

Eduard Cuelenaere, Gertjan Willems & Stijn Joye\*

# Drie keer hetzelfde, maar anders

## EEN VERGELIJKENDE FILMANALYSE VAN DE BELGISCHE, NEDERLANDSE EN AMERIKAANSE LOFT

### Inleiding

In 2008 verscheen *Loft* (Van Looy), een *whodunit* over de moord op een jonge vrouw in een loft waar vijf vrienden in het geheim hun minnaressen ontvangen. Met bijna 1,2 miljoen binnenlandse bioscoopbezoekers voert de film de lijst van grootste Belgische *box office hits* aan. Dit enorme succes leidde niet alleen tot een Nederlandse remake (*Loft*, Beumer, 2010), maar ook tot een Amerikaanse remake (*The Loft*, Van Looy, 2014). Vanwege hun specifieke en hybride formele en narratieve aspecten fungeren filmremakes als een unieke invalshoek om de relatie tussen films en culturen te onderzoeken. Remakes zijn immers ‘*evidence of the historically and culturally specific contexts in which they were produced and distributed*’ (Herbert, 2006, p. 29), maar tegelijkertijd worden ze gekenmerkt door een verhaal, vertelling en dialogische structuur die quasi-identiek zijn aan de voorgaande bronfilm(s). Hierdoor zijn de onderlinge verschillen tussen de filmteksten veelal miniem, doch vaak des te opvallender en betekenisvol vanuit een comparatief perspectief (Smith & Verevis, 2017, p. 3). Dit artikel onderzoekt waar de grootste verschillen en gelijkenissen tussen de drie filmversies van *Loft* zich bevinden, en wat deze ons zeggen over de relatie tussen films, filmmakers, en de (nationale) cultuur waartoe zij behoren. In onze analyse belichten we de interculturele mediapraktijken en productionele context waarbinnen deze films tot stand kwamen, de visies op (de eigen of een andere) cultuur die filmmakers erop nahouden en welke rol dit kan spelen voor representaties van culturele en nationale identiteiten, met bijzondere aandacht voor de (re)productie van aanverwante stereotypen en clichés. In het bijzonder onderzoeken we via kwalitatieve tekstuele analyse,

---

\* Eduard Cuelenaere is aangesloten bij Universiteit Gent als doctoraal onderzoeker van een FWO-project en is lid van het Centre for Cinema & Media Studies. Contactgegevens: Korte Meer 7-11, 9000 Gent, België. Tel.: +3292649179. E-mail: Eduard.Cuelenaere@UGent.be.  
Gertjan Willems is als docent verbonden aan de Universiteit Antwerpen en als postdoctoraal onderzoeker van het FWO aan de Universiteit Gent. Contactgegevens: Grote Kauenberg 18, 2000 Antwerpen, België. Tel.: +32486444723. E-mail: Gertjan.Willems@UAntwerpen.be.  
Stijn Joye is als professor verbonden aan de vakgroep Communicatiewetenschappen (UGent) en is lid van het Centre for Cinema & Media Studies, Center for Journalism Studies en Health, Media & Society. Contactgegevens: Vakgroep Communicatiewetenschappen, Universiteit Gent. Korte Meer 11, 9000 Gent, België. Tel.: +3292646892. E-mail: Stijn.Joye@UGent.be.

diepte-interviews met de filmmakers, aangevuld met in de pers verschenen interviews met deze laatsten, de relaties tussen culturele (en nationale) identiteit en de representatie van vrouwelijke personages, seksualiteit en etniciteit en de vormelijke conceptualisering van de films.

***De (Vlaams-Nederlandse) filmremake door de lens van het karaoke-Amerikanisme***

Hoewel filmremakes soms erg gelijkaardig zijn aan hun 'origineel', worden ze gekenmerkt door een intrinsiek hybride natuur omdat ze voortkomen uit '*different cinematic, cultural and temporal contexts, so their reworking of genre conventions, of formal features and of cultural codes will alter [...] [and] they are also made for different audiences*' (Mazdon, 2000, p. 105). Eleftheriotis (2002, p. 100) geeft daarbij aan dat het cruciaal is om aandacht te besteden aan de contextuele omstandigheden waarbinnen deze vormen van culturele uitwisseling plaatsvinden teneinde het hybride karakter van de films te kunnen vatten. De Vlaams-Nederlandse remakepraktijk kent, vanuit een internationaal perspectief, een unieke dynamiek in dit verband. Enerzijds omdat men zowel in Nederland als in Vlaanderen Nederlands spreekt, waardoor het niet nodig is om van taal te veranderen om elkaar te begrijpen (Impe, Geeraerts & Speelman, 2008, p. 102) of elkaars mediaproducten te consumeren en anderzijds omdat beide regio's lang eenzelfde culturele en politieke geschiedenis deelden. Net wegens de linguïstische, culturele en geografische nabijheid zou het niet onlogisch zijn (cf. o.a. de '*proximity theory*' van Straubhaar, 2007) dat beide regio's op structurele wijze films uitwisselden. Er zijn echter opvallend weinig voorbeelden te vinden van films die in beide regio's goed presteerden, met uitzondering van enkele films in de jaren zeventig en tachtig van de twintigste eeuw. Dit past binnen een meer algemene tendens waarbij beide regio's de laatste decennia steeds minder elkaars cultuurproducten, gaande van literatuur tot radio, televisie en dus film, delen (Cajot, 2012, p. 53). 'De verhouding [van Vlaanderen] tegenover Nederland wordt gekenmerkt door drastische achteruitgang van contact en communicatie, en door verstrekkende afname van aanvaarding en erkenning', aldus Cajot (2012, p. 53). Daarenboven is het zo dat zowel Vlaanderen als Nederland worden getypeerd door een erg kleine afzetmarkt voor films (Willems, 2017, p. 92). Bijgevolg is het paradoxaal genoeg wel net door die nabijheid niet vreemd dat filmmakers toch manieren zochten om deze quasi-onbestaande uitwisseling van films tussen beide regio's (nieuw) leven in te blazen. Zo zien we dat sinds 2000 de filmproductie in de Lage Landen wordt gekenmerkt door een Vlaams-Nederlandse remakepraktijk (Cuelenaere, Joye & Willems, 2016), waarvan onder andere de Belgische en Nederlandse *Loft* deel uitmaken. In de periode 2000-2018 werden maar liefst elf filmremakes geproduceerd in beide regio's, resulterend in een totaal van 22 films. Deze intussen structurele trend bleek bovendien commercieel erg succesvol, wat duidt op een merkwaardige paradox, daar beide markten niet geïnteresseerd lijken om elkaars films te programmeren, maar er dus wel voor opteren om elkaars films opnieuw te maken.

