Universiteit Antwerpen
Faculteit Sociale Wetenschappen
Academiejaar 2019-2020

MASTERPROEF

Auteurschap in 'Peaky Blinders'

Hanne Collette

Master in de Filmstudies en de Visuele Cultuur

Promotor: Prof. Dr. Philippe Meers
Medebeoordelaar: Prof. Dr. Patrick Cattrysse

Universiteit Antwerpen

Inhoudstafel

Abstract....2

Vermelding woordaantal....2

Dankwoord....2

Inleiding....3

Van regisseur tot showrunner: auteurschap in de geschiedenis van film- en televisietheorie....4

Het plan: een overzicht van de uitvoering....9

De zoektocht naar het auteurschap....11

De showrunner steelt de show....11

De stempel van de regisseur....14

Family meetings....14

Betekenisvolle ontmoetingen....16

Speeches....19

Vechtscènes....20

Op zoek naar de stempel: vergelijking van ander werk en *Peaky Blinders*....23

Regisseurs onder elkaar: algemene vergelijking van hun bijdrage....26

Conclusie....29

Bibliografie....31

Filmografie....33

Bijlagen....35

1. Aanvullende afbeeldingen....35

2. Opmerking in verband met de coronacrisis....41

3. Schema's....41

Abstract

Authorship in 'Peaky Blinders'

Hanne Collette

Key words: auteur theory, authorship, Peaky Blinders, showrunner, director, tv series

This article examines the authorship of the tv series *Peaky Blinders* (2013). Firstly, the auteur theory is explained and then applied. This theory identifies the director as the author in the film industry and will be applied to the style of the six different directors of *Peaky Blinders*: Otto Bathurst, Tom Harper, Colm McCarthy, Tim Mielants, David Caffrey and Anthony Byrne. Their individual style will be examined by comparing their work on *Peaky Blinders* with other work they did in the television and film industry. Later, a comparison will be made between the contributions to *Peaky Blinders* of each director. A selection of specific scenes will be analysed more profoundly in each comparison in order to distinguish every director's style as clearly as possible. Next, different theories regarding authorship in tv-series will be discussed. In this field the showrunner is often identified as the auteur. In the search for the showrunner of *Peaky Blinders*, the roles of Steven Knight, Caryn Mandabach and Jamie Glazebrook in the production process of *Peaky Blinders* will be examined. All three of them could be seen as the showrunner, however, it is quite a challenge to find clarity on this point. It seems that the authorship of *Peaky Blinders* eventually belongs to the entire team. Nonetheless, it remains important to research the creative input of every different crewmember because the creator is often still the only person who receives credit, as is also the case with *Peaky Blinders* and creator Steven Knight.

Vermelding woordaantal

Aantal woorden zonder abstract, bibliografie en filmografie: 11068

Aantal woorden met abstract, bibliografie en filmografie: 12039

Dankwoord

Ik zou graag mijn vriend, Florian, bedanken omdat hij me iets meer dan een jaar geleden aanraadde om *Peaky Blinders* te kijken en mentale steun bood tijdens het hele onderzoeks- en schrijfproces. Daarnaast bedank ik mijn promotor, Prof. Dr. Philippe Meers, voor zijn enthousiasme toen ik dit onderwerp voorstelde en zijn hulp bij het tot stand brengen van dit werk. Ten slotte bedank ik mijn gezin, met speciale vermelding van mijn mama die er alles aan deed om mij aan het werk te houden.

