, persoonlijke communicatie, 2018, 3 mei; Raats, Evens, Braet et al., 2014, 2 juni).

## **B. Het Vlaamse/Belgische bioscoopbezoek in cijfers**

De laatste jaren kent het Vlaamse/Belgische bioscoopbezoek een dalende trend. Mogelijke oorzaken of verklaringen zijn volgens een rapport van het VAF (2014b, 1 juli) te vinden in het verdwijnen van klassieke filmclubs en de marginalisering van de *arthouse* filmzalen, de opkomst van Video on Demand (VoD)-diensten die film op (digitale) platformen aanbieden, de mogelijkheid om (illegaal) films te bekijken op het internet, de achteruitgang van de dvd-verkoop en -verhuur etc. Tijdens een commissievergadering kreeg de Minister van Cultuur, Sven Gatz, een vraag om uitleg in verband met dat dalende bioscoopbezoek. In die commissie stelde hij dat men voorzichtig moet zijn met te snel al te grote conclusies te trekken. Tot twee jaar geleden zou de Vlaamse film het echter goed gedaan hebben en de evolutie in het kijkgedrag van de Vlaming zou bijgevolg een recente ontwikkeling zijn (Commissie voor Cultuur, Jeugd, Sport en Media van het Vlaams Parlement, 2018, 25 januari).

Cinedata, de FCB (Federatie van Cinema's) en de VFDB (vereniging van Filmdistributeurs) stelden vast dat het bioscoopbezoek in 2017 een lichte stijging van 0,76% kende (Belgian Entertainment Association, 2018, 6 maart), nadat het in 2016 daalde met acht procent. Animatie, avontuur en actie waren de best scorende genres en de drie meest bezochte bioscoopfilms waren *Beauty and the Beast*, *Despicable Me 3* en *Fast & Furious 8*. In 2017 was er bovendien sprake van een stijging van het aantal Belgische films, al bleef de omzet ongeveer stabiel. Europese films vertegenwoordigen bijna de helft van de uitgebrachte films, maar toch blijven Amerikaanse films verantwoordelijk voor ongeveer driekwart van de totale ticketverkoop (Belgian Entertainment Association, 2018, 6 maart). Die resultaten en bevindingen beperken zich niet enkel tot Vlaanderen, maar gelden voor heel België. Bovendien kunnen we voor 2018 nog niet veel resultaten en bevindingen bespreken aangezien dit jaar nog niet afgelopen is en er slechts weinig data voorhanden zijn.

Wanneer we de twintig meest bezochte Vlaamse bioscoopfilms van de afgelopen vijftien jaar oplijsten, komen we tot het overzicht in tabel 1.

Tabel 1: Top 20 van de meest bezochte Vlaamse bioscoopfilms sinds 2002 <sup>7</sup>

|    | <b>Titel</b>   | <b>Regisseur</b>             | <b>Jaartal</b> | <b>Steun</b> | <b>Aantal bezoekers (tot 15/03/17)</b> |
|----|--|------------------------------|----------------|--------------|--|
| 1  | <i>Loft</i>  | Erik Van Looy                | 2008           | VAF          | 1.194.434                              |
| 2  | <b><i>F.C. De Kampioenen: Kampioen zijn blijft plezant</i></b> | Eric Wirix                   | 2013           | SF           | 765.000                                |
| 3  | <b><i>De Zaak Alzheimer</i></b>                                | Eric Van Looy                | 2003           | VAF          | 755.733                                |
| 4  | <b><i>F.C. De Kampioenen: Jubilee General</i></b>              | Jan Verheyen                 | 2015           | SF           | 678.065                                |
| 5  | <b><i>F.C. De Kampioenen: Kampioenen Forever</i></b>           | Jan Verheyen                 | 2017           | SF           | 592.000                                |
| 6  | <b><i>Safety First</i></b>                                     | Tim Van Aelst                | 2015           | SF           | 560.000                                |
| 7  | <i>Marina</i>  | Stijn Coninx                 | 2013           | VAF          | 536.462                                |
| 8  | <i>Frits &amp; Freddy</i>                                      | Guy Goossens                 | 2010           | /            | 480.020                                |
| 9  | <b><i>De Helaasheid der Dingen</i></b>                         | Felix Van Groeningen         | 2009           | VAF          | 454.435                                |
| 10 | <i>Rundskop</i>  | Michaël R. Roskam            | 2011           | VAF          | 445.875                                |
| 11 | <i>De Premier</i>  | Eric Van Looy                | 2016           | VAF<br>SF    | 440.868                                |
| 12 | <b><i>Zot van A</i></b>  | Jan Verheyen                 | 2010           | VAF          | 437.522                                |
| 13 | <b><i>The Broken Circle Breakdown</i></b>                      | Felix Van Groeningen         | 2012           | VAF          | 432.436                                |
| 14 | <b><i>Dossier K</i></b>  | Jan Verheyen                 | 2009           | VAF          | 415.159                                |
| 15 | <i>Het Vonnis</i>  | Jan Verheyen                 | 2013           | VAF          | 398.344                                |
| 16 | <i>Patser</i>  | Adil El Arbi & Bilall Fallah | 2018           | VAF<br>SF    | 371.064                                |
| 17 | <b><i>Team Spirit II</i></b>                                   | Jan Verheyen                 | 2003           | VAF          | 354.920                                |
| 18 | <b><i>Ben X</i></b>  | Nic Balthazar                | 2007           | VAF          | 318.467                                |
| 19 | <b><i>K3 Bengeltjes</i></b>                                    | Bart Van Leemputten          | 2012           | /            | 317.068                                |
| 20 | <b><i>Code 37</i></b>  | Jakob Verbruggen             | 2011           | /            | 288.461                                |

VAF: gerealiseerd met steun Vlaams Audiovisueel Fonds

SF: gerealiseerd met steun Screen Flanders (sinds april 2012)

**Titels:** op één of andere manier te beschouwen als een vorm van artistieke imitatie of adaptatie, d.w.z. gebaseerd op succesvol(le) boek, film, televisiereeks, theatervoorstelling etc.

<sup>7</sup> Gegevens afkomstig uit officiële documenten van het VAF en persoonlijke communicatie met de geïnterviewden.



Wanneer we de films in die lijst bekijken, kunnen we de volgende zaken vaststellen. Ten eerste kunnen 65% - of dertien van de twintig – opgesomde films beschouwd worden als een adaptie. Ten tweede behoren de films gebaseerd op de *F.C. De Kampioenen-franchise* tot de meest populaire filmserie in Vlaanderen. Ten derde kunnen we niet echt een trend ontdekken wanneer we naar de jaartallen kijken waarin de films uitgebracht werden. Ondanks de dalende bioscoopcijfers de afgelopen jaren, behoren toch heel wat recentere films tot de meest populaire films van de afgelopen vijftien jaar. Ten vierde zijn er slechts twee echte filmreeksen in deze lijst terug te vinden, namelijk *F.C. De Kampioenen* en de *Vincke & Verstuyft*-reeks gebaseerd op de boeken van Jef Geeraerts. Ten slotte merken we een enorm verschil tussen het aantal bezoekers van de films bovenaan de lijst – en in het bijzonder de nummer één – en onderaan de lijst.

Een overzicht van de Vlaamse ‘filmreeksen’ die sinds 2002 in de bioscoop verschenen, is te vinden in tabel 2.

Tabel 2: Overzicht van Vlaamse films met sequels sinds 2002<sup>8</sup>

|   | Titel   | Regisseur                   | Jaartal | Steun                    | Aantal bezoekers (tot 15/03/17) |
|---|---|-----------------------------|---------|--------------------------|---------------------------------|
| 1 | <i>Team Spirit I</i>                                    | Jan Verheyen                | 2000    | VAF                      | 337.033                         |
|   | <i>Team Spirit II</i>                                   | Jan Verheyen                | 2003    | VAF                      | 354.920                         |
| 2 | <i>De Zaak Alzheimer</i>                                | Eric Van Looy               | 2003    | VAF                      | 755.733                         |
|   | <i>Dossier K</i>  | Jan Verheyen                | 2009    | VAF                      | 415.159                         |
|   | <i>Het Tweede Gelaat</i>                                | Jan Verheyen                | 2017    | VAF                      | 214.048                         |
| 3 | <i>Frits &amp; Freddy</i>                               | Guy Goossens                | 2010    | /                        | 480.020                         |
|   | <i>Frits &amp; Franky</i>                               | Marc Punt                   | 2013    | /                        | 137.855                         |
| 4 | <i>Crimi Clowns: De Movie</i>                           | Luk Wyns                    | 2013    | /                        | 34.411                          |
|   | <i>Crimi Clowns 2.0: Uitschot</i>                       | Luk Wyns                    | 2016    | VAF                      | 4.909                           |
| 5 | <i>F.C. De Kampioenen: Kampioen zijn blijft plezant</i> | Eric Wirix                  | 2013    | SF                       | 765.000                         |
|   | <i>F.C. De Kampioenen: Jubilee General</i>              | Jan Verheyen                | 2015    | SF                       | 678.065                         |
|   | <i>F.C. De Kampioenen: Kampioenen Forever</i>           | Jan Verheyen                | 2017    | SF                       | 592.000                         |
| 6 | <i>Patsers</i>  | Adil El Arbi & Biall Fallah | 2018    | VAF<br>SF                | 371.064                         |
|   | <i>Patsers</i>  | Adil El Arbi & Biall Fallah | 2020?   | (Aanvraag VAF ingediend) | ?                               |

VAF: gerealiseerd met steun Vlaams Audiovisueel Fonds

SF: gerealiseerd met steun Screen Flanders (sinds april 2012)

<sup>8</sup> Gegevens afkomstig uit officiële documenten van het VAF en/of persoonlijke communicatie met de geïnterviewden.

Volgende zaken zijn uit voorgaand overzicht vast te stellen. Ten eerste lijkt Jan Verheyen de ultieme 'sequelregisseur' in Vlaanderen te zijn. Er werden de afgelopen vijftien jaar zeven Vlaamse vervolgfilms gemaakt, waarvan hij er vijf voor zijn rekening nam. Ten tweede werden vijf van de zeven vervolgfilms uitgebracht binnen de laatste vijf jaar. Daarnaast kennen de films binnen die vijf filmreeksen een dalende trend wat betreft de bezoekerscijfers, uitgezonderd *Team Spirit* (2000 & 2003). Bovendien kent *F.C. De Kampioenen* een minder zware terugval op vlak van bioscoopbezoek dan de andere filmreeksen en zijn *Jubilee General* (2015) en *Kampioenen Forever* (2017) de best bezochte Vlaamse sequels in de bioscoop. Ten slotte konden enkele van die films op steun van het VAF rekenen, maar bleek dat toch geen garantie op een duidelijk (commercieel) succes te zijn.

### III. Methodologie

Uit de hierboven besproken literatuur bleek dat de *sequel* voornamelijk een economische strategie is en een bepaalde zekerheid wat betreft de inkomsten garandeert. De praktijk van sequelen kan dus economisch zeer waardevol zijn, maar wordt toch zelden gehanteerd in een kleine markt zoals Vlaanderen, dat slechts 6,4 miljoen inwoners telt en onafhankelijk is van de Nederlandse markt, ondanks de officieel gedeelde taal (Braet, Spek & Pauwels, 2018).