De beperkte afzetmarkt in de Lage Landen en het succes van de Belgische *Loft* leidden bovendien tot een niet-Nederlandstalige versie. Door ook onderzoek te doen naar de Amerikaanse remake voorzien we de analyse van interculturele adaptaties tussen Vlaanderen en Nederland van een extra betekenislaag. Erik Van Looy regisseerde zowel de Belgische als de Amerikaanse versie waardoor we kunnen spreken van een auto-remake (Mazdon, 2000, p. 2), hetgeen – zoals we zullen aantonen – deze casus bijkomend relevant maakt. Bijkomend betreft het hier een transnationale auto-remake, ‘[which] raises further issues surrounding national and/or ethnic identity and questions of cultural power’ (Smith & Verevis, 2017, p. 2). Hierdoor krijgen we namelijk ook inzicht in hoe filmmakers een cultuur waar zij zelf geen deel van uitmaken (*in casu* de Verenigde Staten, hierna: VS) percipiëren en representeren. We trachten dit inzichtelijk te maken door middel van het concept ‘karaoke Americanism’, geïntroduceerd door Elsaesser (2005) en verder uitgewerkt door voornamelijk Kooijman (o.a. 2008a; 2008b). Voor die eerste is het een concept dat de typische anti- en counter-Amerikaanse discoursen overstijgt, doelend op ‘that double coded space of identity as overlap and deferral, as compliment and camouflage’ (Elsaesser, 2005, p. 317). Elsaesser benadrukt dat de identiteitspolitiek van de Europese cinema tegenover Hollywood (en *vice versa*) niet enkel bestaat uit het markeren van grenzen en een zich afzetten tegen, maar ook uit culturele mimiek. Kooijman (2008a, p. 191) bouwt hierop verder en omschrijft karaoke-Amerikanisme als ‘both faithful imitation and playful parody, both mimicry and mockery, enabling an appropriation of Hollywood which leaves room for ambiguity’. Hiermee wijst hij op de mogelijkheden die het karaoke-Amerikanisme biedt om als Belgische dan wel Nederlandse filmmaker de identiteit van een film vorm te geven door zich Amerikaanse culturele (pop)tradities toe te eigenen binnen een andere context. Zo weet het concept de balans te bewaren tussen bewuste nabootsing, aanpassing, actieve *performance*, en tegelijk het niet minachten of negeren van een ‘eigen’ (culturele) identiteit.

In zekere zin schuilt echter ook een gevaar in de toepassing van dit concept, omdat op vrij directe wijze de VS (meer specifiek Hollywood) centraal wordt gesteld, terwijl de niet-Amerikaanse aspecten ‘maar’ een karaokeversie betreffen. Hier claimen we echter dat Hollywood wel degelijk het middelpunt van de ‘globale filmproductie’ is (cf. o.a. Crane, 2014), maar nuanceren we dat de relatie met andere nationale cinema’s in één richting verloopt. Smith (2016) verwoordt dit als volgt: ‘Hollywood is a dominant force within global film production and has had a major impact on filmmaking traditions around the world, and [...] despite this, the impact of Hollywood on world cinema is in fact an understudied phenomenon’ (Smith, 2016, p. 5). Verder stelt hij dat, door Hollywood steeds te plaatsen tegenover niet-Amerikaanse filmmarkten en -culturen, men de overlap tussen beide te veel uit het oog is verloren (Smith, 2016, p. 5). Het begrip ‘karaoke-Amerikanisme’ legt terecht de focus op die overlap, intersectie en hybridisering, en bewaart zo de balans tussen lokale eigenheid en Amerikaanse invloed. Hoewel we niet ontkennen dat de filmremake een unieke inkijk biedt in de specifieke lokale context waarbinnen deze is geproduceerd, argumenteren we dat te vaak de

nadruk wordt gelegd op de eigen nationale context. Via het concept ‘karaoke-Amerikanisme’ verleggen we de focus naar hoe bepaalde ‘dominante’ (film)culturen (vaak, en ook in ons geval, Hollywood) eveneens betekenisvol kunnen zijn voor de (re)constructie van een ‘eigen’ culturele identiteit, alsook voor een ‘eigen’ filmcultuur’.

Vele filmmakers hebben de voor Hollywood typische genreconventies en algemene beeldtaal namelijk zo onder de knie dat een soort hyperreële kopie ontstaat van het Amerikaanse ‘origineel’ (zie o.a. Baudrillard, 1994), hetgeen Kooijman benoemt als ‘*hyper-Americanness*’ (2008b, p. 99). Het gaat hier om specifieke representaties van de Amerikaanse cultuur, die veelal getuigen van gestereotypeerde en clichématige vooroordelen over de cultuur. Dit laatste is echter vaak zo Amerikaans dat ‘*Dutch people may recognize it as “really American”, while Americans may not recognize it as “American” at all*’ (Kooijman, 2008b, p. 99). Op deze manier is ‘typisch Nederlands’ of ‘typisch Belgisch/Vlaams’ in vele gevallen niet een ‘*explicit local or national form of self-depiction but rather [...] a pastiche based on how [...] [these are] believed to be globally perceived*’ (Kooijman, 2008b, p. 122). Dit geldt eveneens voor wat als ‘Amerikaans’ wordt bestempeld, hetgeen op geografisch vlak de VS duidelijk overstijgt (of reduceert). In plaats van een lineair proces van cultureel imperialisme, schetst karaoke-Amerikanisme dus veeleer een beeld van culturele uitwisseling en mutatie.

Naast deze transnationale kijk op remakes is het essentieel om de productionele context waarbinnen filmremakes tot stand komen te onderzoeken. Zo wordt de filmremake als een cultureel bepaald artefact evengoed gekenmerkt door zijn geïndustrialiseerde vorm van repetitie (Verevis, 2006, p. 1), namelijk het exploiteren van een voorverkocht en commercieel reeds bewezen product. Het begrip ‘karaoke-Amerikanisme’ wijst ons terecht op het actieve, creatieve en soms bewust performatieve aspect, waardoor het belang van de filmmaker, en bij uitbreiding de productiecontext, centraler wordt gesteld. Belangrijk hierbij is ook de persoonlijke voorkeur of smaak van sleutelactoren die deel uitmaken van de productiecontext van films, zoals onderzoek van Kuipers (2012) in de context van het opkopen van transnationale televisieprogramma’s aantoonde. Door ook rekening te houden met een (bewust) performatief aspect, biedt het concept van karaoke-Amerikanisme inzicht in de relatie tussen de filmmakers, die zich positioneren binnen een bepaalde socio-culturele en productionele context, en de (re)constructie van bepaalde identiteiten in representaties enerzijds, en hun visie op (de al dan niet essentialistische natuur van) die identiteiten anderzijds.

## Methodie

In functie van onze onderzoeksvraag en analysemethodes vertrekken we vanuit het sociaal-constructivistische paradigma. Door onderzoek te doen naar sociaal geconstrueerde betekenissen krijgen we een beter zicht op hoe mensen zich verhouden tot

die omringende werkelijkheid. Ons onderzoek impliceert verder een transnationaal comparatieve focus, wat, zoals Livingstone (2003, p. 491) opmerkt, uitdagend kan zijn *'because one must balance and interpret similarities and differences while avoiding banalities and stereotypes'*. In navolging van Durham (1998, p. 14) trachten we bijgevolg een antwoord te bieden op dit probleem door (nationale) culturen te benaderen vanuit concrete praktijken en casussen. In het bijzonder onderzoeken we hier de relatie tussen de drie versies van *Loft* en de cultuur waarin zij tot stand kwamen aan de hand van een kwalitatieve tekstuele filmanalyse en diepte-interviews met de filmmakers, aangevuld met interviews met andere betrokken filmmakers die verschenen in de pers.

