

de economie van de filmindustrie

K. HUYBRECHTS

Is de film een industrieel product of een cultureel expressiemiddel? Op deze vraag kan stellig tweemaal bevestigend geantwoord worden. Men heeft te maken met een cinema-industrie en een cinema-art. De film vormt in ons hedendaags cultuurpatroon een niet weg te denken element en het zou een wezenlijke verarming betekenen voor de eigen cultuur indien de film in dit patroon wegens economische oorzaken geen plaats meer zou kunnen krijgen. Daarom is het alarmerend te moeten vaststellen dat de filmindustrie voor een groot deel afhankelijk is van de politieke beslissingen der regeringshoofden en reeds sedert vele decennia ingeschakeld werd in het industriële complex omwille van haar technologische natuur en haar commerciële exploitatiemogelijkheden. In dit complex is het eerste doel 'profit' en dan pas 'expressiveness'.

Indien de film een culturelelement wenst te blijven is er volgens Dadek een omschakeling nodig van de «Mengen-Ueberangebotsmarkt» naar een «Qualitätsmarkt»⁽¹⁾. De filmindustrie omvat drie activiteitssterren: de filmproductie, de filmdistributie en de filmexploitatie, die nauw met elkaar in verband staan.

De belangrijkste veranderingen op het gebied van de filmeconomie in de zestiger jaren betreffen de ondernemingsstructuur en de marktvormen op internationaal niveau. Om de filmeconomie onder de huidige maatschappijverhoudingen beter te kunnen begrijpen, is een inzicht in de historische ontwikkeling van de filmindustrie onontbeerlijk.

I. DE FILMPRODUKTIE

In het filmproductieproces kunnen vier stadia onderscheiden worden:

1. het stadium van het scenario en van het draaiboek,
2. het stadium van de mise-en-scène,
3. het stadium van het maken van de beeld- en geluidsopnamen,
4. het stadium van het eigenlijke monteren van de beeld- en geluidsopnamen.

De produktiekosten worden onderverdeeld in vaste en variabele kosten. De vaste kosten zijn van tevoren bepaald en omvatten onder meer de verfilmingsrechten en het loon van het vast geëngageerd personeel.

De variabele kosten kunnen beïnvloed worden wanneer de opnametijd door een rationalisering van het productieproces ingekort wordt. De lonen van het technisch hulp personeel, de huurprijs van de opnamestudio's... behoren tot de variabele kosten.

De gemiddelde produktiekosten voor een commerciële langspeelfilm zouden momenteel in België schommelen tussen twaalf en vijftien miljoen frank. Voor de verfilming van Pallieter werd een budget ingediend van zestien miljoen frank. In Frankrijk lopen de gemiddelde produktiekosten op tot zevenentwintig miljoen frank en het produceren van films in Amerika is gemiddeld vijfmaal duurder dan in Europa. Daar het produceren van films een erg dure en zeker geen risicoloze onderneming is, kan meteen de vraag gesteld worden hoe het nu zit met de **produktiefinanciering**.

Een aantal financieringsbronnen kunnen hierbij aangesproken worden. Meestal wordt er een onderscheid gemaakt tussen de interne en de externe financiering. De interne financiering is een zaak van eigen inbreng door de producent of door familie en vrienden. De overheidssteun is eveneens een interne financieringsbron.

Bij de **externe financiering** wordt een beroep gedaan op bankleningen. De eigen financieringsmogelijkheden van de producenten zijn doorgaans erg zwak zodat men in de filmindustrie vaak aangewezen is op een externe financieringsbron. De banken lenen enkel mits een waarborg. Zij gaan geen kredieten toestaan aan een produktiemaatschappij wier lot afhangt van het al of niet welslagen van een film. Het produktierisico wordt gedragen door de distributiemaatschappij, die als compensatie voor deze **initial distribution guarantee** (front money) de distributierechten ver-

werft voor de te realiseren film.

In de Verenigde Staten bezorgen de distributiemaatschappijen soms zelf de nodige fondsen voor de geselecteerde projecten. Voor deze investeerders is het van essentieel belang dat de film voltooid wordt. Om hieromtrent meer zekerheid te hebben worden een aantal drastische eisen gesteld. Wanneer de produktiemaatschappij andere films in distributie heeft zal er gevraagd worden dat de opbrengsten hiervan een waarborg zouden zijn voor de voltooiing van de nieuwe film. De eigen activa van de produktiemaatschappij zullen gehypothecerd worden als waarborg voor de afwerking van het filmproduct.

De kredietinstellingen en/of de distributiemaatschappijen eisen naast de initial distribution guarantee meestal een **completion guarantee**. De produktiemaatschappij dient een overeenkomst met een derde partij af te sluiten waarbij deze er zich toe verbindt de voltooiing van de film te waarborgen. Zulke garanties (end money) zijn erg moeilijk te vinden omdat de potentiële uitgaven meestal zeer hoog oplopen wanneer een film zijn budget overschrijdt. In Groot-Brittannië kunnen de filmaatschappijen voor hun completion guarantee terecht bij de Britse filmbank, de National Film Finance Corporation. Deze semi-officiële instelling heeft te kampen met een gemiddeld jaarlijks verlies van twintig miljoen frank.

Wanneer een distributiemaatschappij bij het produceren van een film voor een groot deel de financiële verantwoordelijkheid op zich neemt, wordt er een traditionele distributieovereenkomst afgesloten waarbij de producent een bepaald bedrag toegewezen krijgt alsmede een deelname in de winst nadat alle kosten — een vast bedrag voor de filmverhuurder en het terugbetalen van de lening — afgetrokken zijn. Het aandeel in de winst bedraagt voor de producent meestal 50%, alhoewel dit geen vaste regel is.

Het van tevoren vastgesteld forfaitair bedrag is echter vaak de enige compensatie voor de producent daar vele films nooit

uit de rode cijfers geraken.

Zoëven hebben we gesteld dat de distributiemaatschappij in ruil voor haar financiële interventie de distributierechten verwerft voor de te realiseren film. In de praktijk echter bezitten de distributiemaatschappijen een ware vetomacht in het ganse filmproject, zodat men zonder meer mag stellen dat de distributiesector de machtigste schakel vormt in de filmindustrie.

Vele filmproducenten slagen er echter niet in de distributiemaatschappijen als investeerders aan te trekken, omdat zij onvoldoende gerenommeerd zijn. Vooral bij de nieuwkomers is dit een algemene regel. Deze filmmensen zijn vooral aangewezen op de tussenkomst van familie en vrienden. Dergelijke investeerders zullen meestal — rekening houdend met een mogelijk verlies — een commanditaire vennootschapsstructuur verkiezen waardoor elke vennoot geen verdere financiële verantwoordelijkheid draagt en waardoor hij in tal van bestaande belastingssystemen zijn eventueel opgelopen verlies mag aftrekken van zijn globale inkomsten.

De filmproducenten kunnen daarnaast op de aandelenmarkt verschijnen om de nodige financiën bij elkaar te krijgen. De emissie van aandelen gaat echter gepaard met aanzienlijke registratiekosten.

De Amerikaanse filmaatschappijen beschikken over een extra-financieringsbron door gebruik te maken van de voordelen van een buitenlandse productie (run-away production). Zij draaien in Europa, met Europees technisch personeel en meestal Amerikaanse artiesten, films voor de wereldmarkt. De verplaatsing van de productie heeft meerdere redenen: de Amerikaanse maatschappijen kunnen profiteren van het internationale loonverschil; zij trekken vooral in Engeland, Frankrijk en Italië de subsidies naar zich toe die voor het nationale filmbedrijf bedoeld waren en door de co-productie-akkoorden wordt de productielast gedeeld met buitenlandse firma's.