Om de situatie wat sequels in Vlaanderen betreft in kaart te brengen, werden er exploratieve kwalitatieve experten-interviews uitgevoerd. Individuele interviews bieden de mogelijkheid tot een gedetailleerd onderzoek van de perspectieven van de geïnterviewden (Ritchie & Ormston, 2014), in dit geval actoren uit de Vlaamse filmindustrie. Ze worden als experten beschouwd vanwege hun zeer gespecialiseerde rol, namelijk hun betrokkenheid tot de Vlaamse film(sequel)industrie. Sommigen zijn of waren rechtstreeks betrokken bij Vlaamse sequels, anderen hebben of hadden het potentieel ertoe of kunnen op een andere manier interessante perspectieven bieden op de Vlaamse film(sequel)industrie. Bovendien speelde ook beschikbaarheid en interesse om aan dit onderzoek deel te nemen in de periode waarin het werd uitgevoerd een rol.

Diepte-interviews maken gecontroleerde interactie tussen de verschillende experten en discretie of anonimiteit waar nodig mogelijk (Dalkey & Helmer, 1963). Bovendien zijn ze verkennend van aard vanwege de complexiteit van het onderwerp, alsook wegens de tamelijk eigenzinnige perspectieven van de geïnterviewden (Ritchie & Ormston, 2014). Het vereiste aantal interviews is volgens Baker en Edwards (2012) afhankelijk van onderzoek tot onderzoek. Indien mogelijk raden ze aan om door te gaan tot er saturatie optreedt en de interviews dus geen nieuwe informatie meer opleveren. In het geval van experten-interviews zou het echter vaak moeilijk zijn om meer dan tien interviews af te leggen (Baker & Edwards, 2012). Dat werd vervolgens de richtlijn van dit onderzoek. De interviews waren semi-structureerd en werden afgelegd aan de hand van vragenprotocols of topiclijsten met enkele te behandelen vragen of onderwerpen (zie bijlage 1). Dat zorgde ervoor dat improvisatie en dieper ingaan op de antwoorden van de experten mogelijk was (Myers & Newman, 2007).

Tabel 3 biedt een overzicht van de geïnterviewden, hun leeftijd, hun rol binnen de Vlaamse filmsector, alsook de datum en de duur van het afgelegde interview.

Tabel 3: Overzicht van informatie over de experten en de interviews <sup>9</sup>

|   | Naam            | Leeftijd | Rol binnen VL film(sequel)sector <sup>10</sup>   | Datum      | Duur (min:sec) |
|---|-----------------|----------|--|------------|----------------|
| 1 | Luk Wyns        | 59       | <p>Scenarist, acteur, regisseur en producer van verschillende fictieprojecten, waaronder:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Crimi Clowns</i> (3 seizoenen: 2012 / 2014 / 2017)</li> <li>▪ <i>Crimi Clowns: De Movie</i> (2013)</li> <li>▪ <i>Crimi Clowns 2.0: Uitschot</i> (2016)</li> </ul>  | 07/02/2018 | 35:46          |
| 2 | Erwin Provoost  | 64       | <p>Voormalig producent van verschillende fictieprojecten, waaronder:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Hector</i> (1987)</li> <li>▪ <i>Koko Flanel</i> (1990)</li> <li>▪ <i>De Zevende Hemel</i> (1993)</li> <li>▪ <i>Windkracht 10</i> (1997-1998)</li> <li>▪ <i>Flikken</i> (10 seizoenen: 1999-2009)</li> <li>▪ <i>De Zaak Alzheimer</i> (2003)</li> <li>▪ <i>Windkracht 10: Koksijde Rescue</i> (2006)</li> <li>▪ <i>Dossier K.</i> (2009)</li> </ul> <p>Sinds 1 januari 2018: directeur-intendant van het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF)</p>   | 14/02/2018 | 49:51          |
| 3 | Jan Verheyen    | 55       | <p>Regisseur, scenarist en producer van verschillende fictieprojecten, waaronder:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Team Spirit I</i> (2000)</li> <li>▪ <i>Team Spirit</i> (1<sup>ste</sup> seizoen: 2003)</li> <li>▪ <i>Team Spirit II</i> (2003)</li> <li>▪ <i>Vermist</i> (2007)</li> <li>▪ <i>Dossier K.</i> (2009)</li> <li>▪ <i>Zot Van A.</i> (2010)</li> <li>▪ <i>Vermist</i> (25 afleveringen: 2008-2014)</li> <li>▪ <i>F.C. De Kampioenen: Jubilee Generale</i> (2015)</li> <li>▪ <i>Het Tweede Gelaat</i> (2017)</li> <li>▪ <i>F.C. De Kampioenen: Kampioenen Forever</i> (2017)</li> <li>▪ <i>De Collega's 2.0</i> (in productie)</li> <li>▪ <i>F.C. De Kampioenen 4</i> (in pre-productie)</li> </ul> | 01/03/2018 | 48:16          |
| 4 | Peter Bouckaert | 49       | <p>Producent van verschillende fictieprojecten, waaronder:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>De Zaak Alzheimer</i> (coproducent: 2003)</li> <li>▪ <i>Windkracht 10: Koksijde Rescue</i> (2006)</li> <li>▪ <i>Vermist</i> (2007)</li> <li>▪ <i>Vermist</i> (7 seizoenen: 2008-2016)</li> <li>▪ <i>Dossier K.</i>(2009)</li> <li>▪ <i>Zot Van A.</i> (2010)</li> <li>▪ <i>Cordon</i> (2 seizoenen: 2014-2016)</li> <li>▪ <i>Het Tweede Gelaat</i> (2017)</li> </ul>  | 07/03/2018 | 40:10          |
| 5 | Ward Verrijcken | 45       | <p>Film- &amp; Televisiejournalist voor de VRT (Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie)</p>  | 08/03/2018 | 52:27          |

<sup>9</sup> Informatie verworven via de experten-interviews (persoonlijke communicatie), [www.linkedin.com](http://www.linkedin.com), [www.imdb.com](http://www.imdb.com), [www.studio100.tv](http://www.studio100.tv), [www.umedial.eu](http://www.umedial.eu) en [taxshelter.caviar.tv](http://taxshelter.caviar.tv)

<sup>10</sup> Niet-exhaustieve opsomming van producties waarbij de experten betrokken zijn of waren. Het is een selectie van projecten die in het kader van dit onderzoek passen, namelijk commerciële film- of televisieprojecten die een vervolg of remake kregen, spin-offs, boekadaptaties, publieksfilms etc. óf film- of televisieprojecten waar men een vervolg, remake of andere adaptatie van overwoog.

|    |                    |    |   |            |       |
|----|--------------------|----|---|------------|-------|
| 6  | Dries Vos          | 38 | <p>(Assistent-)regisseur van verschillende (fictie)projecten, waaronder:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Videoclips voor K3, Spring, Mega Mindy, Amika etc. (Studio 100: 2002-2014)</li> <li>▪ <i>Amika</i> (5 afleveringen: 2008-2009)</li> <li>▪ <i>De Biker Boys</i> (1 seizoen: 2014-2015)</li> <li>▪ <i>Safety First: The Movie</i> (2015)</li> <li>▪ <i>Allemaal Familie</i> (2017)</li> <li>▪ <i>Bad Trip</i> (2017)</li> <li>▪ <i>De Dag</i> (samen met Gilles Coulier: 2018)</li> </ul> | 14/03/2018 | 51:24 |
| 7  | Marc Punt          | 56 | <p>Film- en televisieproducent, film- en televisieregisseur en scenarioschrijver van verschillende fictieprojecten, waaronder:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Matroesjka's</i> (2 seizoenen: 2005-2008)</li> <li>▪ <i>Frits &amp; Freddy</i> (2010)</li> <li>▪ <i>Frits &amp; Franky</i> (2013)</li> <li>▪ <i>Bowling Balls</i> (2014)</li> <li>▪ <i>Pippa</i> (2016)</li> </ul>   | 23/03/2018 | 37:12 |
| 8  | Sven Duym          | 38 | <p><i>Creative Producer</i> bij Studio 100, een van de grootste onafhankelijke familie-entertainmentbedrijven wereldwijd (en marktleider in de Benelux). Dit bedrijf is actief in domeinen zoals <i>live action</i>, animatie, speelfilms, <i>live entertainment</i>, themaparken, <i>merchandising</i>, muziek etc.</p>  | 03/04/2018 | 55:00 |
| 9  | Hilde Van Mieghem  | 60 | <p>Actrice in en regisseuse van verschillende fictieprojecten, waaronder:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>De Kus</i> (2004)</li> <li>▪ <i>Dennis van Rita</i> (2006)</li> <li>▪ <i>Smoorverliefd</i> (2009)</li> <li>▪ <i>Smoorverliefd (Nederlandse remake; 2013)</i></li> <li>▪ <i>Sprakeloos</i> (2017)</li> </ul>   | 03/04/2018 | 41:39 |
| 10 | Bilall Fallah      | 32 | <p>Filmregisseur en scenarioschrijver van verschillende fictieprojecten (duo met Adil El Arbi), waaronder:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <i>Image</i> (2014)</li> <li>▪ <i>Black</i> (2016)</li> <li>▪ <i>Patser</i> (2018)</li> <li>▪ <i>Bad Boys for Life</i> (in pre-productie: 2020)</li> <li>▪ <i>Patsers</i> (2020?)</li> </ul>  | 10/04/2018 | 51:03 |
| 11 | Maxime Housiaux    | 39 | <p>General manager bij Umedia (Belgium), een verticaal geïntegreerde internationale filmgroep die diensten in ontwikkeling, productie, financiering (Tax Shelter) en <i>special effects</i> verleend aan (internationale) filmprojecten. Binnen Umedia houdt Ufund zich voornamelijk bezig met de financiering en werkt voor projecten waarvan Umedia producent is, maar ook als intermediaire voor andere productiehuisen.</p>   | 11/04/2018 | 25:38 |
| 12 | Kristoffel Mertens | 36 | <p>Sales en marketing manager bij Caviar, een productiehuis dat actief is op verschillende domeinen zoals fictie (film en tv), muziekvideo's, commercials, digitale content en post-productie. Caviar heeft bovendien een eigen Tax Shelter afdeling en doen dus geen beroep op intermediaire organisaties.</p>   | 03/05/2018 | 34:30 |

## IV. Resultaten: de stem van de experts

### A. Definitie sequel vanuit de praktijk

Het overgrote merendeel van de geïnterviewden omschreef een sequel in de eerste plaats als 'een vervolg op een reeds bestaande, eerste film' en stelde dat er meestal sprake is van een rechtstreekse doortrekking van het verhaal en/of dezelfde personages. Toch bleek dat een exacte definitie vinden niet evident is. De meerderheid voegde er namelijk aan toe dat een sequel evengoed het verlengde van een bepaalde sfeer, toon, genre, *setting* en/of visueel aspect van de eerste film kan zijn.