Inleiding

In dit artikel zal het auteurschap van de serie *Peaky Blinders* (2013) worden onderzocht. Dit wordt gedaan aan de hand van de auteurtheorie, die het auteurschap toeschrijft aan de regisseur, en aan de hand van theorie over de showrunner, die de laatste jaren bij series vaak als auteur wordt aangewezen. Bij de toepassing van de auteurtheorie wordt er gefocust op de individuele stijl van de verschillende regisseurs. *Peaky Blinders* heeft namelijk tot nu toe zes regisseurs: Otto Bathurst, Tom Harper, Colm McCarthy, Tim Mielants, David Caffrey en Anthony Byrne. De eerste twee regisseerden ieder een helft van het eerste seizoen en de andere regisseerden respectievelijk seizoen twee, drie, vier en vijf. In verband met de showrunner zullen de uitvoerende producenten die het langst hebben meegewerkt aan de serie worden besproken, namelijk Steven Knight, Caryn Mandabach en Jamie Glazebrook. Knight is naast uitvoerend producent ook de bedenker en schrijver van de serie.

De inspiratie voor dit onderzoek kwam voort uit bewondering voor de regie in de serie. Steven Knight wordt namelijk vaak als enige vermeld wanneer de serie in de media verschijnt, maar bij *Peaky Blinders* lijkt de look bijna even sterk voor de populariteit te zorgen als het verhaal. Daarom wordt hier onderzocht in hoeverre Steven Knight of andere leden van de crew, zoals de regisseurs die de focus van dit onderzoek zijn, zich het auteurschap van *Peaky Blinders* toe kunnen eigenen. Hierbij wordt de creatieve invloed op de serie van alle eerder genoemde personen onderworpen aan een analyse. Bij de regisseurs is dit voornamelijk een stilistische analyse terwijl er bij de mogelijke showrunners wordt onderzocht in welke onderdelen van het productieproces ze aanwezig waren. Om een zo goed mogelijk beeld te krijgen van de stijl van iedere regisseur, worden ook andere films en series die ze regisseerden onderzocht.

Eerst zullen de verschillende gebruikte theorieën worden besproken. Daarna wordt de gehanteerde methode verder uitgelegd. Vervolgens wordt onderzocht in hoeverre Steven Knight, Caryn Mandabach en Jamie Glazebrook als showrunner worden gezien. Hierop volgt een uitgebreide analyse van de regisseurs. Eerst worden enkele types scènes die in ieder seizoen terugkeren onderling vergeleken, voornamelijk op stilistisch vlak. Aangezien de situatie in deze categorieën scènes telkens gelijkaardig is, is het makkelijker om de verschillen tussen de regisseurs op te merken. Daarna wordt bij iedere regisseur zijn werk bij *Peaky Blinders* vergeleken met een of twee andere werken om een beter beeld te krijgen van zijn stijl. Hierbij wordt ook een scène uit de geselecteerde categorieën vergeleken met een gelijkaardige scène uit een ander werk. Ten slotte worden de regisseurs onderling vergeleken in verband met hun volledige bijdrage aan *Peaky Blinders* en de mate waarin deze bijdrage getuigt van auteurschap.

Om het geheel goed te kunnen volgen, is het nuttig om een beeld te hebben van de aard van de serie. *Peaky Blinders* verscheen in 2013 voor het eerst op tv en werd na enkele jaren populair over de hele wereld. Ondertussen ontving de serie verschillende nominaties en prijzen. *Peaky Blinders* won bijvoorbeeld de Bafta voor beste drama serie in 2018, verschillende Irish Television Awards en een British Screenwriter's Awards voor Steven Knight ("Peaky Blinders: Awards," g.d.). Inhoudelijk gaat de serie over een bende uit Birmingham, de Peaky Blinders, die wordt geleid door de familie Shelby met Thomas -Tommy- Shelby als baas van de familie. Naast hem staan zijn tante Polly, zijn oudere broer, Arthur, zijn jongere broers, John en Finn, en zijn zus, Ada. Het geheel speelt zich af vlak na de Eerste Wereldoorlog. De leden van de bende hebben trauma's overgehouden aan hun tijd op het slagveld en deze komen telkens weer naar boven in de loop van de serie. In het dagelijks leven houden ze zich voornamelijk bezig met het openhouden van hun gokhal en het transporteren van illegale zaken zoals wapens en drugs. Hun onderneming groeit ieder seizoen en uiteindelijk komt de familie terecht in hogere kringen waardoor de misdaden en de plot steeds ingewikkelder worden.