Naast deze diverse financieringsmogelijkheden kunnen de meeste Europese filmaatschappijen rekenen op **overheidssteun**. De directe betrokkenheid van de nationale regeringen via een financiële interventie is een basisenkenmerk van de filmindustrie in Europa. Eigen filmproducties zouden het nationaal belang dienen en door de steun aan de filmindustrie zou de tewerkstelling en het economisch klimaat verbeterd worden. Wil men echter over een ruime amortisatiebasis beschik-

ken, dan is de Amerikaanse verhuurmarkt onontbeerlijk. De lokale filmmarkten zijn onvoldoende in omvang en populatie zodat de film in zijn economische implicaties eerder internationaal dan wel nationaal dient bekeken te worden.

Bij de overheidssteun vallen er diverse technieken te onderscheiden: automatische subsidies, renteloze leningen, kwaliteitspremies, voorschotten op de ontvangsten, belastingvrijstellingen. Daar de overheidssteun in alle landen gebonden is aan eigen juridische normen en commerciële gewoonten, gaan we de **subsidiepolitiek in België** even van naderbij bekijken.

De hulpverlening aan de Belgische film is afhankelijk van het Ministerie van Economische Zaken en van de beide ministeries van Cultuur.

Door een koninklijk besluit van 14 november 1952 besloot de Belgische regering hulp te verlenen aan de filmindustrie. Overeenkomstig dit K.B. zal het ministerie van Economische Zaken de filmproductie steunen door de terugbetaling van de vermakelijksheidsbelasting op de vertoning van de Belgische film. Het ministerie geeft dus een premie op de bioscoopontvangsten. Het bedrag wordt berekend op basis van een zeker percentage van de vermakelijksheidsbelasting. Deze premie-uitbetaling gebeurt echter meestal twee jaar nadat de film in omloop is gebracht, zodat de meeste producenten en cineasten er de voorkeur aan geven dat het ministerie voorschotten zou geven, waardoor men de lopende produktiekosten zou kunnen betalen. In 1973 werd door het Ministerie van Economische Zaken ongeveer 44 miljoen frank aan premies uitbetaald.

Op 10 november 1964 verschijnt het K.B. ter bevordering van de nederlandstalige filmcultuur en op 22 juni 1967 verschijnt een zelfde besluit voor de franstalige filmcultuur.

Het decreet van 1964 richtte twee adviesorganen op:

- de Selectiecommissie voor culturele films;
- de Hoge Raad voor nederlandstalige filmcultuur.

Bij de **Selectiecommissie** dient elke cineast zijn filmproject voor te leggen. Elk project geeft een opsomming van de voorziene staf der technische- en artistieke medewerkers en bevat het scenario en de budgetraming.

De ingediende projecten worden afgehandeld in een jaarpakket, hetgeen erg verlamd werkt. De selectiecommissie stelt op het einde van het jaar een prioriteits-

lijst op en aan de hand van die lijst beslist de Minister van Nederlandse Cultuur welke films zullen gesubsidieerd worden. Het bedrag wordt vastgesteld door de minister. Nadien wordt de hele zaak grondig gecontroleerd door de inspectie van financiën. De toegekende subsidies gaan naar de produktiefirma en niet rechtstreeks naar de cineasten. De uitbetaling geschiedt in schijven:

- de eerste schijf bedraagt 25 % en wordt ter beschikking gesteld bij de ondertekening van het contract;
- 40 % wordt toegekend bij het begin van de opnamen en nog eens 25 % bij de beëindiging der opnamen;
- de resterende 10 % wordt overhandigd bij de definitieve afrekening met de inspectie van financiën.

Films worden maar gesubsidieerd tot 55 %. Bovendien dient de cineast een bankgarantie te bezitten om in aanmerking te komen voor een subsidiëring. Dit laatste zou ingegeven zijn door de bekommernis dat de productie van een film zou voltooid geraken.

De gekregen steun moet worden terugbetaald in verhouding tot de opbrengst. De toegestane subsidies zijn immers recupererbaar. Artikel 2 van het K.B. zegt dat van de eerste ontvangsten die terugkomen bij de producent 10 % naar het ministerie gaat tot de producent zijn totale inbreng terug heeft. Vanaf dat ogenblik is de verdeling 50/50. De gerecupereerde bedragen worden gestort in een cinematografisch fonds dat opnieuw ter beschikking staat van het ministerie. In 1974 werden door het ministerie van Nederlandse Cultuur voor 28.250.000 frank subsidies uitgekeerd (?).

Buiten de filmproductie worden nog tal van andere organismen (filmarchief, filmmuseum) gesteund die thuishoren in een filmcultuurpolitiek.

Het K.B. dient zo opgevat te worden dat de selectiecommissie de praktische filmproductiepolitiek bepaalt en dat de **Hoge Raad** voor nederlandstalige filmcultuur adviezen verstrekt over andere problemen, zoals de distributie van films en de vertegenwoordiging van de Belgische film in het buitenland.

Sedert begin 1973 komt dit orgaan niet meer samen omdat er van die adviezen zo weinig terecht kwam.

Onlangs werd een belangrijke beslissing getroffen door minister De Backer die aankondigde dat een ontwerp van decreet zal worden ingediend tot het oprichten van een **filmproductiefonds**.

In Nederland bestaat zulk productiefonds

reeds van 1956. Dit fonds wordt financieel gespijsd door het Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk en door de Nederlandse Bioscoopbond. Wanneer in Nederland een film geld opbrengt, worden uit de opbrengst eerst de kosten van de producenten of de andere geldschieters terugbetaald. Nadien deelt het fonds in de winst volgens een van tevoren afgesproken verdeelsleutel. In dertien jaar vertegenwoordigt het teruggevloeiende bedrag ongeveer 10 % van de ter beschikking gestelde sommen.

In Amerika heeft de filmindustrie officieel nooit een subsidiesysteem gekend. Uit financieel oogpunt is de Amerikaanse filmindustrie een voorbeeld van minimale staatsinterventie. De expansionistische filmpolitiek is door tal van besluiten en akkoorden echter steeds actief gesteund door de Amerikaanse overheid. Als wederdienst vraagt de Amerikaanse regering dat haar internationale politiek niet zou geschonden worden en dat de Amerikaanse films zouden bijdragen tot het verspreiden van de Amerikaanse beschaving. Een typisch voorbeeld van Amerikaanse overheidsinmenging is de film 'The Green Berets' (1968) van John Wayne. In deze film wordt de Amerikaanse interventie in Vietnam op een zo gunstig mogelijke manier in het daglicht gesteld.

Deze ideologische- en politieke impulsen zijn abstracte impulsen die de filmproductie en de filmafzet bepalen. Dost spreekt in dit verband van «die grösste Uebermacht der toten Apparatur über die lebendige Arbeit» (*).

II. DE FILMDISTRIBUTIE

De distributie van een film is het verhuren van een film tegen een vooraf overeengekomen prijs aan een bioscoop die het recht heeft gedurende een zekere tijd deze film te vertonen. In de eerste jaren van de filmgeschiedenis verliepen de transacties rechtstreeks tussen de filmproducenten en de bioscoopuitbaters.

In de relatie productie-distributie gebeurt het zelden dat pas onderhandeld wordt nadat de film voltooid is. Slechts sterk gerenommeerde produktiefirma's die een eigen marktwaarde bezitten, kunnen met een distributiemaatschappij onderhandelen als ongebonden partners.

Gewoonlijk is de produktiemaatschappij financieel afhankelijk van de distributiesector, zodat het contact in de regel begint in het stadium van de voorbereidende produktieplanning. Als compensatie voor haar financiële interventie verwerft de distributiemaatschappij de distributierechten over

AMPEX S.A.

MAGNETIC MEMORIES

COMPUTER - INSTRUMENTATION

AUDIO - VIDEO - TAPE

RUE DE L'INDUSTRIE

1400 NIVELLES

TEL. 067/22.49.21

de film. Dit distributierecht betekent echter dat de filmverhuurder quasi carte blanche krijgt wat betreft het genre van de film, de filminhoud, de artistieke bezetting.

De distributie-overeenkomst varieert dus naargelang de machtspositie van de betrokken partijen. De meest gebruikelijke transactie in de V.S. is de **distributielicentie**. Hierbij worden de distributierechten afgestaan voor minimum tien jaar. Wanneer de filmverhuurder de distributierechten 'voor altijd' verwerft, hetgeen frequent voorkomt, heeft men in feite te maken met een verkoopstransactie.