Een aantal experts erkenden dat er binnen het concept sequel een soort van tweedeling kan worden gemaakt. Punt:

*“Soms neemt men het concept van een eerste film en maakt men daar een ander verhaal rond. En ja, ge hebt een aantal reeksen die [...] gaan min of meer verder op wat er daarvoor voorafging. Dus dat zijn alle twee vormen van wat een sequel kan zijn.”*

Verheyen en Van Mieghem benoemden dat als het onderscheid tussen letterlijke vervolgfيلمs (of zuivere sequels) en opzichzelfstaande sequels. Afgaande op hoe ook andere experts de sequel probeerden te definiëren, zou de eerstgenoemde groep omschreven kunnen worden als 'het vertellen van nieuwe filmverhalen met dezelfde personages, in dezelfde context of setting, in dezelfde narratieve wereld, waarbij men verder borduurt op plots uit de voorgaande film(s)'. Voorbeelden van letterlijke sequels zijn te vinden binnen filmreeksen zoals *The Godfather*, *Harry Potter*, *The Hunger Games*, *Fifty Shades of Grey*, *Star Wars* etc. De laatstgenoemde groep bevat dan eerder 'opzichzelfstaande films die als geheel of eenheid kunnen worden bekeken'. Die sequel(s) spelen zich bijvoorbeeld binnen dezelfde soort atmosfeer af en er wordt een volledig nieuw verhaal opgezet met andere of dezelfde (hoofd)personages. Bijgevolg hoeft men niet alle (voorgaande) films gezien te hebben om één enkele film uit de reeks te kunnen bekijken. Filmreeksen zoals *The Hangover*, *The Fast and The Furious*, *Bourne*, *Die Hard*, *James Bond* etc. zijn hier voorbeelden van. Binnen de Vlaamse filmcontext kunnen *Dossier K* en *Het Tweede Gelaat* worden beschouwd als opzichzelfstaande sequels van *De Zaak Alzheimer*.

Enkele experts spreken ook van een sequel wanneer een film een serie opvolgt, terwijl anderen deze term niet van toepassing vinden, bijvoorbeeld Provoost: *“...het is een ander medium, dus een andere manier van vertellen. Dus ja, bon het is een gewoon een spin-off.”* Zo bleek uit de interviews dat Wyns' *Crimi Clowns 2.0: Uitschot* toch eerder een *spin-off* van de serie dan een sequel van de eerste film was, al zou *Team Spirit II* wel een zuivere sequel zijn. Bij het proberen definiëren van het begrip sequel leek de lijn met het begrip 'franchise'

soms nogal dun. Eveneens rekening houdend met de aangehaalde academische literatuur kunnen we concluderen dat er bij een *franchise* sprake is van een fictief universum dat gecreëerd wordt door bijvoorbeeld vervolgfilms, *spin-offs*, televisieseries, en/of *merchandising* etc. Bijgevolg zou een *franchise* dus gebaseerd zijn op een merk of *brand* – dat dergelijk gecreëerd universum na verloop van tijd geworden is – waar bepaalde actoren de rechten van bezitten en anderen bijvoorbeeld varianten van maken in ruil voor een vergoeding. *Star Wars* is een voorbeeld van een *franchise*, maar ook The Walt Disney Company heeft tal van *franchises* onder zijn naam. Binnen de Vlaamse context zijn *F.C. De Kampioenen*, maar ook aanzienlijk wat Studio 100-producten zoals *K3*, *Kabouter Plop*, *Mega Mindy*, *Ghost Rockers* etc. aan dit concept te linken.

## B. Balans familiarity – novelty

Uit de literatuur is gebleken dat *familiarity* of vertrouwdheid en *novelty* of nieuwigheid belangrijke elementen zijn bij een sequel. Ook de experts geven aan dat dat essentiële onderdelen zijn en dat de balans tussen beide zeer belangrijk is. Wyns:

*“Kijk, in een sequel is het heel belangrijk van uw publiek niet te ontgoochelen en te laten zien wat ze verwachten en tegelijkertijd – en dat is een dualiteit – mag je het publiek ook niet ontgoochelen doordat ze twee keer hetzelfde zien. Dus dat is een mooi spanningsveld: je moet ze geven wat ze kennen en wat ze verwachten, maar je moet ze toch nog verrassen.*

De meeste experts stellen echter dat dat een zeer moeilijke evenwichtsoefening is.

Vrijwel alle experts die het over dat aspect hadden, zijn het erover eens dat *familiarity* essentieel is bij een sequel. Wanneer een publiek een eerste, originele film gezien heeft, zullen ze verwachtingen opgebouwd hebben over de film die daarop volgt. Bouckaert: *“Ge moet meer geven van hetzelfde bij een zeer succesvolle film [...], ge moogt niet zondigen tegen wat mensen verwachten, want daar is heel uw franchise op gebaseerd, hè.”* Bij een sequel zou het er dus op aankomen om het kloppend hart of de ziel van het merk of *brand* waarop de sequel gebaseerd is, niet te verliezen. Het zijn juist de basisingrediënten die bij het publiek een signaal van herkenbaarheid en bijgevolg eenheid zullen creëren én hen bovendien motiveren om naar de vervolgfilm te kijken. Daarnaast zorgt de *familiarity* ervoor dat bepaalde zaken niet meer aan het publiek uitgelegd hoeven te worden.

De meerderheid meent echter dat er tevens genoeg nieuwigheid in de sequel moet zitten om de mensen niet het gevoel te geven dat ze iets zien wat ze al gezien hebben of kennen. Een sequel zou in dat opzicht vooral een verrijking of een meerwaarde aan het verhaal en/of de personages moeten bieden en bijgevolg dus een uitdieping zijn van wat in de vorige film was opgezet. Om ervoor te zorgen dat het niet gewoon een kopie van de eerste film wordt en het

voor de kijker boeiend blijft, zou het een soort van verrassingseffect in zich moeten dragen of zou men het groter, spannender of dergelijke moeten aangepakt. Duym:

*“...dan is het opnieuw [...] uzelf heruitvinden, want ge hebt eigenlijk uw beste materiaal [...] al verschoten. Dus dan moet ge gaan kijken van ‘Wat kan dan dat nieuw materiaal zijn en hoe kunnen we dat dan gaan doen? En hoe kunnen we dan dat nieuw materiaal daarin gaan..., op die manier zó verrassend en zo leuk [...] dat het publiek én verrast is én geboeid blijft, maar [...] tegelijkertijd toch wel niet die basisingrediënten verliest, want ja, daarvoor komen ze uiteindelijk ook wel.’*

Het is dus heel belangrijk te weten waarvoor de fans gekomen zijn, maar tegelijkertijd niet te herkauwen of in herhaling te vallen, want anders zou de kijker wel eens kunnen afhaken. Hoewel sommige experts een getal proberen kleven op de ‘juiste’ balans, moeten ze zichzelf vaak corrigeren en concluderen dat het afhankelijk is van film tot film en eerder gevoelsmatig te bepalen valt.

### **C. Initiatief en redenen voor het maken van een sequel**

De regisseurs en (voormalige) producenten menen dat de producent – of in Hollywood de studio –in de meeste gevallen de initiatiefnemer van een sequel is. Al erkennen sommigen wel dat het idee om een sequel te maken van iemand anders – bijvoorbeeld de regisseur, scenarist, acteur(s) etc. – kan komen. Provoost en Bouckaert stellen dat de producent de echte initiatiefnemer is, aangezien sequels een commerciële aangelegenheid zijn. Bouckaert zegt dat dat logisch is, omdat de producent de motor van een project is en alle beslissingen en risico’s neemt. Wanneer een bepaalde film een enorm succes is, is het volgens Vos en Van Mieghem ook mogelijk dat de distributeur het initiatief neemt en geldschieter is voor een opvolger.

Volgens enkele experts primeren de economisch-financiële parameters en komt de eventuele artistieke-creatieve invulling pas later of is die in sommige gevallen slechts bijkomstig. Vos:

*“[...] vaak wordt er gewoonlijk gekeken naar die cijfers en dan: ‘Oké, kunnen we dit gewoon nog eens terugdoen, want...?’ [...] Eigenlijk weet ge vanaf het eerste weekend dat uw film in première gaat of in box-office gaat: ‘Ja, dat gaat marcheren of niet.’ en ‘Daar komt een sequel van of niet.’”*

Wyns en Verrijcken stellen dat een sequel aantrekkelijk is voor studio’s of *producers* omdat men de content niet meer volledig in de markt moet zetten of voorstellen aan het publiek, waardoor het budget van de film mogelijks lager komt te liggen. Een sequel zou voornamelijk geïnitieerd worden wanneer er een vermoeden is van een verlenging van het succes, dat wil zeggen wanneer men denkt met een opvolger even goed of beter te kunnen scoren. Fallah



verduidelijkt dat in Hollywood cinema gebaseerd is op privégeld, dus dat de ‘zekerheid’ die een sequel kan bieden door zijn *pre-sold nature* (zie eerder) een gemakkelijke oplossing is. Daarenboven zijn dergelijke publieksfilms interessant, omdat men met die inkomsten meer risicovolle projecten kan financieren. Toch moet gesteld worden dat het over een beperkte vorm van zekerheid naar de investeerders toe gaat, aangezien – zoals verder nog zal blijken – het succes van een film van verschillende factoren afhankelijk is. Commerciële projecten zijn niet altijd een garantie op succes.

Volgens Provoost is het bijgevolg niet verwonderlijk dat er heel wat bedrijven verschillende strategieën proberen uitdenken om dergelijke films absoluut succesvol te maken. Volgens enkele experts kan dat zich op verschillende manieren uiten. Zo zou het zeer voorspelbaar zijn dat een film gebaseerd op een groot merk meerdere vervolgfilms krijgt. Soms zou er om commerciële redenen – dus los van de inhoudelijke meerwaarde – een vervolg worden gebreed aan een film die initieel niet als filmreeks was geconcipeerd, maar waarvan de makers verrast werden door het succes. Tevens kan men bij de verfilming van een boekenreeks, opnieuw omwille van commerciële overwegingen, ervoor kiezen om het verhaal over meerdere films te spreiden dan er boeken zijn. In enkele gevallen gaat men ook een film of sequel proberen maken voor de niet-fans, al zou dat enkel slim zijn wanneer er een kleine fanbasis is en vanuit de intentie om het vervolg beter te maken dan de oorspronkelijke *asset*. Van Mieghem:

*“[...] ik denk – hier niet, maar in Amerika wel – dat men daar van in het begin al denkt aan een sequel. Dat men denkt van ‘Oké, we hebben die, deze formule [...] dat waarschijnlijk een groot publiek kan bereiken [...], keep in mind dat we mogelijk een sequel gaan maken.’ En dan zullen ze dingen al opzetten in de eerste film die ze mogelijk pas in de tweede gaan ontluisteren of waar ze op kunnen verder borduren.”*

Wanneer we ons baseren op de gesprekken met de experts wat betreft de soort waartoe de Vlaamse film(sequels) behoren, alsook wie met het idee of initiatief kwam om de film(sequel) te maken, komen we tot het overzicht in tabel 4. De informatie uit dat overzicht moet dus beschouwd worden als een ruwe schets en niet-exhaustief. Het blijft echter zeer moeilijk om films in één bepaalde ‘categorie’ te plaatsen.