De verhaallijn is bedacht door Steven Knight die zijn inspiratie voor het geheel haalde uit verhalen die zijn ouders hem vertelden over de echte Peaky Blinders toen hij een kind was. Daarom wilde hij dat het geheel eruit zag alsof het de fantasie is van een kleine jongen (Allen, 2019: 8, 30). Hierdoor lijken verschillende visuele elementen vaak overdreven te zijn, maar dat is net wat de serie uniek maakt. De paarden lijken gigantisch (afbeeldingen F, 1 & 6) en iedereen ziet er net te goed uit om uit Birmingham te komen dat in die tijden voornamelijk uit fabrieken, kanalen en arbeiderswoningen bestond (Allen, 2019: 30). Verder zijn er vaak vuren zichtbaar in de achtergrond en is er bijna overal rook aanwezig, ofwel van deze vuren ofwel van de alomtegenwoordige sigaretten. De serie heeft dus een uitzonderlijke visuele stijl, die doet denken aan de stijl van bepaalde langspeelfilms. Daarom leek het boeiend om aan de hand van zowel theorie omtrent film als theorie omtrent series het auteurschap te onderzoeken.

Van regisseur tot showrunner: auteurschap in de geschiedenis van film- en televisietheorie

De auteurtheorie werd in 1954 geïntroduceerd onder de naam *politique des auteurs* door François Truffaut, die werd geïnspireerd door het artikel *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* dat Alexandre Astruc in 1948 schreef (Grosoli, 2014: 43; Andrews, 2012: 38). De ideeën van de auteurtheorie werden later verder ontwikkeld door Andrew Sarris

die er ook voor zorgde dat de theorie in de Verenigde Staten terecht kwam waar hij er de *auteur theory* van maakte (Andrews, 2012: 38).

In de loop van de geschiedenis van de filmtheorie werden er geregeld nieuwe ideeën en theorieën rond de auteurtheorie gepubliceerd. Richard Koszarski bespreekt in zijn werk *Auteurism revisited* uit 1995 de evolutie van het discours rond de auteurtheorie. Hij schrijft dat sinds de vroege filmtheorie, wanneer film als kunst wordt gezien, de regisseur als kunstenaar wordt geïdentificeerd (Koszarski, 1995: 335). Niettemin waren er ook personen uit de film industrie die een minder positief beeld hadden van filmregisseurs. Zo luidde de mening van Tamar Lane: "The director is the pampered pet and spoiled child of the motion picture world. […] His reputation is gained by 80 per cent bluff and 20 per cent ability […]" (Koszarski, 1995: 355). Koszarski is daarbij ook van mening dat het auteurisme, zoals hij ernaar verwijst, geen echte theorie kan worden genoemd.