De verworven distributierechten zijn exclusief binnen een bepaald territorium. De filmverhuurder zal bij de onderhandelingen ook de distributierechten opeisen voor de verhuur van de film aan de TV-stations en aan andere instellingen zoals scholen, universiteiten, filmclubs.

Wanneer er over de filmdistributie gesproken wordt, mag men het wereldwijd distributiesysteem van de Amerikaanse maatschappijen niet over het hoofd zien. Voor een beter inzicht is een historische terugblik onontbeerlijk.

In «**Soziologie des Films**» onderzoekt Prokop daarom primair de verschillende opeenvolgende fasen waarin de markt vorm in de Amerikaanse filmindustrie zich ontwikkeld heeft.

Hij onderscheidt vier stadia:

- a. het polypolie (1896-1908)
- b. het oligopolie (1909-1929)
- c. het monopolie (1930-1946)
- d. het internationaal monopolie (1947 tot heden)

Omstreeks 1910 kent men in Amerika reeds een echt monopolie door het ontstaan van de Motion Pictures Patents Company (MPPC). De MPPC bezat de patenten van de camera's en de projectoren en beheerste zodoende zowel de productie en de vertoning als de distributie. De MPPC kon financieel onafhankelijk bestaan omdat zij apparaten verhuurde en licentierechten inde van aangesloten producenten, bioscoopuitbaters en filmverhuurders. Na 1910 wordt de concurrentie voor de MPPC groter. De lage produktiekosten zetten tal van onafhankelijke bioscoop eigenaars er toe aan zelf te gaan produceren. Om de patentrechten te ontduiken trekken de nieuwe producenten naar de Amerikaanse westkust om bij een eventuele rechtsvervolging snel de grens over te kunnen trekken. Zo ontstaat Hollywood.

Geleidelijk ontstond in de Amerikaanse filmindustrie een verticaal geïntegreerde productie-distributie-exploitatieketen.

Om de aantrekkingskracht van de film te vergroten worden de films langer en het star-dom ontstaat. De produktiekosten stijgen zodanig dat de filmmaatschappijen naamloze vennootschappen worden. Om winstgevend te kunnen werken, moet de amortisatiebasis van geproduceerde films steeds verder verbreed worden, hetgeen tot gevolg heeft dat de filmproducenten zelf de distributie van films ter hand gaan nemen. Op die wijze worden de concurrerende producten uitgesloten.

In het oligopolie wordt de invloed van de banken steeds groter. Het technisch en artistiek personeel wordt volledig ondergeschikt aan de geldschietters die uiteindelijk vorm en inhoud van het filmprodukt gaan bepalen.

Bij het begin van de monopolistische markt vorm zijn de produktiekosten enorm gestegen, mede door de invoering van de geluidsfilm. Hierdoor is er ook bij de financieringsgroepen een concentratie ontstaan. Rockefeller en Morgan verdelen daarbij de markt. Zij controleren niet alleen de filmproductie maar ook in de electrotechnische industrieën, die patenten van de geluidsfilm bezitten, hebben zij het voor het zeggen.

Vanwege de hoge kosten dienen de Amerikaanse firma's hun amortisatiebasis uit te breiden tot op internationaal vlak. In deze internationale concurrentiestrijd hebben de Amerikanen de 'warenexport' en de kapitaalexport in handen.

Omdat zij een groot gedeelte van hun produktiekosten door de filmconsumptie in eigen land kunnen recupereren, is het voor de Amerikaanse filmmaatschappijen mogelijk hun films in het buitenland tegen niet-concurrerende prijzen aan te bieden. Door te investeren in het buitenland is het voor de Amerikaanse maatschappijen mogelijk om buitenlandse concurrenten in de productiesector uit te schakelen en zo mogelijk buitenlands talent naar Hollywood te halen. In de glorie tijd van Hollywood omstreeks 1938 kwamen ongeveer 25% der regisseurs en acteurs uit het buitenland.

Daar de produktie maatschappijen zich moeten verzekeren van een zo groot mogelijk afzetgebied, wordt in 1930 de Production Code Administration opgericht. In deze periode had de filmindustrie af te rekenen met de algemene economische crisis, hetgeen resulteerde in een sterke achteruitgang van het bioscoopbezoek. Tegelijk had men te kampen met een toenemende druk van talrijke pressiegroepen. De Amerikaanse overheid eiste dat een bevriende natie niet negatief mag voor-

gesteld worden en dat de voor export bestemde films de 'American way of life' op een positieve manier in het daglicht zouden stellen.

De Woman's Christian Temperance Union verzet er zich tegen dat in de film alcoholisten getoond worden. De National Legion of Decency rangschikt de films in diverse zedelijke categorieën en gaat geweldig tekeer tegen de films die door haar als 'Te Mijden' geklasseerd worden. Lijsten van zulke films worden opgehangen in kerken en scholen en worden voorgelezen vanop de preekstoel. Men gaat zelfs zover de bioscopen te boycotten die het wagen zulke films te vertonen.

De zelfcensuur heeft voor de 'majors' (= de grote Amerikaanse filmmaatschappijen die zich gegroepeerd hebben in de 'Motion Picture Association of America') als belangrijkste uitwerking dat potentiële concurrenten uitgeschakeld werden. Tussen de bioscoopketens, die eigendom zijn van de monopolie maatschappijen, werden overeenkomsten afgesloten waardoor films die het zegel van de production code niet bezitten niet zouden vertoond worden. Daar de majors 70% van al de first-run bioscopen onder controle hebben en aangezien de andere bioscopen enkel de films vertonen die in première bioscopen gelopen hadden omdat deze rendabel zijn, betekent het ontbreken van de codestempel een financiële ramp. De code verhindert aldus de concurrentie op cultureel niveau omdat films die omstreden thema's (rassendiscriminatie, extremistische politiek) behandelen, uitgesloten waren.

Na de tweede wereldoorlog, op het ogenblik dat volgens Prokop de internationaal monopolistische markt vorm ontstaat, krijgt de filmindustrie af te rekenen met twee belangrijke structuurveranderingen.

In de eerste plaats heeft het vrije-tijdsgedrag van het Amerikaans publiek zich drastisch veranderd. Door de opkomst van de televisie en de toenemende motorisering kan de vrije tijd veelal anders worden doorgebracht dan met het consumeren van films.

Dit heeft een aanzienlijke achteruitgang van het bioscoopbezoek tot gevolg. Tussen 1947 en 1959 liep het aantal bioscoopbezoekers in de Verenigde Staten met 53% terug. Daarmee in overeenstemming verminderde het aantal bioscopen met nagenoeg de helft. Na de tweede wereldoorlog telt men in Amerika bij de 20.000 bioscopen. In 1959 is dit aantal gedaald tot 11.335 (*).

Volgens Batz zou de opkomst van de tele-

visie voor 54,5% verantwoordelijk zijn voor deze achteruitgang terwijl de toenemende motorisering voor 29% schuld zou dragen (*).

Tegelijkertijd wordt de macht van de grote filmondernemingen tijdelijk gebroken. Door de anti-trustbeslissingen van het Opperste Gerechtshof in 1948 worden tal van monopolistische praktijken verboden. Er wordt beslist dat de productie-distributieketen dient gescheiden te worden van de exploitatieketen. Aan het blokboekingsstelsel wordt een einde gesteld zodat de bioscoopuitbaters niet langer meer verplicht zijn de minderwaardige B-films van de grote bedrijven af te nemen.

De anti-trustbesluiten hebben een heropleving van de concurrentie der zelfstandige filmondernemingen (independants) tot gevolg. In 1945 telt men slechts 40 onafhankelijke productiefirma's; in 1957 zijn er reeds 165.

De grote firma's reageren op deze afzwakking van hun vroegere monopoliepositie met de invoering van nieuwe opname- en projectieprocedures (cinerama, cinemascoop, stereoscopische film) en nieuwe kleurenfilmprocedures.