Tabel 4: Overzicht van soorten Vlaamse 'filmreeksen' (sinds 2002) en hun initiatiefnemers <sup>11</sup>

|   | <b>Titel</b>                                     | <b>Jaartal</b> | <b>Soort of categorie</b>                                   | <b>Idee of initiatief</b>   |
|---|--|----------------|---|---|
| 1 | Team Spirit I                                    | 2000           | Remake  | /   |
|   | Team Spirit II                                   | 2003           | Letterlijke vervolgfilm of zuivere sequel                   | Groep acteurs, voornamelijk Dimitri Leue (acteur/scenarist)             |
| 2 | De Zaak Alzheimer                                | 2003           | Boekadaptatie ( <i>franchise</i> )                          | Erwin Provoost (producent)  |
|   | Dossier K  | 2009           | Opzichzelfstaande sequel/boekadaptatie ( <i>franchise</i> ) | Erwin Provoost (producent)  |
|   | Het Tweede Gelaat                                | 2017           | Opzichzelfstaande sequel/boekadaptatie ( <i>franchise</i> ) | Peter Bouckaert (producent)   |
| 3 | Frits & Freddy                                   | 2010           | /   | /   |
|   | Frits & Franky                                   | 2013           | Opzichzelfstaande sequel                                    | Marc Punt (regisseur/producent/scenarist)                               |
| 4 | Crimi Clowns: De Movie                           | 2013           | Spin-off voor de bioscoop                                   | Luk Wyns (regisseur/producent/scenarist)                                |
|   | Crimi Clowns 2.0: Uitschot                       | 2016           | Spin-off voor de bioscoop                                   | Luk Wyns (regisseur/producent/scenarist)                                |
| 5 | F.C. De Kampioenen: Kampioen zijn blijft plezant | 2013           | Spin-off voor de bioscoop ( <i>franchise</i> )              | /   |
|   | F.C. De Kampioenen: Jubilee General              | 2015           | Opzichzelfstaande sequel ( <i>franchise</i> )               | Groep acteurs, voornamelijk An Swartenbroekx (actrice/scenariste)       |
|   | F.C. De Kampioenen: Kampioenen Forever           | 2017           | Opzichzelfstaande sequel ( <i>franchise</i> )               | Groep acteurs, voornamelijk An Swartenbroekx (actrice/scenariste)       |
| 6 | Patser   | 2018           | /   | Adil El Arbi & Biall Fallah   |
|   | Patsers  | 2020?          | ?   | Adil El Arbi & Bilal Fallah (regisseurs/scenaristen) & mede-scenaristen |

<sup>11</sup> Ruwe schets gebaseerd op informatie uit de experten-interviews (persoonlijke communicatie).

#### D. Status (goede/slechte) sequel

De geïnterviewde regisseurs en (voormalige) producers zijn het erover eens dat het academische uitgangspunt wat betreft de minderwaardigheid van een sequel, ten opzichte van zijn voorganger of andere *original/stand alone* film, een verkeerde opvatting is. Fallah:

*“Als dat een kopie is. Ja, inderdaad, dan is dat niet goed, maar er zijn heel veel sequels [...] in de filmgeschiedenis die absoluut baanbrekend zijn geweest en die soms zelfs beter zijn geweest dan de originelen. [...] het is een universum, als die wereld van die film kan uitgebreid worden en rijker worden en groter, waarom niet?”*

Sommige verhalen verdienen volgens hem meerdere hoofdstukken. Ook Bouckaert is ervan overtuigd dat wanneer iemand meerdere verhalen schrijft op basis van een zeer interessant personage, het daarom niet inferieur is. Volgens Verheyen zou het over een mentaliteitsgegeven gaan, versterkt door filmscholen die studenten leren bij voorkeur verhalen te vertellen waarvan ze zelf auteur zijn. Bovendien vinden hij, alsook Punt, het nonsens dat in de theater- en muziekwereld al jaar en dag adaptaties in verschillende vormen worden gemaakt, terwijl men bij een film niet meer aan het eerste probeersel zou mogen komen.

Wyns oppert dat het vroegere laagdrempelige theater ervoor gezorgd heeft dat veel mensen theater ontdekten. Volgens hem zou cinema een gelijkaardige trend kunnen ondergaan. In die context argumenteren Provoost en Fallah dat we respect zouden moeten hebben voor dergelijke projecten, omdat die ervoor zorgen dat er publiek naar de bioscoop komt en op die manier de industrie blijft leven. Zoals eerder aangehaald zouden commerciële projecten daarenboven nodig zijn om in risicovolle projecten te kunnen investeren. Het zou echter wel van belang zijn dat filmmakers ‘iets doen’ met sequels en niet gewoon een bepaalde formule steeds herhalen, want dat zou dan weer nefast zijn voor de industrie. Ook Verrijcken spreekt over een ‘cinefiele reflex of artistieke *dédain*’, maar geeft toe dat de kwaliteit van sequels vaak te wensen overlaat. Dat heeft volgens hem te maken met een artistieke luiheid waardoor sequels een gemakzuchtige kopie van zichzelf zouden worden: *“Die franchises, die gaan bijna altijd over dingen die veel geld verdienen, want anders is er niet echt [...] een reden om een sequel te maken. Puur en alleen creatief gebeurt er heel weinig.”*

Bijgevolg zou er eerder een onderscheid te maken zijn tussen goede en slechte sequels, dan dat sequels inherent inferieur zijn. Volgens de experts is de mate waarin de vervolgfilm een verdieping is van de voorganger, het voornaamste criterium. De experts omschrijven in het algemeen een goede sequel als ‘een vervolgfilm waarbij de kijkers krijgen wat ze verwachten, maar tegelijkertijd de geijkte elementen en/of personages op een andere manier leren kennen’. Men zou het publiek het gevoel moeten geven dat ze binnen het gekende iets volledig nieuws hebben gezien, hen met andere woorden verrassen. Heel wat experts vinden het enorm

belangrijk dat de narratief voldoende wordt verdergezet of uitgewerkt, zodat het niet iets puur visueel wordt. De evolutie van het verhaal en/of de ('achterwereld' van de) personages en bijgevolg het scenario liggen dus aan de grondslag van een goede sequel. Het zou vooral mislopen wanneer het project geleid wordt door *marketeers* die heel weinig voeling hebben met de creatieve kant van film maken. Provoost, Bouckaert, Vos, Punt en Fallah beamen dat men – voornamelijk in Hollywood – vaak enkel bezig is met 'het herhalen van het voorgaande succes'. De druk om sequels snel te laten volgen op de voorganger kan leiden tot 'minder intelligente' keuzes, omdat men de tijd niet krijgt om er beter over na te denken.

*The Godfather: Part II*, de *Harry Potter*-filmreeks, *Indiana Jones and the Last Crusade*, enkele films binnen de *Star Wars*- en *Star Trek*-franchise, *Before Sunset* en *Before Midnight*, *The Hunger Games*-filmreeks, *Batman Begins* en *The Dark Knight*, *The Lord of the Rings*-filmreeks etc. werden aangehaald als voorbeelden van (filmreeksen met) goede sequels, die het in sommige gevallen zelfs beter deden dan hun voorganger. Al moet hier volgens enkele experts de kanttekening gemaakt worden dat er geen stelregels te plakken zijn op wat een goede van een slechte sequel onderscheidt, want appreciatie van film is in het algemeen zeer subjectief.

## E. Succesfactoren bij sequels

Hoewel sequels kunnen verder bouwen op het succes van het origineel, halen ze in wezen zelden gelijkaardige cijfers. Het feit dat een deel van de kijkers na de *original* niet geïnteresseerd is om de sequel te zien, lijkt de meest evidente reden, maar het is nochtans niet de enige die dergelijke daling van bezoekcijfers kan verklaren. Enkele regisseurs halen aan dat hoe een film in de markt gezet wordt – met andere woorden de promotievoering (van de distributeur) – een mogelijke factor is die de bioscoopcijfers kan beïnvloeden.

Provoost wijst erop dat zeker ook de algemeen dalende bezoekcijfers in acht moeten worden genomen. Volgens hem staat men als filmmaker niet genoeg stil bij het feit dat cinema een duur medium is voor het publiek. Het grote aanbod aan bioscoopfilms zou mensen dan ook dwingen kieskeuriger te zijn. Wanneer er andere interessante films in de zalen spelen, zouden sequels het moeilijk hebben, omdat minder fanatieke kijkers liever naar iets anders gaan kijken. Duym stelt echter dat het ook in de omgekeerde richting kan werken, omdat men al weet wat men gaat krijgen:

*"[...] naar iets nieuws gaan kijken kost ook altijd moeite om iets te leren kennen en an sich is dat goed, hè, want ge moet ook nieuwe dingen leren kennen, maar ik denk binnen de hoeveelheid aan keuzes die ge soms moet maken, dat het soms wel goed is om iets herkenbaar te hebben, waarvan dat ge weet van 'Oké, ik maak misschien wel eens een veiligere keuze.'"*

Ook het genre van de film(sequel) kan de populariteit van film(sequel)s bepalen. Wanneer bijvoorbeeld een specifiek genre aanslaat, kan het genre door overdaad onder druk komen te staan en zullen mensen hun interesse in dergelijke films mogelijks verliezen. Tevens kan de tijd die tussen twee films zit de connectie met het publiek beïnvloeden. Een aantal regisseurs en (voormalige) producers gaven aan dat het vrij belangrijk is om een sequel redelijk snel op zijn voorganger te laten volgen. Vos spreekt in dit geval over de 'urgentie' van audiovisuele content die in beide richtingen kan werken. Wanneer men te lang wacht om het vervolg uit te brengen, kunnen mensen hun interesse verliezen. Sommige producties wachten met opzet een tijdje om op die manier hun publiek net warm te maken voor nieuwe content binnen een reeks. Wyns, Provoost, Verheyen en Punt verklaren die omgekeerde beweging doordat het publiek van een film kan groeien na de bioscoopcarrière. Een film wordt namelijk nog via andere platformen zoals televisie, dvd en VOD-diensten zoals Netflix of Play More (Telenet) aangeboden, waardoor mensen die de *original* niet in de bioscoop zagen, de sequel misschien wel in de bioscoop willen bekijken. Bijgevolg zou het op die manier mogelijk zijn dat een sequel groter opent dan de *original*. Bovendien zouden de acteurs, het verhaal en de actualiteit ervan, het einde van de vorige film etc. andere bepalende succesfactoren kunnen zijn. Die zouden echter niet mathematisch te bepalen zijn, maar eerder vanuit een soort buikgevoel. Daarnaast zou een sequel vooral werken als je een soort universum creëert met veel personages waarvan men weet dat bij een volgend, nieuw verhaal mensen omwille van dat universum graag opnieuw komen kijken. Daaraan gekoppeld zou dit gegeven gedeeltelijk het succes kunnen verklaren van *franchises* die een soort van vaste waarde zijn geworden in Vlaanderen zoals *F.C. De Kampioenen* of *K3*.

Het blijft natuurlijk steeds een gok waarom mensen wel of niet naar een sequel gaan kijken. Zo zouden volgens Fallah en Van Mieghem heel wat sequels die inhoudelijk weinig bijdragen aan hun voorganger óf die extreem lang na de *original* werden uitgebracht – zonder dat de *franchise* levendig werd gehouden op tal van andere platformen – toch vaak heel wat kijkers naar de zalen lokken. Vos wijst er echter op dat bioscoop- of kijkcijfers geen waardeoordeel weergeven en dus niets zeggen over hoe het publiek de film(sequel) evalueert.

## F. Redenen klein aantal Vlaamse filmsequels

Uit de gesprekken met de experts zijn drie factoren naar voren gekomen die het kleine aantal Vlaamse sequels de afgelopen vijftien jaar zouden kunnen verklaren.