Het onderscheid tussen auteurisme, waar Koszarski (1995: 355) het over had, en de auteurtheorie wordt in zekere mate verduidelijkt door David Andrews (2012: 38). In de tekst *No start, no end: Auteurism and the auteur theory* legt Andrews uit dat auteurisme een bepaalde benadering van auteurschap in de filmwereld is, terwijl de auteurtheorie hier slechts een onderdeel van is. Het belangrijkste kenmerk van auteurisme is de nadruk op individuele kunstenaars. De auteurtheorie definieert zich binnen deze strekking door de regisseur aan te duiden als de ware auteur van filmische kunst (Andrews, 2012: 40). Het auteurisme focust, aldus Andrews, in grote mate op het romantische beeld van de individuele kunstenaar. Hierdoor wordt geen rekening gehouden met de realiteit van zaken zoals de politiek-economische context van de productie of de samenwerking tussen verschillende professionals binnen een project (Andrews, 2012: 40). Ondanks deze opmerking erkent Andrews de positieve impact die het auteurisme heeft gehad op de filmtheorie. De auteurtheorie zorgde er namelijk voor dat critici meer aandacht gingen besteden aan de mise-en-scène en dat film meer als kunstvorm werd gezien (Andrews, 2012: 40). De positieve noot blijft echter kort. Andrews (2012: 42-45) vermeldt hierna nog enkele kritieken op de auteurtheorie. John Caldwell bekritiseerde de auteurtheorie bijvoorbeeld omdat hij vond dat de theorie niet overeenkwam met hoe de filmindustrie in de praktijk werkte. Bruce Karwin maakt een gelijkaardig punt en benoemt de 'gedeelde visie van het gehele collaboratieve systeem' (Andrews, 2012: 43) als de auteur van de film. Andrews wijst hierna nog op een belangrijke contradictie binnen de theorie zelf: "the fact that auteur status is hard and real while the authorship to which that status refers is subjective, negotiable, and marked by multiple contexts" (Andrews, 2012: p.49). Het auteurisme leeft volgens hem enkel voort omdat het is opgenomen in het menselijk denken.

Gerwin Van Der Pol (2015: 20) is het eens met deze gedachte en beweert dat mensen zich zelfs bewust zijn van het concept auteur zonder wel degelijk kennis te hebben van wat dit inhoudt. Marco Grosoli (2014: 47) is het daarentegen niet eens met Andrews. Hij lost de contradictie binnen de auteurtheorie gedeeltelijk op door erop te wijzen dat de aanhangers van de *politique des auteurs* niet zo'n romantische blik hadden als vaak wordt beweerd. Een regisseur wordt volgens hen namelijk niet zomaar een auteur en kan deze status ook verliezen wanneer een van zijn films niet aan hun verwachtingen of eisen voldoet. De status van de auteur is dus niet zo definitief als Andrews (2012) beweert. Patricia Pisters (2007: 54-59) formuleert een nog dieper gaande kritiek op de auteurtheorie. Ze wijst ons erop dat iedere regisseur steeds deel uitmaakt van een team. Pisters haalt aan dat volgens Peter Wollen en het auteursstructuralisme regisseurs zoals Hitchcock en Hawks niet de auteurs van hun films zijn, maar er wel als abstracte figuren in kunnen worden teruggevonden. Het auteurschap wordt hiermee teruggebracht tot herkenbare patronen binnen films die het gevolg zijn van de aanwezigheid van bepaalde personen, in plaats van unieke creatieve eigenschappen van de auteur (Pisters, 2007: 54-55). Daarnaast wordt de naam van de auteur volgens Pisters ingezet als marketinginstrument. De status van de auteur wordt dan gebruikt om publiek aan te trekken en winst te kunnen maken via verschillende soorten merchandise (Pisters, 2007: 59)

Als de status van de auteur zo fragiel en onduidelijk is, zoals wordt beweerd door Grosoli (2014), is het belangrijk om eenduidig te kunnen bepalen aan wie hij toekomt en aan wie niet. Deze probleemstelling wordt ook naar voren geschoven door Van Der Pol (2015: 21). De meest logische oplossing lijkt hem om in het oeuvre van iedere filmmaker te zoeken naar bepaalde kenmerken, maar hier vormt zich wederom een probleem. Men zal namelijk enkel proberen te bewijzen dat iemand een auteur is, wanneer men al bijna volledig van dit idee overtuigd is (Van Der Pol, 2015: 19). Hij verplaats de focus daarom naar de reden waarom mensen zelf iemand als auteur zien. Van Der Pol (2015: 21) is er van overtuigd dat dit in verband staat met de emoties die een film opwekt bij de kijker en duidt het narratief aan als de voornaamste oorzaak van deze reactie.