Nieuwe soorten van consumptie worden in het leven geroepen door de oprichting van de drive-in-bioscopen. In 1959 zorgen 4.768 drive-in-bioscopen voor 25% der totale filmontvangsten. Deze vernieuwingen betekenen dat de majors spoedig opnieuw alleenaanbieders worden van de dure prestige-films. De produktiekosten zouden van 1945 tot 1962 verviervoudigd zijn.

Vanaf 1959 noteert men een toename van het bioscoopbezoek met ongeveer 10%. De zelfstandige distributiemaatschappijen beginnen steeds meer Europese films in te voeren. Met dit doel gaan zij zich groeperen in de IFIDA (Independent Film Importers and Distributors of America). De grote firma's waren hiermee niet erg in hun schik maar aangezien hun eigen produktie onvoldoende is om de Amerikaanse markt te vullen kunnen ze niet rechtstreeks reageren. Zij beginnen met het lanceren van felle perscampagnes opdat de immorele buitenlandse films zouden onderworpen worden aan de zelfcensuur van de Production Code Administration. De geïmporteerde films waren hiertoe niet verplicht.

Stilaan beginnen de grote firma's erg veel belang te stellen in de Europese films. Dit heeft niet enkel te maken met het feit dat de filmimport voor de distributiemaatschappijen erg lonend is maar kan vooral gezien worden in het kader van de Amerikaanse investeringspolitiek in Europa. Het

CE.CO.WE.-PUBLIKATIES

WERKDOCUMENTEN

- Nr. 1 : Prof. Dr. J.M. Peters,
Fictioneel Beeldamusement.
(Het Amusementskarakter van bioscoop- en televisiefilms).
50 fr.
- Nr. 2 : Dr. L. BOONE,
Massamedia en Interpersonale Communicatie.
(Een kritische balans van de rol der zogenaamde 'Opinion Leaders' en van de hypothese van het tweefasig verloop van communicatieprocessen).
95 fr.
- Nr. 3 : Dr. René LINDEKENS,
Inleiding tot een Analyse van Boodschappen volgens Strukturele, Linguïstische Methode.
95 fr.
- Nr. 4 : F. VLAEMYNCK - Prof. Dr. G. FAUCONNIER m.m.v. G. DE MEYER,
«Het vraagstuk "Leuven" (1968) in de spiegel van de Belgische Pers».
80 pagina's, 150 fr.
- Nr. 5 : Drs. G. DE MEYER,
Het advertentieblad in België
(Een verkennend onderzoek)
139 pagina's, 250 fr.

DOCTORALE PROEFSCHRIFTEN

- Dr. W. Van der biesen : **De verkiezingspropaganda in de democratische maatschappij.** (Een literatuur-kritische studie en een inhoudsanalyse van de verkiezingspropaganda).
Leuven, Ce.Co.We., 1973, gestencild, 661 blz., 375 fr.
- Dr. H. Van Pelt : **De omroep in revisie.** Structurering en ontwikkelingsmogelijkheden van het radio- en televisiebestel in Nederland en België. Een vergelijkende studie.
Leuven, Acco, 398 blz., 395 fr.

CONGRESBROCHURE

- **Kabeltelevisie**, brochure van het congres over kabeltelevisie, gehouden van 1 tot 5 oktober 1974 te Hasselt.
128 blz., 100 fr.

CONGRESVERSLAG

- **Amusement in de Massamedia. Informatieve en persuasieve functies.** Referaten van het Vijfde Vlaams Congres voor Communicatiewetenschap, Leuven, 1975, 55 blz., 100 fr.

Te bestellen bij het Ce.Co.We.,
E. Van Evenstraat 2A,
3000 Leuven.

openstellen van de Amerikaanse markt voor de buitenlandse films draagt ertoe bij dat de produktiefirma's van die landen afhankelijk worden van de Amerikaanse verhuurmarkt, hetgeen de grote firma's een sterke machtspositie bezorgt bij de onderhandelingen omtrent hun financiële inmenging in de Europese produktie. Het is niet toevallig dat Engeland en Italië zowel de belangrijkste filmexporteurs zijn naar de Verenigde Staten als ook de landen waar de Amerikaanse financiële penetratie in de nationale filmproduktie het grootst is. In 1961 bezorgt de import van 62 buitenlandse films aan de tien belangrijkste Amerikaanse verhuurfirma's een opbrengst van 46,7 miljoen dollar. De onafhankelijke filmverhuurders halen in dat zelfde jaar uit de import van 880 buitenlandse films slechts 22,4 miljoen dollar (*).

Sinds het midden van de jaren vijftig heeft de Amerikaanse filmdistributiesector haar activiteitsterrein vooral verplaatst naar het buitenland. Aan de basis van dit Amerikaanse expansieproces ligt de ineenkrimping van de eigen markt. Om het verloren publiek terug te winnen pleegde men erg dure superprodukties. De produktiekosten moeten over meerdere markten gespreid worden.

De Amerikaanse produktie-, verhuur- en bioscoopconcerns Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, Universal, Twentieth Century Fox, Warner Bros, Columbia en United Artists die zich gegroepeerd hebben in de 'Motion Pictures Association of America' (MPAA) opereren op de wereldmarkt via de Motion Picture Export Association of America' (MPEA). Dit in 1946 opgericht wettelijk kartel staat in voor alle buitenlandse transacties en zorgt voor het openhouden van de buitenlandse markten. De Motion Picture Export Association of America vervult de rol van 'trouble shooter' in het buitenland. Het wegwerken van zekere restricties gebeurt vaak via directe onderhandelingen met de buitenlandse regeringen.

Na de Amerikaanse film invasie vanaf 1920 gingen de Europese landen protectieschema's opstellen om hun eigen filmproduktie te beschermen.

Diverse verdedigingstechnieken werden in het leven geroepen.

— Alle opbrengsten van de geïmporteerde films mogen niet terug afvloeien naar het buitenland. Met de geblokkeerde fondsen (**frozen earnings**) mogen de Amerikaanse firma's in de diverse landen om het even welke investeringen doen. Dit zal meteen de rechtstreekse aanleiding zijn tot het ontstaan van de Amerikaanse run-away

production in het buitenland.

— Met de **importquota** worden beperkingen opgelegd aan de import van buitenlandse films.

Door de **screenquota** moeten de bioscopen jaarlijks gedurende een zeker aantal weken eigen produkties vertonen. Uiteindelijk blijken de screenquota voor de Amerikaanse film hoegenaamd geen hinderpaal te zijn. De Amerikaanse ondernemingen zijn er meestal in geslaagd hun produkties in de meeste landen een nationaal etiket te laten krijgen. Daardoor ook genieten ze ten volle van de uitgekeerde subsidies. (80 % van de Britse subsidies gaat naar Amerikaanse maatschappijen).

— In sommige landen liggen de vermaakelijkheidsbelastingen voor Amerikaanse films hoger dan voor de eigen produkties. De praktische realisatie gebeurt meestal via een systeem van kortingen die toegestaan worden aan de filmverhuurders die eigen produkties verdelen.

— De inkomstenbelastingen liggen voor de Amerikaanse maatschappijen in sommige landen hoger dan voor de eigen filmindustrie.

— Een systeem van overheidscontrole zorgt ervoor dat de filmhuurprijzen beperkt en geminimaliseerd worden om de plaatselijke bioscoopuitbaters te beschermen.

De meeste van deze protectie maatregelen zijn reeds verscheidene jaren louter theorie. Deze liberalisatie kan in verband gebracht worden met de toenemende Amerikaanse investeringen in de Europese filmproduktie.

De Amerikaanse filmindustrie hanteert in het buitenland diverse **distributievormen**.

1. In de meeste landen hebben de grote Amerikaanse ondernemingen eigen filiaalkantoren. De huurprijs is opvallend lager dan op de eigen verhuurmarkt. Voor de verhuur aan TV-stations en aan niet-bioscopen hebben de firma's een aparte afdeling opgericht.