### 1) Te kleine Vlaamse afzetmarkt

Vrijwel alle geïnterviewden erkennen dat Vlaanderen een te klein taalgebied kent, waardoor de afzetmarkt van de Vlaamse filmindustrie te klein is om commerciële praktijken zoals sequels zeer succesvol te laten renderen. Verheyen:

*“[...] hoe groter je markt waar je voor werkt, ja, hoe makkelijker het is om films in het algemeen gefinancierd te krijgen. [...] waarom is de Amerikaanse filmindustrie zo dominant? Omdat de Amerikaanse filmindustrie als enige werkt voor – per definitie – de wereld.”*

Een andere parameter die door de experts gelinkt wordt aan onze kleine markt, is de connectie met het publiek. Eerder in deze sectie werd al vermeld dat heel wat experts het belangrijk achten dat een sequel vrij snel op de *original* volgt. In Vlaanderen zou dat echter zeer moeilijk te realiseren zijn. Bouckaert:

*“[...] ge moet rekenen – zelfs als ge heel snel, alles meevalt – dan zit er drie jaar bij ons door de manier [...] van financieren. Het schrijven, het ontwikkelen [...] maar als ge dan het hele traject van het VAF, scenario-ontwikkeling, productie... [...] Dus ge zit automatisch met een traject, waarbij dat een sequel, ja, drie jaar na datum komt. In se hoeft dat geen al te groot probleem te zijn, maar [...] dat is een eeuwigheid, hè.”*

Vos wijst er in verband met fictieseries op dat dat typisch is voor Vlaanderen en niet bevorderend om in competitie te proberen gaan met de rest van de wereld. Men zou sneller sequels moeten kunnen afleveren, omdat zenders vaak meerdere seizoenen tegelijk willen kopen om zo een soort van klantenbinding te kunnen opzetten.

Van Mieghem en Fallah stellen dat onze kleine, maar ook jonge industrie ervoor zorgt dat het niet in ons ‘genetisch materiaal’ zit om sequels – of andere zeer commerciële filmprojecten – te maken. Ook Verheyen en Verrijcken erkennen dat er in Vlaanderen geen commercieel gedachtengoed heerst. Bijgevolg zouden zeer weinig regisseurs dergelijke films willen maken – waar volgens Verheyen filmscholen een bepalende factor in zijn (zie eerder) – en zou ook het publiek geen interesse hebben in vervolgen op bestaande Vlaamse films. Bovendien geven Van Mieghem en Mertens, net als Verheyen, toe dat ze graag verschillende en nieuwe projecten doen. Dat kan in twee richtingen werken. Van Mieghem en Mertens stellen dat het soms fijner is om met volledig nieuwe materie aan de slag te gaan in plaats van verder te werken met iets dat men al kent. Verheyen duidt dan weer op het feit dat hij geen nood heeft om al zijn films zelf te schrijven en openstaat voor verschillende – al dan niet commerciële –

filmprojecten. Punt haalt tevens aan dat de beschikbaarheden en goesting van de filmmakers en acteurs een invloed hebben. Onze *production flow* ligt lager dan in Hollywood, waardoor filmmakers en acteurs ook minder films per jaar kunnen realiseren. Dat zou een mogelijke verklaring kunnen zijn waarom filmmakers en acteurs soms nieuwere projecten verkiezen boven het verder borduren op een reeds bestaand project.

Verschillende experten wijzen er tevens op dat – zoals eerder aangehaald – ook commerciële projecten in onze kleine markt geen garantie zijn op een (financieel) succes. Mertens merkt op dat de successen van Vlaamse bioscoopfilms per jaar op één hand te tellen zijn en dat er veel concurrentie is binnen onze kleine afzetmarkt. Ook Provoost stelt dat onze publieksfilms te klein zijn om daar een model op te bouwen en dat ondanks onze kleinere bevolking ten opzichte van Nederland, onze films wel even duur zijn. Daardoor zouden heel wat filmmakers mogelijks zelden of niet op lange termijn denken en zich beperken tot ‘*stand alone*’-projecten. Dat is in tegenstelling tot Hollywood, waar ze sneller geneigd zouden zijn om op voorhand een verhaal over meerdere films te concipiëren. Fallah wijst vervolgens op het onderstaande:

*“Als er een sequel – en dat is misschien wel het beste eraan – [...] komt, dan is dat meestal omdat dat écht gewild wordt. En niet van ‘Oké ja, we hebben hier een formule dat had gewerkt in de eerste film, misschien moeten we effe een tweede film maken.’ Dat gaat veel minder voorkomen hier in België.”*

Wyns en Bouckaert merken echter op dat het enkel maar lijkt alsof we weinig sequels produceren, omdat we in totaal een kleine filmproductie hebben. Verhoudingsgewijs zou er volgens hen dus weinig verschil zijn met Hollywood.

## 2) Afhankelijkheid van het VAF

De Vlaamse filmindustrie is sterk afhankelijk van het VAF, dat onder de bevoegdheid van het Ministerie van Cultuur valt. Wyns: *“Er zijn niet genoeg privé-investeerders en onze zenders zijn niet machtig en rijk genoeg om gewoon te investeren zodat we onafhankelijk van subsidies iets kunnen maken.”* Ook Vos, Punt en Fallah halen dergelijk argument aan en stellen dat het VAF een enorme invloed heeft op wat er in Vlaanderen geproduceerd wordt en dat weinig producenten privégeld investeren. Bijgevolg zouden er voornamelijk films worden gemaakt die gesubsidieerd geraken.

Volgens Provoost kan er bij Vlaamse sequels enkel gesproken worden over producties die kunnen ‘leven’ zonder steun van het VAF – dus economisch leefbaar zijn – maar wel met steun van Screen Flanders, Tax Shelter etc. Provoost: *“We kunnen eigenlijk maar acht films per jaar financieren [...], maximum tien als we er links en rechts wat af doen. Ja, dan gaan we prioriteit geven aan originele werken en niet aan sequels.”* Hij erkent dat de middelen soms niet mee-

evolueren met de veranderende wereld – wat ons in een zwakkere positie kan brengen – maar wijst toch op de wezenlijke inspanningen van de staat: *“We moeten niet klagen, hè. Met budgetten van 27 miljoen moogt ge niet zeggen dat ge niets krijgt. [...] maar dat maakt voor de meeste films maar dertig procent van het productiebudget uit.”* De volgende dertig procent kan worden opgehaald via Tax Shelter. Commerciële films kunnen voor het overige deel onder andere bij distributeurs terecht, voor kleinere films zou dit een stuk moeilijker zijn. Vos gaat akkoord en argumenteert dat een sequel gemaakt wordt omdat het commercieel interessant is en geld zou opbrengen. Het VAF zou niet opgericht zijn om dergelijke projecten te steunen en dat is volgens hem een goede zaak. Ook Wyns is ervan overtuigd dat het VAF erop moet toezien dat subsidies – gefinancierd met belastinggeld – niet worden gebruikt om geld te verdienen, maar om de audiovisuele sector te stimuleren en een gezond evenwicht te zoeken tussen filmprojecten met een breed publiek en die met een artistieke waarde.

Toch leeft er bij een aantal regisseurs en producenten de perceptie dat het VAF niet altijd even transparant of consequent is en een aantal regels nogal breed interpreteert. De wegen van het VAF zouden ondoorgrondelijk zijn, er zou geen enkele logica achter hun beslissingen zitten en vaak *ad hoc* een uitleg aan worden gegeven. Daarnaast zouden subsidietoekenningen ook afhankelijk zijn van de directeur, waar die zijn accenten legt, de grootte van productiehuisen en de projecten die ze realiseren. Desondanks zijn er toch een aantal experts die – hoewel ze menen dat het VAF de afgelopen jaren niet altijd de juiste keuzes heeft gemaakt – stellen dat het VAF er toch in is geslaagd het evenwicht te behouden en een mooie diversiteit te creëren. Bovendien zijn een aantal experts ervan overtuigd dat het VAF in de eerste plaats een verhaal op zijn merites beoordeelt en niet puur op basis van het soort film.

Terwijl het VAF dus selectiever is wat betreft het soort projecten dat het (financieel) steunt, zijn economische fondsen en de Tax Shelter-maatregel veel minder selectief. Daar zou men niet naar de inhoud van het project kijken, maar puur naar de uitgaven. Mertens vertelt dat ze bij Caviar vooral selecteren op vlak van betrouwbaarheid om op die manier veiligheid te kunnen bieden aan hun investeerders:

*“[...] alles kan zolang dat daar een goede analyse van komt, een soort van marktonderzoek zodat we eens kunnen aftoetsten bij bepaalde stakeholders zoals een zender of een filmdistributeur om te kijken: ‘Is daar interesse? Denken jullie dat dat gaat kunnen scoren of...?’”*

Hij stelt wel dat kwaliteitsfictie altijd voorop zal staan en dat ze regelmatig werken met vaste talenten die exclusief voor Caviar werken. Housiaux legt uit dat de kwaliteit van het product er op zich niet toe doet wanneer productiehuisen beroep doen op Ufund: *“[...] we gaan het hele budget bekijken en het financiële plan van het project. En dat is het belangrijkste, omdat wij*



zeker moeten zijn dat de producent alle fondsen heeft om zijn film te maken.” Wanneer ze daarentegen met Umedia een filmproject opstarten, zullen ze fondsen zoeken voor de gehele productie en zullen ze daarenboven tevens ijveren voor een commercieel succes.

### 3) Dalende bioscoopbezoek

Enkele experts halen nog een andere mogelijke verklaring voor het kleine aantal Vlaamse sequels aan: het dalende bioscoopbezoek. Zoals eerder aangehaald heeft de kijker tegenwoordig tal van keuzemogelijkheden wat betreft filmconsumptie en vertier in zijn of haar vrije tijd en cinema zou een duur en minder aantrekkelijk medium geworden zijn. Verheyen:

*“Er is een verandering in het kijkpatroon van mensen, in het kijkgedrag van de nieuwe generaties. Er is iets als Netflix. [...] je merkt gewoon dat het moeilijker en moeilijker wordt om te concurreren met [...] het enorme aanbod aan content. [...] Ook financieel: de prijs van één bioscoopticket, één bioscoopticket is evenveel als een maandabonnement op Netflix.”*

Daarenboven zouden volgens Provoost de cinema- en televisiewereld tegenwoordig door elkaar lopen. De bioscoop zou daardoor zijn status bij de makers verloren hebben en het publiek zou kieskeuriger geworden zijn. Daarnaast stellen Vos en Van Mieghem dat de (Vlaamse) bioscoopervaring te wensen overlaat. Van Mieghem:

*“[...] mensen hebben soms Dolby Surround en schermen in huis dat ge echt denkt van ‘Waarom zouden ze nog naar de cinema gaan?’ Ze krijgen het in zo’n hoge kwaliteit, plus dat vaak tegenwoordig films eerder op dvd te krijgen zijn dan dat ze in de cinema komen. Ook dat is een probleem.”*

## G. Toekomst sequel in Vlaanderen

Ten slotte lieten de meeste regisseurs en producenten merken dat ze wel zouden openstaan om (nog) sequels te maken, afhankelijk van het van het verhaal, de ervaring, cruciale actoren, het publiek, het momentum etc. Hoewel regisseurs en producenten ervan overtuigd zijn dat hun voorbije projecten er op dit moment nog niet of niet meer voor geschikt zijn, sluiten ze niet uit dat ze in de toekomst aan dergelijke projecten zouden meewerken of die zouden opzetten. Zo kunnen we – zoals in tabel 2 en 4 al duidelijk werd – mogelijks in 2020 een sequel van *Patser* verwachten. Toch geven enkele experts aan dat ze liever eerst nieuwe(re) projecten zouden willen doen.