De tekstuele filmanalyse is ons vertrekpunt en stelt de vraag hoe de Belgische, Nederlandse en Amerikaanse filmversies zich tot elkaar verhouden. Om de systematiek van het onderzoek te verhogen voerden we een gedetailleerde sequentieanalyse uit voor alle drie de films. Dit houdt in dat we iedere film opdeelden in betekenisvolle onderdelen waarin een 'afgeronde gebeurtenis plaatsvindt en dat je voor analysedoeleinden duidelijk kunt afbakenen' (Van Kempen, 1995, p. 131). In navolging van Vos (1991, p. 14) verdeelden we de filmanalyse vervolgens op in drie niveaus, namelijk de cinematografische, narratieve en symbolische of ideologische laag, hetgeen we vervolgens toepasten op iedere sequentie. Dit stelde ons in staat een algemene beschouwing van de esthetische, narratieve, thematische, linguïstische en culturele aanpassingen te maken, waarbij we focusten op de representatie van culturele (en nationale) identiteit. Omdat enerzijds de meest opvallende verschillen tussen de drie versies zich situeren op het niveau van (de representatie van) naaktheid en seksualiteit, vrouwelijke personages en etniciteit (cf. infra), en anderzijds omdat deze elementen algemeen van belang zijn voor het genre van de erotische thriller (cf. o.a. Leitch, 2004, p. 147-164), gingen we hier tijdens de interviews dieper op in. In navolging van Verevis' model<sup>2</sup> om remakes te analyseren (2006, p. 84-85) focussen we naast de hiervoor genoemde elementen eveneens op de formele, stilistische filmelementen, gaande van het gebruik van kleur en licht tot de kenmerkende locaties en ruimtes van de drie filmversies.

Om dieper inzicht te krijgen in de relatie tussen films en de cultuur waarin ze tot stand komen is het, zoals aangehaald, essentieel om de productiecontext mee te onderzoeken en te peilen naar de achterliggende motivaties en beweegredenen bij de productie van films. Vandaar dat we de tekstuele analyse van de drie films aanvullen met een productieanalyse, door middel van zowel diepte-interviews als in de pers verschenen interviews met de betrokken filmmakers. De semigestructureerde interviews met Van Looy (regisseur van zowel de Belgische als de Amerikaanse versie, en oorspronkelijk ook van de Nederlandse versie, waarvan hij uiteindelijk slechts een aantal scènes inblikte), Antoinette Beumer (regisseur van de Nederlandse versie) en Hilde De Laere (producente van de drie filmversies) focussen op de sociale, culturele en economische beweegredenen bij het realiseren van de verschillende films, alsook

op de motivaties voor specifieke aanpassingen in de remakes.<sup>3</sup> Er werd specifiek gekozen om de filmregisseurs en -producent te interviewen omdat deze actoren in grote mate bepalen hoe de film er uiteindelijk zal uitzien, aangezien zij betrokken zijn in iedere schakel van de productie (zowel ervoor, tijdens als erna). Daarenboven wordt tijdens de opnames vaak afgeweken van het script en worden sommige scènes in de montage eruit gehaald (alook toegevoegd). De belangrijkste verschillen die werden gedetecteerd tijdens de tekstuele analyse vormden de leidraad tijdens deze interviews. Vervolgens werd een door de literatuurstudie geïnformeerde thematische analyse uitgevoerd op deze interviews. Zo werd de data aan specifieke thema's toegekend, die bijgevolg inductief werden samengesteld. De belangrijkste thema's waren de door de filmmakers gepercipieerde verschillen tussen de Belgische (Vlaamse), de Nederlandse en de Amerikaanse cultuur, en wat voor impact dit kan hebben op representaties, met bijzondere aandacht voor de (re)productie van stereotypen en clichés. Er werden geen noemenswaardige verschillen ontdekt tussen de diepte-interviews en de interviews die we in de pers vonden, waardoor we deze als complementair beschouwen. De interviews die specifiek uit de pers komen worden steeds vermeld door middel van een referentie in de tekst.

## Resultaten

In de films staan vijf getrouwde vrienden centraal die samen een loft delen om hun minnaressen te ontvangen. Het vertrekpunt van de plot is de ontdekking van een voor de kijker onherkenbaar vrouwelijk lijk in de loft. Wanneer later blijkt dat enkel de vijf vrienden toegang hebben tot de loft, begint de zoektocht naar de dader. Ieder van de vijf vrienden ontkent initieel betrokken te zijn bij de doodslag, maar naarmate het verhaal vordert komt de oorspronkelijk hechte vertrouwensband steeds wankeler te staan. Via ondervragingsscènes, *flashbacks*, en andere soms onopvallende details of aanwijzingen komt de kijker gaandeweg te weten wie deze moord op zijn geweten heeft. Aangezien de drie films erg plotgedreven zijn, en bovendien getuigen van een behoorlijk complexe, maar vooral erg strakke plot, was er op het vlak van narratie en personages betrekkelijk weinig ruimte voor aanpassingen. De drie films zijn bovendien genrefilms, namelijk erotische thrillers, wat de ruimte om aanpassingen door te voeren alleen maar bemoeilijkt, ook op andere dan narratieve dimensies. Dit leidt ertoe dat bijna iedere wijziging als weloverwogen en dus betekenisvol kan worden gezien.

### **Double Dutch: Loft en seksualiteit**

Leitch (2004, p. 147) merkt op dat het genre van de erotische thriller wordt gekenmerkt door '*the indispensable importance of female nudity*'. Dit geldt voor de drie filmversies, maar toch is er een duidelijk verschil in het al dan niet expliciet tonen van (frontaal) naakt en het portretteren van seksuele betrekkingen. Waar de Belgische versie nog een zekere balans bewaart tussen het verhullen en onthullen van (voorna-

melijk) vrouwelijk naakt, gaat de Nederlandse *Loft* voor quasi-volledig ontblote tafere-len, terwijl de Amerikaanse versie dan weer kiest voor meer heimelijke representaties van naakt in sleutelscènes. Dit contrast wordt erg treffend in beeld gebracht in een van de belangrijkste scènes van de films, met name ‘de zwembadscène’, waarin een vrouwelijk personage zich uitkleedt. In de Belgische versie krijgen we enkel haar achterwerk te zien. Iets later, wanneer de vrouw het zwembad in glijdt, vangen we een glimp op van haar borsten. In de Nederlandse versie wordt deze scène een stuk explicieter opgevat. Zo krijgen we bijvoorbeeld een duidelijk frontaal shot te zien van het naakte bovenlichaam van de vrouw. In de Amerikaanse versie zien we in deze scène, op een achterwerk na, dan weer geen expliciet vrouwelijk naakt. Ook wanneer de vrouw iets later het zwembad induikt met een van de mannelijke hoofdpersonages, hebben zij in de Nederlandse *Loft* openlijk seks, terwijl ze in de Belgische en Amerikaanse versie enkel passievol kussen. Volgens Van Looy bevat de Amerikaanse versie evenwel *meer* shots van naakte vrouwen dan de Belgische versie (*Supercalifragilistic*, 14 oktober 2014), hetgeen wordt bevestigd in onze analyse (41 shots in de Amerikaanse versie versus 28 shots in de Belgische). De manier waarop de naaktheid in beeld wordt gebracht verschilt echter enorm tussen de drie versies. Zoals gezegd schuwt de Nederlandse versie geen expliciet naakt, en wordt het naakte vrouwelijke lichaam erg centraal in beeld gebracht, alsook lang aangehouden. In *The Loft* daarentegen wordt vrouwelijk naakt vooral in flitsende, korte scènes getoond (veelal in *flashbacks* en flou in beeld gebracht), terwijl dit in de Belgische versie duidelijk (doch veel minder dan in de Nederlandse versie) centraler en in sleutelscènes wordt geplaatst. Opvallend is bovendien dat er amper tot geen mannelijk naakt is te vinden in de drie filmversies. De vrouwelijke personages daarentegen worden in de Nederlandse en (in mindere mate) in de Belgische versie sterker geobjectiveerd (zowel narratief als cinematografisch) en veelal gereduceerd tot passieve, doch lustopwekkende prooien. Hoewel dit zeker niet afwezig is in de Amerikaanse versie, wordt er omzichtiger mee omgegaan, waardoor ook een evenwichtiger genderbalans werd bewaard op het vlak van naaktheid: zowel de mannen als vrouwen worden suggestief naakt in beeld gebracht.