De jongste jaren gaan tal van verhuurmaatschappijen hun krachten samenbundelen bij de buitenlandse filmdistributie. (Paramount en Universal treden op als Cinema International Corporation).

2. Andere distributiemaatschappijen werken samen met plaatselijke filmverhuurders of laten hun films verdelen via deze plaatselijke verhuurkantoren. Met deze kantoren wordt een distributieovereenkomst gemaakt op basis van een zeker percentage (meestal 50-50) van de huuropbrengsten.

3. De Amerikaanse filmverhuurder ver-

koopt zijn distributierechten aan een plaatselijke onderneming tegen een vast bedrag zodat hij achteraf geen controle op de bioscoopontvangsten moet uitoefenen.

De Amerikaanse filmproduktiecapaciteit is echter onvoldoende om de buitenlandse markten te veroveren via een massale filmexport. Het aantal van de in de USA zelf geproduceerde films daalde van ca. 400 aan het einde van de vijftiger jaren tot 210 in 1967, 230 in 1968.

Daarom ging men over tot de **kapitaalexport**, een andere traditionele vorm van monopolistische overheersingspolitiek. Toen na 1956 bij de definitieve doorbraak van de televisie ook in de Europese landen het aantal bioscoopbezoekers sterk terugliep, konden de Amerikaanse maatschappijen in ieder geval de Europese produktie beïnvloeden. Hun sterke afhankelijkheid van de wereldmarkt deed de verzwakte Europese firma's bereidwillig Amerikaanse investeringen accepteren omdat daarmee de kans gegeven was om op de wereldmarkt te verschijnen. De eigenlijke grondslag van de run-away production ligt in de Europese maatregel dat niet alle deviezen mogen afvloeien (frozen earnings). De Amerikaanse maatschappijen ondervonden dat deze produktievorm erg voordelig uitviel omwille van de veel lagere produktiekosten veroorzaakt door het internationale loonverschil. Bovendien zorgen zij ervoor dat ze zo veel mogelijk kunnen genieten van de toegestane overheidssubsidies.

De opbrengst van buitenlandse markten is van levensbelang voor de Amerikaanse filmindustrie. «Any action that would materially cut down on this foreign income would threaten economic disaster for the American motion picture industry» (*).

Om de Europese markt volledig te controleren gaan de leden van de MPEA geleidelijk penetreren in de beroepsverenigingen der nationale filmindustrieën. Ze beïnvloeden hun politiek door de financiële deelname en door gebruik te maken van het vetorecht (organisatorische deelname). Op die manier kan de run-away production verdergezet en de Europese concurrentie verhinderd worden.

Enkele cijfers maken duidelijk welke afmetingen de Amerikaanse investeringen in de buitenlandse filmindustrie hebben aangenomen.

— In 1969 investeerden de Amerikaanse ondernemingen in de buitenlandse produktie van 183 films voor een totale kostprijs van 235 miljoen dollar. In Amerika werden in dat zelfde jaar 142 films gepro-

duceerd hetgeen 228 miljoen dollar aan produktiekosten meebracht.

— In 1966 werden 71 % van de Britse films gefinancierd met Amerikaans kapitaal. In 1972 werden twee van de drie films geheel of gedeeltelijk gefinancierd door de Amerikaanse maatschappijen. Momenteel stamt ongeveer 80 % van de in de Engelse film-industrie geïnvesteerde bedragen uit Amerikaanse bronnen.

— In Italië noteert men in 1969 een hoogtepunt wat betreft de Amerikaanse investeringen die meer dan 60 miljoen dollar bedragen.

In 1964 had de Italiaanse staatsbank Banca Nazionale di Lavoro van de 313 films er 59 financieel moeten steunen (18 %). De overige 82 % was voor rekening van Amerikaanse firma's.

Vanaf 1970 noteert men in Italië een enorme terugtrekking van Amerikaans kapitaal tengevolge van de stijgende produktiekosten en de dollarcrisis. De Italiaanse regering dient de filmindustrie via een urgentieprogramma een nieuwe financiële injectie te geven. In 1971 moet de staatsbank de filmproductie reeds voor 48 % steunen (*).

De Amerikaanse distributiemaatschappijen verzorgen de exclusieve distributie van films in landen waar de film een eigen nationaal produkt is. De firma's van de MPAA betrekken 53 % van hun winsten (jaarlijks 25 miljoen dollar) uit het buitenland. In 1970 gingen in Engeland 84 % van de totale filmverhuuropbrengsten naar zeven Amerikaanse distributiemaatschappijen.

80 % der Amerikaanse films wordt in Frankrijk verdeeld door Amerikaanse firma's. Dit houdt in dat in 1972 42 % van de betalingen die door de Franse exploitanten aan de filmverhuurders gedaan werden naar zeven Amerikaanse bedrijven gingen. De rest wordt verdeeld over 115 Franse distributiemaatschappijen.

In 1973 waren van de 382 in Nederland geïmporteerde films 113 Amerikaanse produkties. Dit betekent dat de Amerikaanse films 35,04 % der totale doekbezetting in beslag nemen hetgeen overeenstemt met 37,78 % van de bruto-ontvangsten. De eigen produkties (in Nederland werden in 1973 elf langspeelfilms geproduceerd waarvan drie co-produkties met België) namen 14,06 % van de totale zendtijd in beslag, hetgeen 10,83 % van de bruto-recette opleverde (*).

In België bestaan er momenteel een dertigtal filmverhuurders.

— Vier Amerikaanse firma's die fungeren als Hollywoodfilialen

— Een hele reeks onafhankelijken die zelf

films gaan kopen op de filmmarkten en de filmfestivals.

— De jongste jaren ontstaan er steeds meer alternatieve distributievormen, o.a. het 'Alternatieve Circuit' dat in feite een Nederlandse organisatie is die ook in België films verhuurt. Dit alternatieve circuit bestaat uit vier onafhankelijke verdelers (Film International, Fugitive Cinema, Filmmakers Kooperatie en Reel Filmkinoteek).

III. DE FILMEXPLOITATIE

De filmexploitatie omvat het geheel van de bioscopen waar de films vertoond worden aan het publiek.

In de relatie distributie-exploitatie hebben de filmverhuurders methodes ontwikkeld die hun monopoliepositie nog sterker maakten.

De belangrijkste monopoliepraktijk is het **block-booking-system** waarbij de bioscoopuitbaters ertoe gebracht worden om een aantal films tegelijk af te nemen. De vertoners huren een heel seizoenprogramma dat door het verhuurkantoor wordt samengesteld. De bioscoopbezoiter wordt verplicht naast een bekende en begeerde star-film ook minderwaardige films af te nemen. Concurrerende firma's worden alzo van de markt geweerd.

Daarbij wordt vaak het **blind-buying-system** toegepast waardoor films verhuurd worden voordat de produktie begonnen is.

Het anti-trustvonnis van 1948 verplichtte de filmaatschappijen deze monopoliepraktijken op te geven. Hierbij mag men zich echter terecht afvragen of dergelijke verhuurpraktijken wel helemaal tot het verleden behoren.

Alhoewel in de meeste exploitatielicenties van een verkoop gesproken wordt, wordt de film enkel verhuurd voor een zekere periode.

De kostprijsovereenkomst varieert naar gelang de aangewende kostprijsstechnieken.

De verhuur van films **tegen een vast bedrag** was vooral in het begin erg in trek. Spoedig heeft men ingezien dat zulk systeem nadelig uitviel voor beide partijen. De filmverhuurder had nooit extra-financieel voordeel wanneer de film een kasnummer werd en de bioscoopuitbater werd fel benadeeld wanneer de film niet de verwachte aantrekkingskracht opleverde. Bij de zgn. B-films of bij een verhuur aan kleinere bioscopen wordt nog vaak een vast bedrag vooropgesteld.