Daarnaast werd er tijdens de gesprekken ook wel eens aangehaald dat ook meer commerciële projecten zoals sequels mogelijks de kans zouden krijgen om gefinancierd te worden, indien het VAF meer geld ter beschikking zou hebben om filmprojecten te ondersteunen. Bovendien zou het de filmmakers ook de gelegenheid bieden om inhoudelijk verder te gaan met hun verhalen en verder door te denken.

## Conclusie

Dit artikel probeerde het Vlaamse film(sequel)landschap van de afgelopen vijftien jaar in kaart te brengen. Via een literatuurstudie en een exploratief kwalitatief onderzoek waarin twaalf experts werden bevroegd, trachtten we de stand van zaken rond sequels in de Vlaamse filmindustrie weer te geven.

Zo bleek uit de theorie en de praktijk dat een sequel gedefinieerd kan worden als 'een vervolg op een reeds bestaande, eerste film met elementen uit de vorige film zoals personages en *settings*'. Uit de praktijk bleek dat binnen die koepelterm twee vormen te onderscheiden zijn, namelijk een letterlijke vervolgfilm of zuivere sequel die een lineaire, chronologische narratieve verlenging van het eerste verhaal is, en een opzichzelfstaande sequel die los van de voorgaande film(s) kan bekeken worden. Het is een vorm van (artistieke) imitatie vanwege de vertrouwde elementen die terugkeren, al zouden die wel moeten aangevuld worden met nieuwe elementen om het interessant te houden voor de kijker. De sequel kan echter ook als niet-zuivere vorm van (artistieke) imitatie beschouwd worden door het chronologische verband met zijn voorganger alsook het niet letterlijk overnemen van het verhaal en/of de personages.

Hoewel de academische literatuur het doorgaans anders stelt, zijn de experts ervan overtuigd dat sequels niet per definitie minder creatief of inferieur zijn ten opzichte van hun voorganger(s) of andere *stand alone* films. Er zou wel een onderscheid tussen goede of slechte sequels zijn. De mate waarin een sequel de kijkers geeft wat ze verwachten, maar hen tegelijkertijd ook verrast, is enorm bepalend. Het scenario zou daarbij een ontzettend belangrijke rol spelen.

Producenten of studio's nemen doorgaans het initiatief om een sequel te maken vanwege de financieel-economische voordelen. Sequels zouden voorspellende elementen in zich dragen wat betreft de publieksopkomst en zorgen dus voor een soort zekerheid qua inkomsten. In Vlaanderen is het echter moeilijk om dergelijke commerciële projecten gefinancierd te krijgen vanwege drie factoren. Ten eerste zorgt de kleine Vlaamse afzetmarkt en filmproductie ervoor dat we niet echt het meest geschikte businessmodel hebben om (heel wat) sterke commerciële merken of *franchises* uit te bouwen. Bijgevolg zijn we in Vlaanderen niet zo commercieel ingesteld als in Hollywood en zijn weinig regisseurs bereid dergelijke films te maken. Daarnaast komen Vlaamse sequels vaak 'te laat' door het enorm lange (productie)proces, waardoor de connectie met het publiek dreigt verloren te gaan. Daarenboven zijn zelfs commerciële projecten in een kleine markt zoals Vlaanderen geen totale garantie op succes. Ten tweede zijn Vlaamse filmproducties sterk afhankelijk van de (financiële) ondersteuning het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF). Dat fonds beschikt echter over beperkte middelen. De meeste experts zijn het erover eens dat het VAF is opgericht om projecten met een artistieke waarde te steunen, omdat die het op de markt zelf niet zouden halen vanwege het ontbrekend

commerciële potentieel. Onafhankelijk van subsidies films produceren zou bovendien moeilijk zijn, omdat er te weinig producenten privé geld investeren en Vlaamse zenders niet machtig en rijk genoeg zijn. Ten derde is cinema een duur medium en vormen tal van alternatieve platformen om audiovisuele content (makkelijk) op te consumeren hevige concurrentie. Zowel voor de makers als voor de kijkers is de bioscoop een minder aantrekkelijk medium geworden.

Ten slotte kunnen we stellen dat verder onderzoek is aangewezen. Vergelijkende studies met bijvoorbeeld gelijkaardige markten zoals Denemarken (wat het betreft het aantal inwoners) en/of Nederland (wat betreft de taal) zouden een interessante bijdrage aan deze discussie kunnen leveren. Bovendien kan een vergelijkende studie met Hollywood sequels van gewichtig belang zijn, gezien de perceptie van enkele experts dat de Vlaamse en Amerikaanse markt verhoudingsgewijs niet zo verschillend zijn. Daarnaast kan ook een studie rond adaptaties in Vlaanderen boeiend zijn, aangezien het VAF bijvoorbeeld wel heel wat andere adaptaties zoals boek- of theaterverfilmingen (financieel) steunt of heeft gesteund. Ook lijkt een onderzoek naar hybride filmvormen zoals *De Buurtpolitie* niet oninteressant, aangezien de opkomende populariteit ervan in de Vlaamse filmindustrie en nauwe verbondenheid met de sequel. Ter afsluiting zou een publieksonderzoek naar de perceptie van (Vlaamse) sequels door Vlaamse kijkers een blik kunnen bieden op het publieksaspect van sequels.

## Referenties

- Agentschap Innoveren & Ondernemen (23 november, 2017). Vlaams Audiovisueel Fonds: subsidies voor de film, media en game sector. Geraadpleegd op 11 augustus 2018 via het World Wide Web: <https://www.vlaio.be/nl/subsidies-financiering/subsidiedatabank/vlaams-audiovisueel-fonds-subsidies-voor-de-film-media-en>
- Baker, S. E. & Edwards, R. (2012). *How many qualitative interviews is enough? Expert voices and early career reflections on sampling and cases in qualitative research*. Niet-gepubliceerd werkdocument, Southampton, National Centre for Research Methods (NCRM).
- Belgian Entertainment Association (2018, 6 maart). *Beauty and the Beast wint 'Belgian Big Screen Award'*. Geraadpleegd op 21 juni, 2018 op het World Wide Web via: <http://www.belgianentertainment.be/nl/belgian-big-screen-award-2017/>
- Bluestone, G. (1968). *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Braet, O., Spek, S. & Pauwels, C. (2018). Crowdfunding movies: a business model analysis from strategic management studies. In P.C. Murschetz, R. Teichmann & M. Karmasin (Eds.) (2018), *Handbook of State Aid for Film* (pp. 635-656). Cham: Springer.
- Campbell, C. (2005). The desire for the new: its nature and social location as presented in theories of fashion and modern consumerism. In E. Hirsch & R. Silverstone (Eds.), *Consuming technologies: Media and information in domestic spaces* (pp. 44-58). Londen: Routledge.
- Caves, R.E. (2000). *Creative industries: contracts between art and commerce*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Chaturvedi, S., Srivastava, S. & Roth, D. (2018). Where have I heard this story before? Identifying narrative similarity in movie remakes. *Proceedings of the 2018 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies*, 2, 673-678.
- Chen, C. (2015). *Movie sequels: testing of brand extension and expansion using discrete choice experiment*. Niet-gepubliceerde scriptie, Guelph, ON (Canada), The University of Guelph.
- Commissie voor Cultuur, Jeugd, Sport en Media van het Vlaams Parlement (2018, 25 januari). Verslag commissievergadering donderdag 25 januari 2018 14u. Geraadpleegd op 18 juni 2018 via het World Wide Web: <https://www.vlaamsparlament.be/commissies/commissievergaderingen/1224096/verslag/1226444>
- Cuelenaere, E., Joye, S. & Willems, G. (2016). Reframing the remake: Dutch-Flemish monolingual remakes and their theoretical and conceptual implications. *Frames Cinema Journal*, 10.
- Dalkey, N. & Helmer, O. (1963). An experimental application of the Delphi method to the use of experts. *Management science*, 9(3), 458-467.
- Fonds Film in Vlaanderen (2003). *Jaarverslag 2002*. Brussel: Fonds Film in Vlaanderen.
- Gazley, A., Clark, G. & Sinha, A. (2011). Understanding preferences for motion pictures. *Journal of Business Research*, 64(8), 854-861.

- Henderson, S. (2017). *The Hollywood sequel: history & form, 1911-2010*. Londen: Palgrave Macmillan.
- Hutcheon, L. & O'Flynn, S. (2013). *A theory of adaptation* (2<sup>nd</sup> ed.) Londen: Routledge.
- Jenkins, H. (2003, 15 januari). *Transmedia storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling*. Geraadpleegd op 25 Januari 2017 op het World Wide Web: <http://www.technologyreview.com/biotech/13052/>
- Jess-Cooke, C. (2009). *Film sequels: Theory and practice from Hollywood to Bollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Joye, S. (2009). Novelty through repetition: exploring the success of artistic imitation in the contemporary film industry. In I.R. Smith (Ed.), *Cultural borrowings: Appropriation, reworking, transformation* (pp. 56-75). Nottingham: Scope.
- Joye, S. & Van de Walle, T. (2015). Batman returns, again and again: an exploratory enquiry into the recent 'Batman' film franchise, artistic imitation and fan appreciation. *Catalan Journal Of Communication & Cultural Studies*, 7(1), 37-50.
- Kennedy-Karpat, C. & Sandberg, E. (Eds.) (2017). *Adaptation, Awards Culture, and the Value of Prestige*. Cham: Springer.
- Ketkar, N. S., Holder, L. B. & Cook, D. J. (2006). Mining in the proximity of subgraphs. In *ACM KDD workshop on link analysis: Dynamics and statics of large networks*. Geraadpleegd op 9 februari 2017 op het World Wide Web: <https://pdfs.semanticscholar.org/de07/705c3dd5cd8aa932539d3db4da4f9ac49066.pdf>.
- Klein, A. A. & Palmer, R. B. (Eds.) (2016). *Cycles, sequels, spin-offs, remakes, and reboots: multiplicities in film and television*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Lampel, J., Lant, T. & Shamsie, J. (2000). Balancing act: Learning from organizing practices in cultural industries. *Organization Science*, 11(3), 263-269.
- Leitch, T. (2007). *Film Adaptation and its discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- Moon, S., Bergey, P. K. & Iacobucci, D. (2010). Dynamic effects among movie ratings, movie revenues, and viewer satisfaction. *Journal of Marketing*, 74(1), 108-121.
- Myers, M. D. & Newman, M. (2007). The qualitative interview in IS research: Examining the craft. *Information and organization*, 17(1), 2-26.
- Naremore, J. (Ed.) (2000). *Film Adaptation*. Londen: Athlone Press.
- Pokorny, M. & Sedgwick, J. (2010). Profitability trends in Hollywood, 1929 to 1999: somebody must know something. *The Economic History Review*, 63(1), 56-84.
- Raats, T., Evens, T., Braet, O., Ruelens, S., Schooneknaep, I., Ballon, P. & Loisen, J. (2014, 2 juni). *Duurzame financieringsmodellen voor Vlaamse televisiefictie. Een onderzoek in opdracht van het Kabinet Media en het Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media*. Gent: iMinds-SMIT-MICT.
- Raats, T., Evens, T. & Ruelens, S. (2016). Sustaining local audiovisual ecosystems: analysis of financing and production of domestic TV fiction in small media markets. *Journal of Popular Television*, 4(1), 129-147.