Zelf motiveren de filmmakers hun keuzes hieromtrent aan de hand van ruwweg twee beweegredenen, met als onderliggend doel het inspelen op een eigen cultuur. De Laere duidt zo in eerste instantie op culturele verschillen op het vlak van seksualiteit en naaktheid: ‘wij Belgen zijn meer ingetogen’. Van Looy's uitleg is gelijkaardig aan die van De Laere. Hij voegt eraan toe dat deze aanpassing zelfs noodzakelijk was: ‘In Nederland was het iets meer “bonk erop”, maar ik denk dat dat daar ook moest. Ik denk dat de Nederlanders het anders niet zouden hebben gepikt’. De gepercipieerde culturele verschillen waaraan deze filmmakers refereren getuigen van eerder stereotiepe en clichématige opvattingen van de eigen of andere cultuur. Zo gaan ze bijvoorbeeld prat op het welbekende idee dat Nederland zou getuigen van een meer open, tolerante en ruimdenkende blik op thema's als seks, drugs en andere zaken die in andere culturen (zoals de Belgische en Amerikaanse) veelal worden gezien als taboe (Fokkema & Grijzenhout, 2004, p. 107-108; Hofstede, 2000, p. 142). Die tolerante

blik wordt vaak verklaard aan de hand van Nederlands multiconfessionele geschiedenis: sinds het einde van de negentiende eeuw heeft Nederland nooit echt één dominante levensbeschouwelijke groep gekend en bestonden de katholieke, protestantse, liberale en socialistische zuilen naast elkaar in een vrije samenleving. Als gevolg hiervan werd de Nederlandse samenleving lang gekarakteriseerd door een hoge tolerantie ten aanzien van allerlei sociale groepen en subculturen, gaande van *'tiny religious groups to homosexuals'* (Verstraten, 2018, p. 127). Hierdoor ontstond al snel de mythe van Nederland als hypertolerant land, getypeerd door een zelfvoldaan gevoel *'of living in the finest, freest, most progressive, most decent, most perfectly evolved playground of multicultural utopianism'* (Buruma, 2006, p. 11). Hoewel België een soortgelijk verzuilingsproces heeft meegemaakt, zorgde een verschillend ontzuilingsproces voor een eerder bipolaire structuur in België, met katholieken enerzijds en sociale en liberalen anderzijds, hetgeen sterk contrasteert met het multipolaire en pluralistische Nederland (Hellemans, 1988, p. 49-50). Ondanks de kritiek op (en relativering van) deze zogenaamde tolerantie lijkt de Nederlandse filmcultuur nog steeds doordrongen van dit ideaal (Verstraten, 2016, p. 147-148), hetgeen we dus ook sterk zien terugkeren in deze Nederlandse remake. Waarom de VS dan weer erg weigerachtig zou staan tegenover openlijke seksualiteit en naaktheid zou onder meer te maken hebben met de late (en minder diepgaande) secularisering van het land. Dit kan op zijn beurt worden gelinkt aan *'America's unique cultural heritage as a nation founded, to a significant degree, by Puritan-Protestants fleeing religious persecution'* (Uhlmann et al., 2011, p. 313), hetgeen een verklaring kan zijn voor de erg traditionele waarden omtrent seksualiteit.

Enigszins symptomatisch voor de Amerikaanse visie op seksualiteit, en in overeenstemming met het gegeven van karaoke-Amerikanisme, zijn de gesprekken die Van Looy aanvankelijk voerde met de grote Hollywoodstudio Paramount, die erg geïnteresseerd was in de productie van de Amerikaanse remake. Zo werd er geopperd dat het verhaal over het algemeen goed zat, maar dat de mannelijke hoofdpersonages niet mochten vreemdgaan. Paramount stelde daarenboven voor om de loft als een soort mannelijke *clubhouse* wel te bewaren, maar het doel ervan te veranderen: de vijf mannen zouden de loft delen om samen naar ijshockey of *American football* te kijken, en dus niet om er hun minnaressen te ontvangen (Ringoot, februari 2015). Dit was echter een brug te ver voor Van Looy, die duidelijk een andere visie had op het verhaal, en bij uitbreiding op de 'typisch' Amerikaanse modaliteiten, en al snel besloot om de stekker uit de besprekingen te trekken.

In ons interview linkt Van Looy het verschil tussen de Belgische en Nederlandse versie verder aan een wezenlijk andere filmcultuur. Zo zou niet enkel de Nederlandse cultuur opener zijn, maar ook de Nederlandse films in en na de jaren zeventig van de twintigste eeuw. Daarnaast zou Van Looy het voor de Belgische versie gewoon niet hebben durven vragen aan zijn acteurs en actrices om zich volledig uit te kleden en hun naaktheid frontaal in beeld te brengen, hetgeen enerzijds persoonlijk is, maar anderzijds ook in overeenstemming is met de zogenaamde ingetogen Belgisch-Vlaam-



se cultuur. Beumer bevestigt dit verband tussen de verschillende representaties en een verschil in persoonlijkheid: 'Erik zei ook altijd al dat hij veel preutscher is dan ik'. Aangezien Van Looy ook de Amerikaanse versie regisseerde is zijn zogenaamde preutsheid een mogelijke verklaring voor het reduceren van de naaktheid ten opzichte van de Nederlandse versie. Het grote verschil in naakte beelden tussen de Belgische en Nederlandse versie enerzijds en de Amerikaanse anderzijds kan dan weer worden verklaard door de andere houding van Hollywood ten aanzien van naaktheid. Dit wordt enigszins bevestigd door het feit dat wat precies naakt zou worden getoond in de Amerikaanse versie ook contractueel werd vastgelegd (*Supercalifragilistic*, 14 oktober 2014), hetgeen duidt op het grotere belang dat hieraan wordt gehecht. In overeenstemming met het karaoke-Amerikanisme mogen we echter de gepercipieerde en sterk stereotiepe opvattingen van de Belgische filmmakers (in Hollywood) ten aanzien van Hollywood niet onderschatten. Uit angst voor een commerciële flop is het inderdaad waarschijnlijk dat Van Looy en andere al dan niet Amerikaanse betrokkenen, op basis van hun eigen verwachtingen en percepties ten aanzien van de Amerikaanse cultuur, hun film zo veel mogelijk hebben gemodelleerd naar het Amerikaanse 'ideaal'.