Tegenwoordig bedraagt de kostprijs **een zeker percentage van de bioscoopontvangsten**. Wanneer er een overeenkomst

afgesloten wordt met de exclusiviteitsbioscoper (first run houses) krijgt de filmverhuurder gewoonlijk 90 % van de bioscoopontvangsten. Vooraf wordt aan de vertoner een bepaalde som toegestaan die van de eerste bioscoopontvangsten wordt afgetrokken, zodat de exploitant verzekerd is van de terugbetaling van zijn 'house operating expenses'.

Een procentuele kostprijsberekening **volgens glijdende schaal** betekent dat het percentage van de filmverhuurder stijgt wanneer de bioscoopontvangsten stijgen. Diverse 'break points' worden overeengekomen en telkens zulk punt bereikt wordt treedt een ander percentage in werking.

Dergelijke procentagewijze berekeningen verschillen in elk land maar algemeen kan er gesteld worden dat de maximum grens ongeveer 50 % bedraagt.

Bij de verhuur van een film dient er rekening gehouden te worden met het **running-** en het **clearance-systeem**.

Het running-systeem betreft de vertoningsvolgorde in een bepaald territorium. Aan de bioscopen worden verder clearances opgelegd die een minimum tijdsverloop voorzien tussen de opeenvolgende vertoningen. Wanneer een film een geweldige succes kent wordt de duur van de clearance meestal verlengd.

Een belangrijk element van het verhuurcontract betreft de publiciteitsuitgaven. Meestal worden deze tussen beide partijen verdeeld in verhouding tot het overeengekomen percentage van de filmhuurprijs.

De bioscoopuitbater moet bovendien een stel verplichtingen nakomen.

- De vertoner mag enkel die filmkopieën gebruiken die hem ter beschikking worden gesteld door de filmverhuurder.

- Om een controle der ontvangsten mogelijk te maken mag de uitbater enkel opeenvolgend genummerde tickets afleveren waarbij de prijs en belasting van elke prijscategorie vermeld staan.

- De exploitant dient een boekhoudkundige staat op te maken van de dagelijkse ontvangsten.

- De filmverhuurder heeft tijdens de ganse duur van de verbintenis het recht via zijn vertegenwoordigers de nodige controle uit te oefenen. Sommige filmverhuurders verkiezen stiekem te controleren. Hun vertegenwoordigers kopen zelf tickets op diverse tijdstippen en tellen ongezien het aanwezige publiek.

- De kopieën dienen na het beëindigen van de overeenkomst in goede staat door de uitbater te worden teruggezonden. De transportkosten zijn te zijnen laste.

- De uitbater mag geen coupures aanbren- gen, geen kopieën verveelvoudigen noch verder verhuren.
- Wanneer de bioscopeigenaar er niet in slaagt de film te vertonen gedurende het overeengekomen aantal dagen dan worden de ontvangsten voor de ganse periode berekend naar rato van de ont- vangsten gedurende de dagen waarop de film vertoond werd. De zaterdag en zondag en de feestdagen wegen in deze formule extra zwaar.

Elke film die vertoond wordt dient in de meeste landen voorgelegd aan de film- keuring. Omwille van de sterk uiteenlopen- de keuringssystemen beperken we ons tot Nederland en België.

In **Nederland** moet elke film worden voor- gelegd aan de Centrale Commissie voor de Filmkeuring, een orgaan dat werd in- gesteld op grond van de Bioscoopwet van 14 mei 1926 en van het Bioscoopbesluit van 22 december 1927.

In de keuringscommissie van vijf perso- nen wordt bepaald of een film al dan niet wordt toegelaten voor vertoning in het openbaar en zo ja voor welke leeftjids- groep.

Artikel 16 van de wet bepaalt namelijk dat in het openbaar geen films mogen worden vertoond dan indien en voor zover zij door de Centrale Commissie voor open- bare vertoning zijn toegelaten als zijnde niet in strijd met de goede zeden of de openbare orde. Over de genoemde crite- ria verschaft de wet geen duidelijkheid zodat de keuringscommissies die ressorte- ren onder de minister van Binnenlandse Zaken, de vrije teugel wordt gelaten. Films kunnen geheel of gedeeltelijk (coupures) ontoelaatbaar verklaard worden. Artikel 15 bepaalt dat de belanghebbende (filmver- huurder) een keuringsrecht moet betalen ter bestrijding van de kosten van adminis- tratie en toezicht.

Dit recht bedraagt thans, volgens Besluit van 15 april 1961, 70 cent per tien me- ter. Dit komt overeen met ongeveer 175 gulden per speelfilm. Door een K.B. van 18 augustus 1973 werd dit bestaande ta- rief verdubbeld.

In **België** ressorteert de filmkeuring on- der het ministerie van Justitie. De film- keuring is tot stand gebracht door de wet van 1 september 1920.

Films die het etiket «Kinderen Toegelaten» wenssen te bekomen dienen zich aan deze filmkeuring te onderwerpen. De filmver- huurders gaan enkel die films voorleggen waarvan ze menen dat ze een reële kans hebben om het K.T.-etiket te krijgen. De- ze clause betreft minderjarigen onder

de zestien jaar. Het is duidelijk dat films waarvan de verhuurders vooraf weten dat zij weinig kans hebben om aangenomen te worden niet ter goedkeuring gaan voor- gelegd worden, aangezien voor elk van deze films inschrijvingsrecht dient betaald te worden. Dit bedraagt momenteel één frank per meter (voor documentaires en 16 mm-films bedraagt dit 0,50 frank per meter).

Het kan gebeuren dat zekere films aange- nomen worden mits het weglaten van be- paalde scènes. Deze coupures worden door de filmkeuringscommissie gedurende twee jaar bewaard waarna ze verkocht worden aan de Cinematheek. De filmeige- naar kan eveneens die weglatingen komen terughalen mits het vertonen van zijn eigendomskaart.

De leden van de filmkeuringscommissie worden door de minister van justitie be- noemd voor een termijn van twee jaar, het mandaat is hernieuwbaar. Iedere filmkeu- ring gebeurt door vijf leden.

Sedert enige tijd zijn sommige films, meestal van dezelfde soort, voorzien van de clause «Onder de achttien jaar streng geweigerd». Deze clause steunt op geen enkele wettelijke basis. De hoofdoorzaak waarom de bioscoopexploitanten aan der- gelijke films zulk etiket geven is vooral ge- legen in publiciteitsoverwegingen.

Films kunnen in beslag worden genomen. Het uit de circulatie nemen van een film verschilt van arrondissement tot arrondis- sement. De Procureur des Konings van elk arrondissement kan, hetzij op klacht van particulieren, hetzij wanneer er ge- dacht wordt dat een film de goede zeden zou kunnen schenden, een onderzoeks- vordering instellen.

Hierop wordt dan een gerechtelijke pro- cedure ingesteld en het is de rechter die uiteindelijk beslist of een film al of niet in beslag wordt genomen.

In Nederland opteert men reeds vele ja- ren voor een wijziging van het bestaande stelsel der centrale filmkeuring. In 1966 werd daartoe door de minister van Binnen- landse Zaken een adviescommissie Film- keuring ingesteld. In 1970 werd een wets- ontwerp ingediend tot vervanging van de Bioscoopwet door een Wet Jeugdfilmkeu- ring, ervan uitgaande dat de filmkeuring voor volwassenen verdwijnt. De advies- commissie Zedelijkheidswetgeving werd opgedragen de regering van advies te dienen omtrent de kwestie van de leeftjids- grenzen voor kinderen. Deze commissie heeft in haar advies aanbevolen de leef- tijds grenzen voorlopig in afwachting van het definitieve advies terzake te handha-

ven op veertien en achttien jaar. De ad- viescommissie heeft de regering verder aanbevolen een adviescommissie in het leven te roepen die uitsluitend op verzoek van degene die een film in exploitatie wil brengen, zal kunnen adviseren of verto- ning in het openbaar naar haar oordeel uit juridisch oogpunt al dan niet raadzaam is. De regering heeft dit advies aange- nomen. Het wetsontwerp spreekt van de in- stelling van een Filmadviescommissie die tot taak heeft de filmverhuurders desver- langd van advies te dienen omtrent de toe- laatbaarheid van films voor vertoning in het openbaar aan personen van achttien jaar en minder. Tot nu toe is er echter nog niets concreets uit de bus gekomen.