- Ritchie, J. & Ormston, R. (2014). The applications of qualitative methods to social research. In J. Ritchie, J. Lewis, C.M. Nicholls & R. Ormston (Eds.), *Qualitative research practice: a guide for social science students and researchers* (2<sup>nd</sup> ed.) (pp. 27-46). Londen: Sage Publications.
- Scott, J. (2009). The character-oriented franchise: Promotion and exploitation of pre-sold characters in American film, 1913- 1950. In I.R. Smith (Ed.), *Cultural borrowings: Appropriation, reworking, transformation* (pp. 34-55). Nottingham: Scope.
- Situmeang, F., Leenders, M. & Wijnberg, N. (2014). The good, the bad and the variable: how evaluations of past editions influence the success of sequels. *European Journal of Marketing*, 48(7/8), 1466-1486.
- Tesolin, G. A. & Zylberberg, M. (2009). Le cinéma belge, un investissement refuge? Panorama du marché du Tax Shelter. *Regards Economiques*, 74, 1-12.
- Thompson, K. (2007). *The Frodo franchise: the Lord of the rings and modern Hollywood*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Tschang, F. T. (2007). Balancing the tensions between rationalization and creativity in the video games industry. *Organization Science*, 18(6), 989-1005.
- VAF (2012). Jaarverslag 2011. Brussel: Vlaams Audiovisueel Fonds vzw.
- VAF (2014a). Jaarverslag 2013/ Brussel: Vlaams Audiovisueel Fonds vzw.
- VAF (2014b, 1 juli). *Landschapstekening Vlaamse filmsector*. Brussel: Vlaams Audiovisueel Fonds vzw.
- VAF (2018). Reglement VAF/Filmfonds. Brussel: Vlaams Audiovisueel Fonds vzw
- VAF (n.d.a). *Over het VAF*. Geraadpleegd op 17 juli 2018 via het World Wide Web: <https://www.vaf.be/over-het-vaf>
- VAF (n.d.b) Impulspremie (Filmfonds). Geraadpleegd op 10 augustus 2018 via het World Wide Web: <https://www.vaf.be/steun-aan-creatie/impulspremie-filmfonds>
- Van Dale Uitgevers (2018). *Sequel*. Geraadpleegd op 14 april 2018 via het World Wide Web: <http://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/engels-nederlands/vertaling/sequel#.Wt4PGraIF-V>
- Van De Woesteyne, I. (2017). *Handboek vennootschapsbelasting 2017-2018*. Antwerpen: Intersentia.
- Verevis, C. (2017). Remakes, Sequels, Prequels. In T. Leitch (2017), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 267-284). New York, NY: Oxford University Press.
- Vlaamse Regering (2012, 9 november). *Besluit van de Vlaamse Regering tot toekenning van steun aan audiovisuele werken van het type lange fictie-, documentaire- of animatiefilm, of van animatiereeksen*. Geraadpleegd op 18 juni 2018 via het World Wide Web: <https://codex.vlaanderen.be/Zoeken/Document.aspx?DID=1022528&param=inhoud&ref=search&AVIDS>
- Willems, G. (2017). *Subsidie, camera, actie!: filmbeleid in Vlaanderen (1964-2002)*. Gent: Academia Press.
- Willems, G., Biltereyst, D., Meers, P. & Vande Winkel, R. (2018). From film policy to creative screen policies: media convergence and film policy trends in Flanders. In N. Mingant & C. Tirtaine (Eds.), *Reconceptualising film policies* (pp. 241-246). Londen: Routledge.

## Bijlagen

## A. Bijlage 1: Vragenprotocols of topiclijsten

### 1) Luk Wyns

- Definitie sequel? (persoonlijk)
  - ❖ Enkel film als vervolg op film?
  - ❖ Ook film als vervolg op serie?
  - ❖ Enkel te maken met voortbouwen op verhaal en/of personages
  - ❖ Meerdere/andere criteria?
  - ❖ Balans novelty/innovatie – getrouwheid/recyclage?
- Mening: goede – slechte sequel? Waarom? (VL en/of VS)
- Van wie komt initiatief? (idee; schrijven, produceren, maken)
  - ❖ Producent - regisseur - scenarist - ...?
- Reactie publiek? Kijkcijfers/bezoekcijfers?
- Succesvolle praktijk in VL? Waarom?
  - ❖ Rekening mee gehouden voor/tijdens productie?
  - ❖ Voor een bepaald doelpubliek?
- Waarom zo weinig sequels in VL?
  - ❖ Vergelijking met VS (+ evt. NL)
  - ❖ Reden = puur financieel, economisch? Of ook inhoudelijk, creatief?
- Verschil in financiering/financiële steun mbt 'sequel' fictieserie vs. fictiefilm?
- Zou u in de toekomst nog sequels maken? Waarom wel / niet?
- Vergelijking met literatuur (VS): sequel minderwaardige status, minder creatief?
  - ❖ Déjà-viewing, sequelitis, meer van hetzelfde, ...: mening?

### 2) Erwin Provoost

- **Definitie** sequel? (persoonlijk)
  - ❖ Film – film? Serie – film?
  - ❖ Enkel voortbouwen op **verhaal en/of personages**? Of meerdere/andere criteria?
  - ❖ Balans **novelty/innovatie – getrouwheid/recyclage**?
- Van wie komt **initiatief**? (idee; schrijven, produceren, maken)
  - ❖ Producent - regisseur - scenarist - ...?
- Reactie publiek? **Kijkcijfers/bezoekcijfers**?  
↓
- **Succesvolle praktijk in VL**? Waarom?
  - ❖ Rekening mee gehouden voor/tijdens productie?
  - ❖ Voor een **bepaald doelpubliek**? Bepaald **genre**?↓
- **Waarom zo weinig sequels in VL**?
  - ❖ Vergelijking met VS (+ evt. NL)
  - ❖ Reden = puur **financieel, economisch**? Of ook **inhoudelijk, creatief**?  
→ vooral door bv. beleid dat geen steun biedt of inhoudelijk/persoonlijk niet kiezen voor een sequel?
- **Verschil in financiering/financiële steun** mbt 'sequel' fictieserie vs. fictiefilm?
  - ❖ Verschil vorige beleid vs. nieuwe beleid VAF? (Nieuw beleid VAF: meer ruimte voor financiering aan sequels?)
  - ❖ Zou u in **toekomst** nog **sequels** produceren/stimuleren (als VAF)? Waarom wel/niet?
- Vergelijking met literatuur (VS): sequel **minderwaardige status, minder creatief**?
  - ❖ Déjà-viewing, sequelitis, meer van hetzelfde, ...: mening?
  - ❖ Mening: **goede – slechte sequel**? Waarom? (VL en/of VS)



### 3) Jan Verheyen

- **Definitie** sequel? (persoonlijk)
  - ❖ Film – film? Serie – film?
  - ❖ Enkel voortbouwen op **verhaal en/of personages**? Of meerdere/andere criteria?  
= vs. franchise?
  - ❖ Balans **novelty/innovatie – getrouwheid/recyclage**?
  - ❖ Mening: **goede – slechte sequel**? Waarom? (VL en/of VS)
  
- **Succesvolle praktijk in VL**? Waarom? → Reactie publiek?  
**Kijkcijfers/bezoekcijfers**?
  - ❖ Voor een **specifiek doelpubliek**? Specifiek **genre**?
  - ❖ Potentieel in VL?
  - ❖ Meerwaarde?↓
  
- **Waarom zo weinig sequels in VL**?
  - ❖ Vergelijking met andere landen: VS (Hollywood), NL, Denemarken...
  - ❖ Reden: verhouding aantal gemaakte films/financieel? Inhoudelijk?
  - ❖ Inhoudelijk verschil met VS: creativiteit? Spectaculair? Inhoudelijk interessant?
  
- Vergelijking met literatuur (VS): sequel **minderwaardige status, minder creatief**?
  - ❖ Déjà-viewing, sequelitis, meer van hetzelfde, ...: mening?

### 4) Peter Bouckaert

- **Definitie** sequel? (persoonlijk)
  - ❖ Film – film? Serie – film?
  - ❖ Enkel voortbouwen op **verhaal en/of personages**? Of meerdere/andere criteria?
  - ❖ Balans **novelty/innovatie – getrouwheid/recyclage**?
  
- Van wie komt **initiatief**? (idee; schrijven, produceren, maken)
  - ❖ Producent - regisseur - scenarist - ...?
  
- Reactie publiek: **Kijkcijfers/bezoekcijfers**?  
↓
  
- **Succesvolle praktijk in VL**? Waarom?
  - ❖ Rekening mee gehouden voor/tijdens productie?
  - ❖ Voor een **bepaald doelpubliek**? Bepaald **genre**?↓
  
- **Waarom zo weinig sequels in VL**?
  - ❖ Vergelijking met VS (+ evt. NL)
    - ❖ Reden = puur **financieel, economisch**? Of ook **inhoudelijk, creatief**?  
→ vooral door bv. beleid dat geen steun biedt of inhoudelijk/persoonlijk niet kiezen voor een sequel?
  
- **Verskil in financiering/financiële steun** mbt 'sequel' fictieserie vs. fictiefilm?
  - ❖ Zou u in **toekomst** nog **sequels** produceren? Waarom wel/niet?
  
- Vergelijking met literatuur (VS): sequel **minderwaardige status, minder creatief**?
  - ❖ Déjà-viewing, sequelitis, meer van hetzelfde, ...: mening?
    - ❖ Mening: **goede – slechte sequel**? Waarom? (VL en/of VS)

## 5) Ward Verrijcken

- **Definitie** sequel? (persoonlijk)
  - ❖ Film – film? Serie – film?
  - ❖ Enkel voortbouwen op **verhaal en/of personages**? Of meerdere/andere criteria?  
= vs. franchise?
  - ❖ Balans **novelty/innovatie – getrouwheid/recyclage**?
  - ❖ Mening: **goede – slechte sequel**? Waarom? (VL en/of VS)
- **Succesvolle praktijk in VL**? Waarom? → Reactie publiek?  
**Kijkcijfers/bezoekcijfers**?
  - ❖ Voor een **specifiek doelpubliek**? Specifiek **genre**?
  - ❖ Potentieel in VL?
  - ❖ Meerwaarde?↓
- **Waarom zo weinig sequels in VL**?
  - ❖ Vergelijking met andere landen: VS (Hollywood), NL, Denemarken...
  - ❖ Reden: verhouding aantal gemaakte films/financieel? Inhoudelijk?
  - ❖ Inhoudelijk verschil met VS: creativiteit? Spectaculair? Inhoudelijk interessant?
- Vergelijking met literatuur (VS): sequel **minderwaardige status, minder creatief**?
  - ❖ Déjà-viewing, sequelitis, meer van hetzelfde, ...: mening?