#### **Double trouble: Loft en de representatie van vrouwen**

Leitch (2004, p. 164) claimt dat erotische thrillers, in tegenstelling tot *film noirs*, vaak verdeeld zijn tussen 'their critique of patriarchy and their complicit invitation to voyeurism to resolve this dilemma by killing off the licentious heroine'. Al respecteren de drie filmversies dit gegeven, toch leveren ze ieder een eigen karaokeversie af. Terwijl de Belgische en Amerikaanse versie worden gekenmerkt door eerder passieve vrouwelijke personages, tracht de Nederlandse *Loft* iets dynamischere vrouwelijke personages neer te zetten. Zo getuigen de vrouwen van de vijf mannelijke hoofdrollen in de Nederlandse *Loft* niet enkel van meer diepgang, maar eveneens van meer warmte, humor en liefde. Dit komt vooral tot uiting in de Nederlandse dinerscène waarin de vrouwen meer dialoog kregen, zich duidelijker lijken te amuseren, minder afstandelijk waren ten opzichte van elkaar en hun mannen, alsook minder afkeurend stonden ten aanzien van buitenechtelijke seks. Wanneer in de Belgische en Amerikaanse versie een vrouw aan een van de mannen vraagt of hij eventueel geïnteresseerd zou zijn in het kopen van een appartement, antwoordt de man dat hij zoiets nooit kan betalen. Hierop repliceert de vrouw in de Belgische versie op ironische wijze (let op het bezittelijk voornaamwoord): 'Dat is waar. Met jouw loon. Jij bent een sukkelaar'. In de Amerikaanse *The Loft* zegt ze iets gelijkaardigs: 'Right, you and your puny psychiatrist's salary', terwijl ze in de Nederlandse versie zegt: 'Met jullie salaris? Dat is onmogelijk' (met 'jullie' doelt ze hier dus niet enkel op de man, maar ook op zijn vrouw die naast hem staat). Een ander voorbeeld dat dit bevestigt is dat de vrouwen van de vijf mannen in de Belgische en Amerikaanse versie eerder fungeren als 'aanhangers'. Zo neemt een van de echtgenotes het haar man kwalijk dat hij op een gegeven avond zijn vrienden uitnodigde voor een groot diner, maar niet op tijd thuis was. In de Nederlandse *Loft* spreekt de vrouw niet over *zijn* vrienden, maar over *hun* vrienden.

Ook komen de vrouwen meer op voor zichzelf in de Nederlandse *Loft*, en zijn ze duidelijk assertiever. Wanneer in de Belgische versie een van de mannen wordt afgewezen door een vrouw, zegt deze hem dat ze nooit iets voor hem zou kunnen voelen. In de Amerikaanse versie verontschuldigt ze zich hier zelfs voor. In de Nederlandse *Loft* daarentegen zegt de vrouw het volgende: ‘[...] omdat ik nooit iets voor je zou kunnen voelen. Hoe vind je die? Omdat je een slappe zak bent’. Dit sluit duidelijk aan bij het vorige, maar wordt door de filmmakers vooral gekoppeld aan de zogenaamd typische ‘directheid’ of assertiviteit van Nederlanders. Wederom wordt vertrokken van stereotiepe visies op een verschil in cultuur: ‘De grootste verschillen zijn dat de Nederlanders assertiever en mondiger met elkaar omgaan [...] De volksaard treedt naar binnen’, aldus Van Looy. Ook Beumer bevestigt dit vooroordeel: ‘Dat Nederlanders harder overkomen zit in onze cultuur gebakken (sic)’.

Een andere factor die mogelijk speelt in de verschillende representaties van vrouwen is het verschil in gender tussen de regisseur van de Belgische en Amerikaanse versie en de regisseur van de Nederlandse versie, en dit in combinatie met het feit dat Saskia Noort samen met Kim van Kooten het Nederlandse scenario hebben aangepakt.<sup>4</sup> Het zou nogal controversieel en te kort door de bocht zijn om te stellen dat een film per direct (en enkel) wordt beïnvloed door het biologische geslacht van een filmmaker. Eerder claimen we dat iedere context, en bij uitbreiding ieder leven, in zekere zin uniek is, hetgeen eveneens geldt voor iedere filmmaker en zijn of haar praktijk van filmproductie. Toch wijst onderzoek uit dat gender (en dus niet biologisch geslacht) een van de belangrijke factoren is die een impact kan hebben op de inhoud en vorm van films (French, 2014, p. 188-189). Dit laatste wordt bovendien bevestigd in de interviews. Zo claimt Beumer dat ze de vrouwelijke personages bewust heeft aangepast omwille van twee redenen. Enerzijds wilde ze zich persoonlijk, als vrouw, kunnen herkennen in deze personages, en anderzijds vond ze het ook belangrijk ‘dat het leuke vrouwen waren’. Daarenboven stelde ze vast dat de vrouwen in de Belgische versie te veel worden ‘neergezet als een soort van excuus waarom de mannen vreemdgaan’. Inspelend op die ‘typische’ lokaliteit wilde ze namelijk vooral ‘de personages herkenbaarder maken voor de kijker’.

#### ***Repeating the same joke: Loft en etniciteit***

In de Belgische en Nederlandse filmversies worden verschillende racistisch getinte grappen gemaakt. Zo maakt een van de mannen in de Belgische versie een nogal twijfelachtige opmerking over een zwarte vrouw die tijdens een tentoonstellingsfeestje passeert: ‘Kijk, kijk, dat zwartje... Dat lijkt me een hete stoot. Daar wil ik wel ’s achter lopen in de brousse’. In de Nederlandse versie maakt de man geen talige opmerking, maar doet hij wel iets heel gelijkaardigs: wanneer hij in dezelfde scène verwijst naar een zwarte dame die danst doet hij een niet mis te verstane, erg neerbuigende en bovendien objectiverende beweging waarbij hij lijkt te doelen op een Afrikaans-achtige dans. In *The Loft* is duidelijk geknipt in deze scène: de man maakt wel een objectiverend grapje over de aanwezige vrouwen, maar duidt daarbij op vrouwen in het

algemeen. Zodoende wordt in de Amerikaanse versie racistische humor gemeden, terwijl dit in de Nederlandse en Belgische versie niet het geval is.

Wanneer we vervolgens kijken naar de casting in de drie films komen er een aantal zaken aan het licht. Het is bijvoorbeeld opvallend dat in zowel de Nederlandse als de Amerikaanse versie de rol van de mannelijke politiecommissaris of -onderzoeker wordt vertolkt door een niet-witte acteur, terwijl dit niet geldt voor de Belgische versie. Dit lijkt erop te wijzen dat, in tegenstelling tot de Belgische versie, voor de Nederlandse en Amerikaanse versies meer belang werd gehecht aan diversiteit op het scherm. Nederland (met Amsterdam als summum) en haar inwoners hebben, zoals aangehaald, de naam vooruitstrevend, tolerant en liberaal-progressief te zijn. Ook hier zien we dergelijke stereotiepe opvattingen terugkeren in de interviews met de betrokken filmmakers. Met het oog op herkenning en lokaliteit claimt Beumer bijvoorbeeld dat zij hiervoor koos omdat mensen van alle huidskleuren in Nederland op alle niveaus zijn geïntegreerd, waardoor het 'een afspiegeling is van onze [Nederlandse] maatschappij'. Producente De Laere voegt hieraan toe dat ze door Beumer is gaan beseffen dat de integratie in België veel minder is gelukt, waarbij ze bijvoorbeeld duidt op de diversiteit van de Nederlandse filmploeg, terwijl dat niet gold voor de Belgische versie. Deze zogenaamde tolerantie en navenante diversiteit wordt echter een stuk ambiguer wanneer we inzoomen op de wijziging die werd doorgevoerd voor de rol van Filip (BE)/Tom (NL)/Philip (VS). Het is namelijk zo dat dit personage een moeilijke jeugd kende, drugsverslaafd is, zich vaak erg agressief gedraagt, een vrouw verkracht, en uiteindelijk de vrouw vermoordt in de loft (al was dit niet zijn intentie). In de Belgische en Amerikaanse versie wordt deze rol van 'slechterik' vertolkt door dezelfde witte acteur, Matthias Schoenaerts. In de Nederlandse *Loft* daarentegen speelt de niet-witte Nederlandse acteur van Tunesische afkomst Marwan Chico Kenzari deze rol. De keuze om net het 'slechte' personage *par excellence* te laten spelen door een acteur van Tunesische afkomst kan uiteraard een stigmatiserend effect als gevolg hebben. Het systematisch opvoeren van bepaalde etnische minderheidsgroepen in dergelijke rollen '*results in the consistent portrayal of many of these same "outsider" interest groups in a negative or stereotypical manner*' (Cones, 2012, p. 146). Zodoende kan deze op het eerste gezicht positieve diversiteitsbeslissing in de Nederlandse versie evengoed een ongewenst effect met zich meedragen, namelijk negatieve stereotypering.