Naast de filmkeuring van overheidswege bestaat ook de filmkeuring binnen het raam van de Katholieke Filmactie. Be Bel- gische keurraad is unitair gestructureerd. Naast de centrale filmkeurraad Brussel zijn er plaatselijke filmkeurraden te Ant- werpen, Gent, Oostende, Luik, Namen en Charleroi.

De films worden ondergebracht in een aantal zedelijke categorieën.

- 1 = voor allen
- 1a = aanvaardbaar voor uitsluitend kin- derpubliek
- 1R = voor allen met licht voorbehoud
- 2a = voor volwassenen en aankomende jeugd
- 2 = voor volwassenen
- 2R = voor volwassenen met voorbe- houd
- 2RR = voor volwassenen met streng voorbehoud
- 3 = af te raden
- 4 = te mijden
- buiten reeks (²⁹).

Economische beschouwingen bij de filmin- dustrie impliceren een verwijzing naar de **crisistoestand** waarin de filmindustrie zich momenteel bevindt.

De Amerikaanse filmindustrie werd onmid- dellijk na de tweede wereldoorlog met de crisis geconfronteerd. De monopoliepositie van de firma's werd door de anti-trustbe- sluiten binnen de Verenigde Staten beslis- send afgezwakt en het vrije-tijdsgedrag van het Amerikaans publiek had zich drastisch veranderd, in belangrijke mate veroorzaakt door de televisie en de motorisering. Euro- pa werd een tiental jaren later met het- zelfde probleem geconfronteerd.

De Amerikaanse filmindustrie heeft zich vlug uit deze benarde toestand weten te werken, hetgeen in Europa niet het geval is. Eén van de hoofdredenen is de pro- duktieverplaatsing naar het buitenland. De Amerikaanse maatschappijen betrekken

53 % van hun winsten uit het buitenland. Een andere belangrijke factor is de **samenwerking tussen de filmindustrie en de televisie** in Amerika. Dat het tot een alliantie gekomen is tussen beide mediamachten is aanvaardbaar, aangezien de beide groepen Rockefeller en Morgan, die de filmindustrie controleren, ook de goede televisie maatschappijen in handen hebben. In de meeste Europese landen bestaat dergelijke samenwerking niet.

Oude bioscoopfilms worden aan de televisie verhuurd. Aanvankelijk werden enkel de vóór 1948 geproduceerde films afgestaan. Deze filmvoorraad bleek onvoldoende om aan de enorme vraag der TV-stations te voldoen, zodat sedert 1960 films van latere datum worden vrijgegeven. De steeds toenemende vraag naar films heeft de huurprijs sterk doen stijgen. In 1974 werd de film «The Godfather» éénmaal vertoond op de Amerikaanse TV-keten NBC. Hiervoor heeft NBC 400 miljoen frank betaald. De film werd zo versneden dat hij twee avonden vulde en er werd ruimte geschapen voor het inlassen van publiciteit. De adverteerders betaalden negen miljoen frank per maand⁽¹²⁾.

Wanneer men hiernaast enkele cijfers plaatst die de Europese TV-stations neertellen voor de huur van bioscoopfilms, zijn dit erg onbeduidende bedragen. Volgens Astoux bedroeg het totale bedrag dat de ORTF in 1972 besteed had aan het vertonen van 305 films twintig miljoen Franse frank⁽¹³⁾.

In 1973 werd in België voor het vertonen van één langspeelfilm door de televisie tussen de 50.000 en de 80.000 fr. betaald. In Nederland betaalde men gemiddeld 74.000 fr.⁽¹⁴⁾.

De eigen produktiestudio's worden aan de TV-stations verhuurd en de Amerikaanse firma's produceren rechtstreeks voor de TV. Vele filmaatschappijen hebben een aantal van hun afdelingen gespecialiseerd in het produceren van TV-films.

In Europa bouwt de televisie haar eigen studio's, alhoewel de filmstudio's niet volledig benut worden. In Frankrijk werden in 1972 de grote studio's van Boulogne stilgelegd na het terugtrekken van de Amerikaanse maatschappijen. De andere filmstudio's worden slechts voor 60 % gebruikt⁽¹⁵⁾.

De televisie trekt vaak personeel aan dat nog technisch dient geschoold te worden, terwijl vele filmtechnici beschikbaar zijn. In 1970 konden in Frankrijk slechts 107 van de 910 toegelaten regisseurs tewerkgesteld worden.

Indien de Europese filmindustrie wil over-

leven dan blijft er niets anders over dan, zoals in Amerika, openlijk met de televisie te gaan samenwerken. Thans kan men stellen dat er een evenwichtssituatie bereikt is en dat de permanente invloed een gegeven is waarmee de filmindustrie heeft leren leven. In de komende jaren echter is een algemene herstructurering van de wereld-filmeconomie in samenhang met de cassette- en beeldplaatmarkt te verwachten.

Ook in België kent de filmindustrie een dieptepunt.

Ondanks het filmisch succes van steeds meer Vlaamse auteurs in het Belgisch bioscoopbedrijf nog lang niet aan een heropleving toe. De nadelige invloed van de televisie werkt onverminderd door en in 1973 liep het wekelijks bezoekersaantal terug van 513.000 tot 468.000. Dit is een daling van ruim 9 %. Op 18 jaar tijd daalde het bioscoopbezoek met 54,6 %. In 1955 betaalden nog 55 miljoen bezoekers een ticket; in 1973 waren het er nauwelijks 25 miljoen. Een belangrijke prijsverhoging kon de inkomstdaling in 1973 tot 3 % beperken. De globale omzet schommelde rond het miljard frank.

Voor de eerste maal in de cinematografische geschiedenis waren er in 1973 in Nederland meer kijkers dan in België.

Een direct gevolg van deze toestand is de sluiting van een aantal bioscopen. In 1973 sloten ruim 4 % van de bioscopen hun deuren. Momenteel zijn er nog slechts 636 bioscopen in ons land. De exploitatiestructuur is bijzonder onevenwichtig: 7,97 % der bioscopen realiseert 39,82 % van de totale ontvangsten, terwijl 17,40 % amper 7 % van de ontvangsten boekt en daardoor in een onhoudbare financiële situatie verkeert.

Ruim 14 % van de bioscopen zijn in het Brusselse gevestigd. Dit kan moeilijk een toeval zijn vermits Antwerpen, Brussel en Luik ongeveer 53 % van de nationale opbrengsten incasseren. De concentratie is vooral in Antwerpen merkwaardig: 5,4 % van het nationaal bioscoopotentieel roomt 14,1 % van de inkomsten af. Dit regionaal onevenwicht heeft een opvallend sectorieel onevenwicht tot gevolg. Nauwelijks 12 % van de bioscopen incasseren meer dan 50 % van de inkomsten. Door de marktconcentratie incasseert twee derde van de bioscopen minder dan 20 % van de inkomsten. Hierdoor zijn deze zalen in de marginaliteitszone beland. Een zorgelijke toestand, vermits in 1972 slechts één derde met het rentabiliteitsprobleem te kampen had.

De Belg gaat gemiddeld 1,88 maal per jaar

naar de film. Dit cijfer ligt aanzienlijk hoger rond de steden: 4,41 voor Brussel; 3,04 voor Antwerpen; 2,50 voor Charleroi en 0,73 voor Oost-Vlaanderen⁽¹⁶⁾.

Als slotbeschouwing bij deze economische bedenkingen over de filmindustrie kan gesteld worden dat, ofschoon vanuit de economische structuurveranderingen geen oorzakelijke relatie met betrekking tot de filmvormgeving bestaat, de Amerikaanse wereldhegemonie niet enkel zwaar weegt op de economische zelfstandigheid van de Europese filmindustrie maar ook haar culturele economie fel heeft aangetaast. Door het Amerikaans monopolie zijn er als het ware 'bastardfilms' ontstaan. De Amerikaanse interventie heeft gezorgd voor een **internationalisatie van de filmproductie**. Men zou tegenwoordig niet meer van Amerikaanse, Engelse, Italiaanse of Franse films kunnen spreken maar van de internationale film uit de Verenigde Staten, Engeland...