## 6) Dries Vos

- **Definitie** sequel? (persoonlijk)
  - ❖ Film – film? Serie – film?
  - ❖ Enkel voortbouwen op **verhaal en/of personages**? Of meerdere/andere criteria?
  - ❖ Balans **novelty/innovatie – getrouwheid/recyclage**?
  - ❖ Mening: **goede – slechte sequel**? Waarom? (VL en/of VS)
- Van wie komt **initiatief**? (idee; schrijven, produceren, maken)
  - ❖ Producent - regisseur - scenarist - ...?
  - ❖ Ooit iemand met vraag gekomen of zelf intentie/zin gehad om sequel te maken? (Waarom niet op ingegaan?)
  - ❖ **Wie bij Allemaal Familie** (remake)?
  - ❖ **Intenties voor een Bad Trip 2?**
  - ❖ Toekomst: overwegen om sequel te maken? **Ibiza?**
- Reactie publiek? **Kijkcijfers/bezoekcijfers**?  
↓
- **Succesvolle praktijk in VL**? Waarom?
  - ❖ Voor een **bepaald doelpubliek**? Bepaald **genre**?↓
- **Waarom zo weinig sequels in VL**?
  - ❖ Vergelijking met VS (+ evt. NL)
  - ❖ Reden = puur **financieel, economisch**? Of ook **inhoudelijk, creatief**?  
→ vooral door bv. beleid dat geen steun biedt of inhoudelijk/persoonlijk niet kiezen voor een sequel?
- **Verskil in financiering/financiële steun** mbt 'sequel' fictieserie vs. fictiefilm?
- Vergelijking met literatuur (VS): sequel **minderwaardige status, minder creatief**?
  - ❖ Déjà-viewing, sequelitis, meer van hetzelfde...: mening?

## 7) Marc Punt

- **Definitie** sequel? (persoonlijk)
  - ❖ Film – film? Serie – film?
  - ❖ Enkel voortbouwen op **verhaal en/of personages**? Of meerdere/andere criteria?
  - ❖ Balans **novelty/innovatie – getrouwheid/recyclage**?
  - ❖ Mening: **goede – slechte sequel**? Waarom? (VL en/of VS)
- Van wie komt **initiatief**? (idee; schrijven, produceren, maken)
  - ❖ Producent - regisseur - scenarist - ...?
  - ❖ **Wie bij Frits & Franky?**
- Reactie publiek? **Kijkcijfers/bezoekcijfers**?  
↓
- **Succesvolle praktijk in VL?** Waarom?
  - ❖ Rekening mee gehouden voor/tijdens productie?
  - ❖ Voor een **specifiek doelpubliek**? **Specifiek genre**?↓
- **Waarom zo weinig sequels in VL?**
  - ❖ Vergelijking met VS (+ evt. NL)
  - ❖ Reden = puur **financieel, economisch**? Of ook **inhoudelijk, creatief**?  
→ vooral door bv. beleid dat geen steun biedt of inhoudelijk/persoonlijk niet kiezen voor een sequel?
- **Verskil in financiering/financiële steun** mbt 'sequel' fictieserie vs. fictiefilm?
- Zou u in de toekomst nog sequels maken? Waarom wel / niet?
- Vergelijking met literatuur (VS): sequel **minderwaardige status, minder creatief**?
  - ❖ Déjà-viewing, sequelitis, meer van hetzelfde...: mening?

## 8) Sven Duym

- **Definitie** sequel? (persoonlijk)
  - ❖ Film – film? Serie – film?
  - ❖ Enkel voortbouwen op **verhaal en/of personages**? Of meerdere/andere criteria?  
→ Studio 100: sequels? Of eerder franchises?
  - ❖ Balans **novelty/innovatie – getrouwheid/recyclage**?
  - ❖ Mening: **goede – slechte sequel**? Waarom? (VL en/of VS)
- Van wie komt **initiatief**? (idee; schrijven, produceren, maken)
  - ❖ Producent - regisseur - scenarist - ...?
  - ❖ Bij Studio 100?
- Reactie publiek: **Kijkcijfers/bezoekcijfers**?  
↓
- **Succesvolle praktijk in VL?** Waarom?
  - ❖ Rekening mee gehouden voor/tijdens productie?
  - ❖ Voor een **specifiek doelpubliek**? Specifiek **genre**?↓
- **Waarom zo weinig sequels in VL?**
  - ❖ Vergelijking met VS (+ evt. NL)
  - ❖ Reden = puur **financieel, economisch**? Of ook **inhoudelijk, creatief**?  
→ vooral door bv. beleid dat geen steun biedt of inhoudelijk/persoonlijk niet kiezen voor een sequel?
- **Verskil in financiering/financiële steun** mbt 'sequel' fictieserie vs. fictiefilm?
  - ❖ Zou u in **toekomst** nog **'sequels'/franchises** produceren? Waarom wel/niet?
- Vergelijking met literatuur (VS): sequel **minderwaardige status, minder creatief**?
  - ❖ Déjà-viewing, sequelitis, meer van hetzelfde, ...: mening?

## 9) Hilde Van Mieghem

- **Definitie** sequel? (persoonlijk)
  - ❖ Film – film? Serie – film?
  - ❖ Enkel voortbouwen op **verhaal en/of personages**? Of meerdere/andere criteria?
  - ❖ Balans **novelty/innovatie – getrouwheid/recyclage**?
  - ❖ Mening: **goede – slechte sequel**? Waarom? (VL en/of VS)
  
- Van wie komt **initiatief**? (idee; schrijven, produceren, maken)
  - ❖ Producent - regisseur - scenarist - ...?
  - ❖ Ooit iemand met vraag gekomen of zelf intentie/zin gehad om sequel te maken? (Waarom niet op ingegaan?)
  - ❖ **Wie bij Smoorverliefd** (remake) & **Sprakeloos** (boekadaptatie)?
  
  - ❖ Toekomst: overwegen om sequel te maken?
  
- Reactie publiek? **Kijkcijfers/bezoekcijfers**?  
↓
- **Succesvolle praktijk in VL**? Waarom?
  - ❖ Voor een **bepaald doelpubliek**? Bepaald **genre**?↓
- **Waarom zo weinig sequels in VL**?
  - ❖ Vergelijking met VS (+ evt. NL)
  
  - ❖ Reden = puur **financieel, economisch**? Of ook **inhoudelijk, creatief**?  
→ vooral door bv. beleid dat geen steun biedt of inhoudelijk/persoonlijk niet kiezen voor een sequel?
  
- **Verskil in financiering/financiële steun** mbt 'sequel' ficitieserie vs. fictiefilm?
  
- Vergelijking met literatuur (VS): sequel **minderwaardige status, minder creatief**?
  - ❖ Déjà-viewing, sequelitis, meer van hetzelfde...: mening?

## 10) Bilal Fallah

- **Definitie** sequel? (persoonlijk)
  - ❖ Film – film? Serie – film?
  - ❖ Enkel voortbouwen op **verhaal en/of personages**? Of meerdere/andere criteria?
  - ❖ Balans **novelty/innovatie – getrouwheid/recyclage**?
  - ❖ Mening: **goede – slechte sequel**? Waarom? (VL en/of VS)
  
- Van wie komt **initiatief**? (idee; schrijven, produceren, maken)
  - ❖ Producent - regisseur - scenarist - ...?
  
  - ❖ **Wie bij Patser 2 & 3**?
  - ❖ Al van in het begin intentie? Waarom?
  - ❖ Alvorens Patser 1: potentieel publiek voor meerdere films?
  
  - ❖ **Verskil met BHC 4 (& BB3)**?
  
- Reactie publiek? **Kijkcijfers/bezoekcijfers**?  
↓
- **Succesvolle praktijk in VL**? Waarom?
  - ❖ Rekening mee gehouden voor/tijdens productie (Patser)?
  - ❖ Voor een **bepaald doelpubliek**? Bepaald **genre**?↓
- **Waarom zo weinig sequels in VL**?
  - ❖ Vergelijking met VS (+ evt. NL)
  - ❖ Reden = puur **financieel, economisch**? Of ook **inhoudelijk, creatief**?  
→ vooral door bv. beleid dat geen steun biedt of inhoudelijk/persoonlijk niet kiezen voor een sequel?
  
- **Verskil in financiering/financiële steun** mbt 'sequel' ficitieserie vs. fictiefilm?
  
- Vergelijking met literatuur (VS): sequel **minderwaardige status, minder creatief**?
  - ❖ Déjà-viewing, sequelitis, meer van hetzelfde...: mening?

#### 11) Maxime Housiaux

- Wat doet jullie bedrijf/afdeling + hoe bieden jullie steun aan film?
- Verhouding steun internationale film vs. steun VL film?
  - ❖ In het algemeen / binnen bedrijf?
- **Welke criteria/soort selectieprocedure** → welke films wel/niet financiële steun?
  - ❖ **Wie** beslist (sleutelfiguren) in dit proces (evt. **bedrijfsstructuur**)?
  - ❖ Bv. criteria m.b.t. **financiële zekerheid** of **creatieve vernieuwing**?
    - ↓
  - ❖ Zijn er bv. criteria m.b.t. adaptaties (remakes, reboots, boek-/game-/theater-/...verfilmingen, sequels etc.)?
    - ↓
- **Definitie** sequel? (persoonlijk)
  - ❖ Film – film? Serie – film?
  - ❖ Enkel voortbouwen op **verhaal en/of personages**? Of meerdere/andere criteria?
  - ❖ (Balans **novelty/innovatie – getrouwheid/recyclage**?)
- Reactie publiek? **Kijkcijfers/bezoekcijfers**?
  - ↓
- **Succesvolle praktijk in VL**? Waarom?
  - ❖ Voor een **bepaald doelpubliek**? Bepaald **genre**?
  - ↓
- **Waarom zo weinig sequels in VL**?
  - ❖ Vergelijking met VS (+ evt. NL)
- **Verschil in financiering/financiële steun** mbt 'sequel' fictieserie vs. fictiefilm?
  - ❖ VS (Hollywood) vs. VL?

#### 12) Kristoffel Mertens

- Wat doet jullie bedrijf/afdeling + hoe bieden jullie steun aan film?
- Verhouding steun internationale film vs. steun VL film?
  - ❖ In het algemeen / binnen bedrijf? → **Link met departement Caviar Film**
  - ❖ **Verschil in financiering/financiële steun** mbt 'sequel' fictieserie vs. fictiefilm?
- **Welke criteria/soort selectieprocedure** → welke films wel/niet financiële steun?
  - ❖ **Wie** beslist (sleutelfiguren) in dit proces (evt. **bedrijfsstructuur**)?
  - ❖ Bv. criteria m.b.t. **financiële zekerheid** of **creatieve vernieuwing**?
    - ↓
  - ❖ Zijn er bv. criteria m.b.t. adaptaties (remakes, reboots, boek-/game-/theater-/...verfilmingen, sequels etc.)?
    - ↓
- **Definitie** sequel? (persoonlijk)
  - ❖ Film – film? Serie – film?
  - ❖ Enkel voortbouwen op **verhaal en/of personages**? Of meerdere/andere criteria?
  - ❖ (Balans **novelty/innovatie – getrouwheid/recyclage**?)
- Reactie publiek? **Kijkcijfers/bezoekcijfers**?
  - ↓
- **Succesvolle praktijk in VL**? Waarom?
  - ❖ Voor een **bepaald doelpubliek**? Bepaald **genre**?
  - ↓
- **Waarom zo weinig sequels in VL**?
  - ❖ Vergelijking met VS (+ evt. NL)

## **B. Bijlage 2: Interviewtranscripties en -audio's**

Om de privacy van de experten te waarborgen, worden de interviews niet gepubliceerd. Indien gewenst kan u deze aanvragen en ontvangen mits toestemming van de betrokken expert(en).