De reden waarom in de Amerikaanse versie werd gekozen voor een meer diverse cast heeft volgens Van Looy dan weer te maken met commerciële imperatieven: 'omdat dat sowieso goed is [...] [en] je daar een groot segment van het publiek mee wint'. Bovendien lag het voor de Amerikaanse versie mogelijk te moeilijk om het personage van Philip te laten spelen door een niet-witte acteur. Zoals Pollock (2009, p. 1) stelt, gebruiken mensen afkomstig uit de VS etnisch-culturele labels sneller dan vele niet-Amerikaanse volkeren, maar paradoxaal genoeg bestaat hier in de VS ook een grotere gevoeligheid over dan elders. Sterker nog, volgens Van Den Berghe (geciteerd

in Pollock, 2009, p. 2) is de angst om als racist te worden gelabeld ‘*perhaps one of the most effective behavioral and verbal restraints in the United States today*’. Uit onze interviews blijkt dat Van Looy dit dan weer niet zou hebben aangedurfd in België, uit angst voor kritiek.

### ***Twice as nice: Loft en de vormelijke keuzes***

Het meest opvallende vormelijke verschil tussen de drie films is het kleur- en lichtgebruik. Zo zet de Belgische *Loft* erg in op de typische *film noir*-look: duister, veel donkerblauwe en -groene tinten, erg koel en somber van aard. Daarbij wordt meteen duidelijk dat Van Looy, die bekendstaat om zijn liefde voor Hollywoodfilms, zich liet inspireren door erotische thrillers met een *neo-noir* *vibe* (zie ook *De Morgen*, 15 september 2009). Zo wordt er een karaokehommage gemaakt aan *Body Heat* (Kasdan, 1981), waarover Leitch (2004, p. 147) het volgende stelt: ‘[although] shot in color, its desaturated monochrome visuals [...] pay constant homage to film noir’s black-and-white visual style’. De Belgische regisseur liet zich bovendien inspireren door De Palma’s *Dressed to Kill* (1980), *Blow Out* (1981) en *Body Double* (1984) en Verhoevens *Basic Instinct* (1992). De Nederlandse versie neigt meer naar gele en warmere tinten, hetgeen een eerder gezellig en vertrouwd gevoel weet op te wekken. Bovendien diende dit kleurgebruik de warme relaties tussen de ‘gezelligere vrouwen’ en de mannen te weerspiegelen. *The Loft* daarentegen kan eerder worden gekaderd binnen een moderne Hollywoodstijl, allemaal erg strak en glad, of, zoals de Belgische cameraman Nicolas Karakatsanis het zelf verwoordt: ‘zo’n Amerikaanse glossy’ (*De Morgen*, 11 oktober 2014). Waarom in de Amerikaanse versie werd gekozen voor de *glossy look* heeft vooral te maken met het feit dat Van Looy er alles aan wilde doen om de film een ‘typische Hollywoodesthetiek’ te geven. Zo wordt de Amerikaanse versie inderdaad bijna hyper-Amerikaans, hetgeen zich reflecteert in het feit dat, aangezien het budget dat ook toeliet, alles net iets meer mocht zijn: de mise-en-scène, de acteurs, hun kledij en make-up enzovoort. Bovendien is de Amerikaanse versie volgens Van Looy meer schatplichtig aan ‘90’s-thrillers – “*Indecent Proposal*”, “*Fatal Attraction*” [...] Geen echte erotische thrillers, maar meer de sensuele, romantische thrillers over relatiestrubbelingen’ (Vanden Bossche, oktober 2014).

Hieraan gekoppeld is het gebruik van de drie steden waarin het verhaal plaatsvindt. In de Belgische *Loft* vindt alles plaats in Antwerpen, terwijl in de Amerikaanse versie het verhaal zich hoofdzakelijk afspeelt in New Orleans. De parallellen tussen beide steden worden meteen duidelijk bij de eerste shots: we hebben telkens te maken met een grote havenstad die wordt gekenmerkt door een erg drukke en mondaine stedelijke cultuur. Dit lijkt in groot contrast te staan met het beeld dat we hebben van Amsterdam, de stad waarin het verhaal van de Nederlandse *Loft* zich afspeelt. Zo wordt de hoofdstad van Nederland vaak afgebeeld als een pittoreske omgeving, gekend door de gezellige grachten en de eerder smalle gevelhuizen die overal terug te vinden zijn in de stad. Beumer haalt zelf aan dat het ‘behoorlijk lastig [is] om Amsterdam als een grootstedelijke stad filmisch neer te zetten [...] in tegenstelling tot Rotterdam dat

daarin veel filmischer is'. Toch werd, ook onder invloed van de distributeur Rachel van Bommel, gekozen voor Amsterdam. Beumer vond het herkenbare van de hoofdstad namelijk meer passen bij haar persoonlijke visie op het verhaal en bij uitbreiding de film: het getoonde moest niet enkel herkenbaarder maar ook geloofwaardiger overkomen, hetgeen bijvoorbeeld wordt bewerkstelligd door het karakteristieke van Amsterdam, dit in combinatie met het gebruik van warme gele kleuren en de harte-lijke vrouwelijke personages. De Laere vertelde hierover dat de *look* die werd gekozen voor de Nederlandse versie moest passen bij de typische Amsterdamse interieurs. Daarenboven wilde Beumer een nieuwe kant van Amsterdam laten zien, namelijk door niet het historische centrum te verkennen, maar de nieuwe, moderne kant van de stad te belichten. Zelf vertelt ze: 'door Amsterdam op zo'n manier te laten zien, denk ik dat Amsterdam een soort van New York-achtige uitstraling heeft, die de Nederlanders ook wel tof vonden om te zien'. Beumer tracht hier met andere woorden een soort hyper-Amerikaanse vertolking van Amsterdam te laten zien, zonder de herkenbaarheid, of het 'typisch' Amsterdamse te verliezen. Door Amsterdam de *vibe* te geven van een heuse Noord-Amerikaanse grootstad, krijg je volgens de regisseur ook meer het gevoel dat de personages van het verhaal 'onaantastbaarder' zijn. Met deze bewuste keuze benadrukt ze het nationaal-overstijgende, bijna globale, karakter van de stad, hetgeen opnieuw volledig past bij '*the commodification of its identity as a tolerant place*' (Nijman, 1999, p. 155).