De onderzoekers María-José Higueras-Ruiz, Francisco-Javier Gómez-Pérez en Jordi Alberich-Pascual (2019: 86) bespreken de mening van Chaudhuri die, gelijkaardig aan Van Der Pol, vindt dat de regisseur moet worden onderzocht aan de hand van zijn relatie met het script. Higueras-Ruiz et al. (2019: 87) verwijzen echter ook naar André Bazin die er van overtuigd is dat auteurs keer op keer hetzelfde verhaal vertellen. De meningen lopen dus duidelijk uiteen in verband met het belang van het verhaal. Toch lijken vele theoretici het erover eens te zijn dat, indien de auteur bestaat binnen de filmwereld, de regisseur deze titel verdient. Wat nog open

staat voor discussie is welke regisseurs deze titel verdienen, en vooral waarom ze deze zouden verdienen.

Sarris somde in 1962 drie kenmerken van de auteur-regisseurs op. Een grote regisseur moet volgens hem ten eerste technisch competent zijn. Ten tweede moet hij of zij een herkenbare persoonlijkheid hebben, die kan worden geconstrueerd aan de hand van terugkerende stijlkenmerken in zijn films. Ten derde moet het werk van de auteur een innerlijke betekenis bezitten die voortkomt uit de wisselwerking tussen zijn persoonlijkheid en zijn materiaal (Sarris, 1962: 96). Deze criteria zijn niet duidelijk afgebakend en de laatste premisse is daarnaast ook behoorlijk subjectief. Daarom ondernamen verschillende andere theoretici pogingen om de figuur van de auteur in film beter te omschrijven.

Cathleen Rountree (2008) vergelijkt de auteur-regisseur bijvoorbeeld met een moderne sjamaan. Ze ziet deze figuur als iemand die een andere realiteit gewaar wordt en deze tot bij de gewone mensen brengt. Op deze manier zouden auteur-regisseurs de kijker een nieuwe manier bieden om de realiteit waar te nemen (Rountree, 2008: 132). Dit idee geeft een zeer idyllisch beeld van de auteur-regisseur weer en biedt ons daarmee geen duidelijkheid. Het enige idee dat wel eenduidig naar voren lijkt te komen, is dat de regisseur als auteur kan worden bestempeld wanneer hij de film een unieke kwaliteit verschaft. Dit wordt onder andere beweerd door Higueras-Ruiz et al. (2019: 89) en Elizabeth Blakey (2017: 323). Deze laatste voegt hier nog aan toe dat dit unieke aspect naar voren komt in de stijl van de regisseur. Hierbij merkt Blakey (2017: 324) op dat het koppelen van de auteursstatus aan de regisseur voornamelijk gebeurt bij film.

Volgens Patricia Pisters (2007: 59) wordt auteurschap zeer weinig besproken in verband met televisie. De gemiddelde televisiekijker heeft volgens haar geen idee wie de makers zijn van de programma's die hij bekijkt (Pisters, 2007: 59). Aangezien de kijker hier ook niet over lijkt na te denken, is ze van mening dat de auteur bij televisie "'dood' is ten gunste van de kijker" (Pisters, 2007: 60). De laatste jaren zijn er echter theorieën verschenen die zeer contrasterende gedachten verkondigen. Als het aankomt op series, zoals *Peaky Blinders*, wordt tegenwoordig namelijk vaak de zogenaamde showrunner als auteur aangeduid (Blakey, 2017: 322).

De term showrunner maakte in de jaren 1990 een opmars samen met het concept kwaliteitstelevisie dat later zal worden uitgelegd (Higueras-Ruiz, Gómez-Pérez en Alberich-Pascual, 2018: 92). De showrunner wordt bij series, net zoals de regisseur bij films, als de auteur gezien omdat hij de belangrijkste creatieve beslissingen maakt en zo zijn stempel drukt op de serie (Higueras-Ruiz et al., 2018: 93). Showrunner is echter geen officiële positie binnen de

productie van een serie, maar is in de meeste gevallen simpelweg de uitvoerende producent (Higueras-Ruiz et al., 2019: 89). Daarnaast bestaat er ook discussie over de legitimiteit van het auteurschap van de showrunner. Higueras-Ruiz et al. (2018: 103) wijzen er bijvoorbeeld op dat deze vorm van auteurschap vaak door tv-kanalen wordt gebruikt om de serie te promoten. Het is in hun ogen dus eerder een marketingtechniek dan individueel auteurschap omdat de functies van de showrunner steeds door verschillende personen binnen de crew worden uitgevoerd (Higueras-Ruiz et al., 2018: 102).