De Amerikaanse major companies gaan via hun internationaal distributiemonopolie uiteindelijk beslissen welke films internationaal zullen circuleren. De film moet nu voor iedereen aantrekkelijk worden gemaakt, aangezien de sociale samenstelling van het bioscooppubliek veranderd is. Vandaar dat bij deze films een 'universal appeal' door exclusiviteit van de filmsterren, alsook het tentoonstellen van rijkdom optreedt. Er worden films getoond die geschikt zijn om zoveel mogelijk mensen in zoveel mogelijk landen aan te trekken. Dit heeft geleid tot een gestandaardiseerd type dat gecamoufleerd wordt door de meest vernuftige technische procédés. Dit betekent het afsluiten van de expressiekanalen van de eigen culturele karakteristieken en het onderdompelen van het regionalisme in het mengsel van de internationale handel.

In dit verband is het interessant er op te wijzen dat de basis van de hedendaagse Amerikaanse filmindustrie gevormd wordt door de multinationals. De filmaatschappijen zijn dochterondernemingen geworden van grote concerns die in andere industrietakken actief zijn. (Paramount maakt deel uit van Gulf & Western). De filmaatschappijen zijn financieel geïntegreerd in de totale economie van deze concerns en fungeren ten dele als «Abschreibungsfirmen». De multinationals oriënteren zich enkel volgens economische belangen. Mediapolitieke of maatschappelijke verantwoordelijkheid interesseert hen niet.

De grote fout van de meeste Europese regeringen ligt in het feit dat zij enkel het positieve van de Amerikaanse interventie

voor ogen hebben. De Europese filmstudio's draaiden op volle toeren en het merendeel van het artistiek en technisch personeel kon tewerkgesteld worden. Hierbij vergeten zij echter dat de multinationals dit alles louter als 'good business' aanzien en zich snel terugtrekken wanneer het minder gesmeerd loopt, hetgeen enorme werkloosheidscrisisen kan teweegbrengen (Italië, Engeland).

Economische afhankelijkheid leidt echter tot culturele kolonisatie en tot het totale controleverlies over zulk sociaal-economisch proces. De film is volgens Guback een anti-cultuur geworden. Volgens dezelfde

de auteur dient het objectief gezocht te worden in de creatie van een filmindustrie los van buitenlandse belangen. Dit is absoluut noodzakelijk om de economische autonomie te waarborgen en om de culturele expressie mogelijk te maken. Een Europese filmindustrie gebaseerd op Amerikaanse investeringen en op een Amerikaanse distributie is een contradictie. Oligopolie en monopolie dienen op het culturele domein absoluut vermeden te worden. Het zou erg spijtig zijn wanneer de wereldpers slechts door één instantie gecontroleerd werd. Dit gebeurt voor het ogenblik in W.-Europa voor wat de filmproductie en film distributie aangaat.

VOETNOTEN

(¹) Dadek W. : *Die Filmwirtschaft, Grundriss einer Theorie der Filmökonomie*, Freiburg 1957.

(²) Film en Televisie, n^o 209, Brussel 1974.

(³) Dost M., Hopf Fl., Kluge A. : *Filmwirtschaft in der BRD und in Europa*, München 1973.

(⁴) Prokop D. : *Soziologie des Films*, München 1970.

(⁵) Batz J.Cl. : *A propos de la crise de l'industrie du cinéma*, Brussel 1963.

(⁶) Guback T. : *The International Film Industry. W. Europe and America since 1945*, Londen 1969.

(⁷) Guback T. : *The International Film Industry. W. Europe and America since 1945*, Londen 1969.

(⁸) Dost M., Hopf F., Kluge A. : *Filmwirtschaft in der BRD und in Europa*, München 1973.

(⁹) Jaarverslag Nederlandse Bioscoopbond 1973.

(¹⁰) Het probleem van de filmcensuur wordt uitvoerig behandeld in de werken van David Tribe : «*Questions of censorship*», Londen 1973 en Richard Randall : «*Censorship of the movies*», Londen 1971.

(¹¹) De Standaard, 3-4 augustus 1974.

(¹²) Astoux A. : *Ce maudit Cinéma*, Parijs 1974.

(¹³) *Sight and Sound*, Vol. 43 n^o 3, Londen 1974.

(¹⁴) Dost M., Hopf F., Kluge A. : *Filmwirtschaft in der BRD und in Europa*, München 1973.

(¹⁵) Jaarverslag van de Belgische Syndicale Kamer der Kinematografie 1974.

LITERATUURVERWIJZING

BAUMGARTEN P., FARBER D.C. : *Producing, financing and distributing film*, New York 1973.

CONANT M. : *Antitrust in the motion picture industry*, Los Angeles 1960

BATZ J.Cl. : *A propos de la crise de l'industrie du cinéma*, Brussel 1963.

DADEK W. : *Die Filmwirtschaft. Grundriss einer Theorie der Filmökonomie*, Freiburg 1957.

DEGAND Cl. : *Le Cinéma... cette Industrie*, Parijs 1972.

DOST M., HOPF Fl., KLUGE A. : *Filmwirtschaft in der BRD und in Europa*, München 1973.

GUBACK Th. : *The International Film Industry. W. Europe and America since 1945*, Londen 1969.

KRUGER G., e.a. : *Aspecten van film en bioscoop*, Amsterdam 1973.

KREIMEIER Kl. : *Kino und Filmindustrie in der BRD*, Kronberg 1973.

MAYER M. : *The Film Industries*, New York 1973.

MERCILLON H. : *Cinéma et Monopoles*, Parijs 1953.

PROKOP D. : *Soziologie des Films*, Darmstadt/Neuwied 1970.

SPRAOS J. : *The decline of the cinema*, Londen 1962.

Binnenkort verschijnt

Kabeltelevisie

Referaten van het congres kabeltelevisie te Hasselt van 1 tot 5 oktober 1974, met :

— de toespraken van prof. dr. A. De Bock, prof. dr. G. Fauconnier en P. Schaeffer op de openingsvergadering

— de referaten van de technologisch-economische werkdag

- M. De Sutter : Technisch-economische visie op de TV-distributie

- G. Maes : De standpunten van de Belgische industrie ten overstaan van de kabeltelevisie

- J.C. Alteresco : La situation particulière de la France en matière de télédistribution

- Ir. R. Thoen : Aspecten van de verre-afstandsverzorging van signalen

- Dr. C. Wansdronck : Technologisch-economische aspecten van kabeltelevisie : de situatie in Nederland

- Ir. N. De Muynck : De toekomst van de kabeltelevisie in België

— de referaten van de socio-culturele werkdag

- Prof. dr. A. Verhulst : De socio-culturele aspecten van de kabeltelevisie en de omroep

- Prof. dr. P. Hofstede : Kabeltelevisie, paard van Troje ?

- A. Van Horenbeeck : Het socio-cultureel vormingswerk : een gemeenschaps- of een economisch goed ?

- E.L. Sommerlad : Unesco and cable television

— de referaten van de politiek-juridische werkdag

- A. Marchini-Camia : La C.E.E. et la télévision par câble

- Prof. dr. J. Corbet : De auteursrechtelijke aspecten van de kabeltelevisie

- Dr. J. Fleerackers : De politiek-juridische situatie van de kabeltelevisie in België

- Verslag van het debat, gemodereerd door prof. dr. E. De Jonghe, m.m.v. W. Geldolf, W. Kuypers, F. Swaelen, P. Van Roe

— De conclusies, eindrapport door prof. dr. G. Fauconnier, slotrede van minister R. De Backer - Van Ocken.

INLICHTINGEN, BESTELLINGEN :

Centrum voor Communicatiewetenschappen, Van Evenstraat 2 A, 3000 Leuven (tel. 016/22 10 70)