## Conclusie

Uitgaand van een theoretisch kader rond het concept 'karaoke-Amerikanisme' en toegepast op de praktijk van filmremakes werden de Belgische, Nederlandse en Amerikaanse versie van *Loft* geanalyseerd als zijnde lokaal ingevulde Hollywoodfilms. Door middel van een comparatieve filmanalyse werd zo duidelijk dat er, ondanks het gesloten karakter van de drie genrefilms, een aantal opvallende aanpassingen werden doorgevoerd. De drie filmversies deelden verschillende door Hollywood geïnspireerde genrepatronen, maar verschilden sterk op het vlak van de representatie van elementen en thema's als seksualiteit, naaktheid, genderrollen en etniciteit, alsook qua keuzes in cinematografie. In eerste instantie getuigt de Nederlandse *Loft* enerzijds van een sterk expliciete houding ten aanzien van seksualiteit en naaktheid, en anderzijds van het niet schuwen om racistische grapjes te integreren, alsook de slechterik *par excellence* te laten spelen door een niet-witte acteur. Terwijl de Amerikaanse versie zich op het vlak van naaktheid en seksualiteit geheel aan de andere kant van het continuüm bevindt, zweeft de Belgische *Loft* daar ergens tussenin. Qua etnische diversiteit scoort de Belgische versie heel wat minder, terwijl de Amerikaanse *The Loft* zich ergens bevindt tussen de meest diverse versie van Nederland en de minst diverse versie van België. Ook werden de genderrollen, meer specifiek de vrouwelijke personages, anders ingevuld. Terwijl de Belgische en Amerikaanse versie worden gekenmerkt door eerder conservatieve en licht-patriarchale genderrollen, met name passie-

ve, zelfs saaie vrouwen in tegenstelling tot actieve aanwezige mannen, is de Nederlandse versie een stuk vooruitstrevender op dit vlak. Dit heeft ons inziens deels te maken met het verschil in gender tussen beide regisseurs en scenaristen, alsook met de persoonlijke voorkeur en overtuiging van deze regisseurs.

Zo komen we bij de resultaten uit de eigen en geanalyseerde interviews. Om meer te weten te komen over waarom en hoe deze verschillen tot stand kwamen, werd gepeild naar de geëxpliciteerde intenties en motivaties van de betrokken filmmakers. Uit onze analyse bleek dat de filmmakers verschillende strategieën hanteren om *in se* Amerikaanse genrefilms van 'typische' lokale eigenheden te voorzien. Zo duiden de filmmakers verschillen in representaties door stevast te refereren aan vaak gestereotypeerde visies op de eigen (of andere) culturele identiteit. Zo lijken deze filmmakers zich in vele gevallen te inspireren op alom bekende, quasi-gefetisjeerde constructen om hun films uit te rusten met een 'typische lokaliteit'. Dergelijke aanpassingen werden, aldus de filmmakers, noodzakelijk geacht om de herkenbaarheid voor het nationale publiek te vrijwaren. De meest gehanteerde stereotypen zijn dat Nederland, in tegenstelling tot Vlaanderen, wordt gekenmerkt door een erg tolerante houding ten aanzien van naaktheid, seksualiteit, multiculturalisme en genderidentiteiten. Als gevolg van dergelijke essentialistische opvattingen van de eigen of andere culturele identiteit werd ook naaktheid vermeden in de Amerikaanse versie, alsook racistisch getinte humor, waarschijnlijk uit vrees om het Amerikaanse publiek tegen de borst te stuiten.

Door een evenwicht te bewaren tussen eerder dominant-Amerikaanse filmconventies en genre-elementen enerzijds en de injectie van lokale, vaak stereotiepe aspecten anderzijds, bieden de drie films succesvolle karaokeversies van de typische 'Amerikaanse film'. Zoals aangehaald is dit 'Amerikaanse' echter in vele gevallen een geconstrueerde, sterk artificiële en algemeen reducerende versie van 'Amerikaansheid'. Zodoende is de kans groot dat dit karaoke-Amerikanisme als een flauw afkooksel, of althans als hyperartificieel, wordt gezien in de VS zelf. Dit lijkt alleszins het geval te zijn geweest bij het onsuccesvol uitbrengen van de Amerikaanse versie van *Loft*. Amerikaans recensent Alonso Duralde (*TheWrap*, januari 2015) vatte het als volgt samen: '*Whether this thriller worked any better in its native tongue, I cannot say, but this American version is like eating a Belgian waffle made entirely out of hot dog buns*'. De Belgische en Nederlandse versies zijn zo het resultaat van een verlangen naar een *echte* Belgische/Nederlandse Hollywoodfilm, met een groot succes als gevolg, terwijl de Amerikaanse versie, vanuit een Amerikaans oogpunt welteverstaan, als *hyperecht* werd ervaren, namelijk *fake*, overbodig, zelfs mislukt.

Ondanks de opvallende culturele dynamiek van de Lage Landen, waarvan de Vlaams-Nederlandse filmremakes een uiting zijn, werd tot nu toe amper empirisch onderzoek verricht naar dergelijke culturele producten. Dit artikel stelde daarom het inherent transnationale aspect van film(remakes) centraal. Door het concept van de

filmremake te koppelen aan het concept van karaoke-Amerikanisme werden we bovendien in staat gesteld om – in plaats van de Vlaams-Nederlandse filmremakepraktijk los te koppelen van een bredere transnationale, en *in se* Hollywood geïnspireerde industriële praktijk – beide fenomenen als wederzijds afhankelijk te beschouwen. Hoewel crossculturele adaptaties en de thematiek van lokalisering en culturele identiteit al meermaals werden onderzocht in de context van televisiewetenschappen (cf. o.a. Moran 2009a; 2009b), biedt dit onderzoek een belangrijke aanvulling op de (bovendien hoofdzakelijk Angelsaksisch gerichte) literatuur omtrent transnationale remakes in de filmstudies waarin vooralsnog amper empirisch gefundeerd productie-onderzoek werd verricht.

## Noten

- 1 Waarmee we duiden op de films zelf, de omringende productionele context en de receptie van de filmteksten.
- 2 Verder bouwend op Rick Altmans model om genrefilms te analyseren, maakt Verevis voor de analyse van filmremakes een onderscheid tussen de semantische en syntactische elementen: 'A semantic approach defines a film or genre according to a list of common traits, character types, objects, locations and the like, that comprise the film's iconography. A syntactic approach takes an interest in the various relationships that are established between these semantic elements, the way these are organised in a similar manner to create a narrative structure' (Verevis, 2006, p. 84). Belangrijk is dat hij beide benaderingen even belangrijk acht voor een comparatieve tekstuele analyse van de brontekst en de remake.
- 3 De interviews werden onder supervisie van de auteurs afgenomen door Sarah Goorix in het kader van haar masterproefonderzoek, zie Goorix, 2012.
- 4 Het scenario van de Belgische versie werd daarentegen geschreven door een man, Bart De Pauw, terwijl voor de Amerikaanse versie een andere man werd aangesteld om aanpassingen door te voeren aan het scenario, namelijk Wesley Strick.