De taken van een showrunner zijn dan ook erg uiteenlopend. Showrunners maken meestal deel uit van het schrijversteam, moeten ervoor zorgen dat de serie in de loop van de afleveringen en seizoenen samenhangend blijft, moeten zich bezighouden met economische kwesties en daarnaast ook in contact staan met de pers om de serie te promoten (Higueras-Ruiz et al., 2019: 91). Op deze manier drukt de showrunner zijn stempel op het narratieve, esthetische én thematische aspect van de serie (Higueras-Ruiz et al., 2018: 97). Wegens dit uitgebreide takenpakket hoort de showrunner zowel bij het personeel als het management van de serie. Wanneer er conflicten ontstaan tussen beide partijen, versterkt de showrunner meestal de stem van het personeel (Fisk & Szalay, 2017: 614). Het lijkt erop dat de showrunner als auteur wordt gezien omdat hij als enige onderdeel uitmaakt van alle onderdelen van de productie. Daarnaast wordt deze persoon vaak gebruikt als het gezicht van de serie, zoals Higueras-Ruiz et al. (2019: 91) eerder aanhaalden en staat hij rechtstreeks in contact met de fans (Perren & Schatz, 2015: 90). Bij zeer uitgebreide series is het natuurlijk onmogelijk om deze taken allemaal te combineren. Daarom wijst Blakey (2017: 327) erop dat het bij series zoals bijvoorbeeld *Game of Thrones* gaat om collaboratief auteurschap. Hierbij merkt ze ook op dat niet iedere showrunner een auteur is: er lijkt volgens haar een zeker niveau nodig te zijn om hiervan te kunnen spreken (Blakey 2017: 327).

Hiermee komen we terug bij de kwaliteitstelevisie die eerder al kort werd vermeld. De kwaliteitstelevisie en de showrunner hebben een zeer sterke band aangezien ze zonder elkaar waarschijnlijk niet zo succesvol waren geworden. Volgens Elpidio Del Campo, Belén Puebla en Begoña Ivars (2016: 13) is hun verschijning het gevolg van drie ontwikkelingen binnen de productie van tv-series: kwaliteit die voorheen alleen in film te vinden was, lof van critici en veranderingen in de manier van vertoning en consumptie. Hoewel Del Campo et al. (2016: 16) de series van voor deze ontwikkelingen omschrijven als ‘puur entertainment’, is het belangrijk om op te merken dat niet alle vroegere series als niet-kwaliteitsvol moeten worden gezien. Elliott Logan (2016: 145) legt namelijk uit dat het label kwaliteitstelevisie niet per se een waardeoordeel inhoudt. Het verwijst namelijk naar een formele categorie binnen de

televisieproductie die wordt gedefinieerd aan de hand van een specifieke programmeerstrategie waarbij de meest aantrekkelijke fictieseries op de primetime-uren van de dag worden ingepland. De productie van deze populaire series lijkt volgens Logan (2016: 146) wel meer aandacht aan het esthetische aspect van tv-series te besteden dan voorheen werd gedaan.

Horacio Muñoz Fernández (2016: 70) bevestigt dat televisieseries zich de laatste jaren steeds meer hebben ontwikkeld tot een relevant onderwerp in de hogere culturele en sociale kringen. Hij schrijft dat de oorzaak van deze nieuwe status in verband staat met de verschillende zaken die nu bij de series worden ontwikkeld, bijvoorbeeld boeken die series vergezellen of fora waar fans hun theorieën kunnen bespreken, maar ook naar congressen of cursussen aan de universiteit in verband met dit medium. Daarnaast is Muñoz Fernández (2016: 70) ook van mening dat het niveau van televisieseries op zowel visueel als narratief vlak flink is gestegen.