## Literatuur

- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Beumer, A. (Regisseur). (2010). *Loft* [Film]. Nederland.
- Buruma, I. (2006). *Murder in Amsterdam: the death of Theo Van Gogh and the limits of tolerance*. New York: Penguin.
- Cajot, J. (2012). Waarom het Verkavelingsvlaams onvermijdelijk was: de ontwikkeling van een informele omgangstaal in Vlaanderen. In K. Absillis, J. Jaspers & S. Van Hoof (Eds.), *De manke usurpator: over Verkavelingsvlaams* (pp. 39-66). Gent: Academia Press.
- Cones, J. W. (2012). *Patterns of bias in Hollywood movies*. New York: Algora Publishing.
- Crane, D. (2014). Cultural globalization and the dominance of the American film industry: cultural policies, national film industries, and transnational film. *International Journal of Cultural Policy*, 20(4), 365-382.
- Cuelenaere, E., Joye, S., & Willems, G. (2016). Reframing the remake: Dutch-Flemish monolingual remakes and their theoretical and conceptual implications. *Frames Cinema Journal*, (10), 1-19.
- De Morgen. (2009, 15 september). Van Looy erkent invloed Brian De Palma op 'Loft'. Geraadpleegd op 15 november 2017 van <https://www.demorgen.be/plus/van-looy-erkent-Invloed-brian-de-palma-op-loft-b-1412186045504>

- De Morgen. (2014, 11 oktober). 'The Loft' zou ik nu nooit meer doen. Geraadpleegd op 22 november 2017 van <https://www.demorgen.be/plus/-the-loft-zou-ik-nu-nooit-meer-doen-b-1412986564306>
- De Palma, B. (Regisseur). (1980). *Dressed to Kill* [Film]. VS.
- De Palma, B. (Regisseur). (1981). *Blow Out* [Film]. VS.
- De Palma, B. (Regisseur). (1984). *Body Double* [Film]. VS.
- Smith, I. R. (2016). *Hollywood meme: transnational adaptations in world cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Smith, I. R., & Verevis, C. (2017). Introduction: Transnational Film Remakes. In I. R. Smith & C. Verevis (Eds.), *Transnational film remakes* (pp. 1-18). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Duralde, A. (2015, 30 januari). 'The Loft' review: James Marsden and Wentworth Miller thriller as exciting as an escort hearing. *TheWrap*. Geraadpleegd op 2 december 2017 van <https://www.thewrap.com/the-loft-review-james-marsden-wentworth-miller-karl-urban/>
- Durham, C. A. (1998). *Double takes: culture and gender in French films and their American remakes*. New Hampshire: University Press of New England.
- Eleftheriotis, D. (2002). *Popular cinemas of Europe: studies of texts, contexts and frameworks*. Londen: Continuum.
- Elsaesser, T. (2005). *European cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fokkema, D. & Grijzenhout F. (2004). *Dutch culture in a European perspective: accounting for the past, 1650-2000*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- French, L. (2014). Gender then, gender now: surveying women's participation in Australian film and television industries. *Continuum*, 28(2), 188-200.
- Goorix, S. (2012). *Wederzijdse remakes: een literatuurstudie en een comparatieve filmanalyse van de Vlaamse film Loft en zijn Nederlandse remake*. Ongepubliceerde masterscriptie. Universiteit Gent, vakgroep Communicatiewetenschappen.
- Hellemans, S. (1988). Verzuiling en ontzuiling van de katholieken in België en Nederland. Een historisch-sociologische vergelijking. *Sociologische Gids*, 35(1), 43-56.
- Herbert, D. (2006). Sky's the limit: Transnationality and identity in *Abre los ojos* and *Vanilla Sky*. *Film Quarterly*, 60(1), 28-38.
- Hofstede, B. (2000). *Nederlandse cinema wereldwijd: de internationale positie van de Nederlandse film*. Amsterdam: Boekmanstudies.
- Impe L., Geeraerts D., & Speelman D. (2008). Mutual Intelligibility of Standard and Regional Dutch Language Varieties. *International Journal of Humanities and Arts Computing*, 2(1-2), 101-117.
- Kasdan, L. (1981). *Body Heat* [Film]. VS.
- Kooijman, J. (2008a). Amsterdamed global village: a cinematic site of karaoke Americanism. In J. Kooijman, P. Pisters & W. Strauven (Eds.), *Mind the screen: media concepts according to Thomas Elsaesser* (pp. 188-197). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kooijman, J. (2008b). *Fabricating the absolute fake: America in contemporary pop culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kuipers, G. (2012). The cosmopolitan tribe of television buyers: Professional ethos, personal taste and cosmopolitan capital in transnational cultural mediation. *European Journal of Cultural Studies*, 15(5), 581-603.
- Leitch, T. (2004). *Crime films*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Livingstone, S. (2003). On the challenges of cross-national comparative media research. *European Journal of Communication*, 18(4), 477-500.
- Mazdon, L. (2000). *Encore Hollywood: remaking French cinema*. Londen: British Film Institute.
- Moran, A. (2009a). Global franchising, local customizing: the cultural economy of tv programme formats. *Continuum* 23(2), 115-125.
- Moran, A. (2009b). When tv formats are translated. In A. Moran (Ed.), *TV formats worldwide: localizing global programmes* (pp. 39-54). Bristol: Intellect.
- Nijman, J. (1999). Cultural globalization and the identity of place: The reconstruction of Amsterdam. *Ecu-mene*, 6(2), 146-164.



- Pollock, M. (2009). *Colormute: race talk dilemmas in an American school*. Princeton: Princeton University Press.
- Ringoot, I. (2015, 4 februari). Zo absurd was het idee van de Amerikanen om van The Loft wél een succes te maken. *Newsmonkey*. Geraadpleegd op 8 januari 2018 van <http://newsmonkey.be/article/30994>
- Straubhaar, J. D. (2007). *World television: From global to local*. Thousand Oaks: Sage.
- Supercalifragilistic. (2014, 14 oktober). Aan het woord: Erik Van Looy. Geraadpleegd op 3 januari 2018 van <http://www.supercalifragilistic.be/interviews/aan-het-woord-erik-van-looy/>
- Uhlmann, E. L., Poehlman, T. A., Tannenbaum, D., & Bargh, J. A. (2011). Implicit puritanism in American moral cognition. *Journal of Experimental Social Psychology*, 47(2), 312-320.
- Vanden Bossche, D. (2014, 14 oktober). Erik Van Looy over The Loft: 'Ik heb dit nooit als herhalingsoefening beschouwd'. *Focus Knack*. Geraadpleegd op 9 januari 2018 van <http://focus.knack.be/entertainment/film/erik-van-looy-over-the-loft-ik-heb-dit-nooit-als-herhalingsoefening-beschouwd/article-normal-436459.html>
- Van Kempen, J. (1995). *Geschreven op het scherm: een methode voor filmanalyse*. Utrecht: LOKV.
- Van Looy, E. (Regisseur). (2008). *Loft* [Film]. België.
- Van Looy, E. (Regisseur). (2014). *The Loft* [Film]. VS.
- Verevis, C. (2006). *Film remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Verhoeven, P. (Regisseur). (1992). *Basic Instinct* [Film]. VS.
- Verstraten, P. (2016). *Humour and irony in Dutch post-war fiction film*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Verstraten, P. (2018). The freedom to make racial jokes: satires on nationalism and multicultural comedies in Dutch cinema. In J. Harvey (Ed.), *Nationalism in contemporary Western European cinema* (pp. 125-143). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Vos, C. (1991). *Het verleden in bewegend beeld. Een inleiding in de analyse van audiovisueel materiaal*. Houten: Uitgeverij De Haan.
- Willems, G. (2017). *Subsidie, camera, actie! Filmbeleid in Vlaanderen (1964-2002)*. Gent: Academia Press.