Aangezien de series van de kwaliteitstelvisie steeds filmischer worden (Blakey, 2017: 323), is het interessant om toch de regisseurs en hun stempel op de serie te onderzoeken. Daarnaast zal worden onderzocht of er een duidelijke showrunner is in de serie en wie deze titel dan zou verdienen. Door de resultaten van deze onderzoeken samen te leggen, kunnen er conclusies worden getrokken over het auteurschap in *Peaky Blinders*.

Het plan: een overzicht van de uitvoering

De basis van het onderzoek is de vergelijking van inhoudelijk gelijkaardige scènes. Deze worden voornamelijk op stilistisch vlak naast elkaar gezet. Het idee om de analyse op deze manier te voeren is gebaseerd op de vergelijking van diners die David Bordwell maakt in zijn boek *Figures Traced in Light* (2005: 1-13). Hierin bespreekt hij hoe verschillende regisseurs mensen rond een eettafel in beeld brengen. Het feit dat de situaties in de verschillende scènes zo gelijkaardig zijn, maakt het vergelijken van de regisseurs makkelijker.

In navolging van Bordwells (2005: 1-13) methode ontstond het idee om gelijkaardige scènes te vergelijken. Daarom werden binnen *Peaky Blinders* voorvallen gezocht die bij iedere regisseur aan bod komen. De vier soorten scènes die shot-per-shot werden geanalyseerd zijn gevechten, speeches, de introducties van belangrijke personages en zogenaamde ‘family meetings’. Deze situaties werden geselecteerd omdat ze in ieder seizoen terugkeren en daarom een heldere vergelijking van de regisseursstijlen mogelijk maken. Naast deze scènes werd telkens per regisseur zijn gehele werk bij de serie bekeken. Hierbij werden opmerkelijke regiekeuzes steeds genoteerd. Daarnaast werden telkens van een gehele aflevering de shots geteld om een idee te krijgen van de gemiddelde shotlengte per regisseur. Zo kon er worden bekeken of er op dit vlak grote verschillen optreden of niet.

De gehanteerde analysemethode werd voornamelijk gebaseerd op de ideeën van Laura Cortés-Selva (2017) in haar werk *Photography and Television Series: Methodology for the Analysis of the Television Visual Style*. Daarnaast werden ook enkele basiswerken zoals *A Dictionary of Film Studies* van Annette Kuhn en Guy Westwell (2020) en *AS Film Studies: The Essential Introduction* van Sarah Casey Benyahia, Freddie Gaffney en John White (2006) geraadpleegd tijdens het uitvoeren van de analyse. In een onderzoek van deze omvang is het niet mogelijk om ieder element van de serie te onderzoeken. Er wordt ten gevolge hiervan voornamelijk gefocust op het camerawerk, de belichting, montage en mise-en-scène. Andere elementen kunnen af en toe aan bod komen wanneer ze op opmerkelijke wijze werden ingezet.

Aan de hand van de resultaten van deze analyse kan het werk van de regisseurs binnen *Peaky Blinders* worden vergeleken. Het is bij deze vergelijking soms moeilijk om te bepalen in hoeverre de stilistische kenmerken die worden opgemerkt eigen zijn aan de stijl van de individuele regisseur, of dat ze zijn overgenomen van de stijl die werd gehanteerd in de voorgaande afleveringen van *Peaky Blinders*. Daarom werden van iedere regisseur ook twee andere werken bekeken, om een beter beeld te krijgen van ieders stijl. Enkel bij Otto Bathurst werd maar een beschikbare eerdere prestatie gevonden. In deze series en films werden net zoals bij *Peaky Blinders* opmerkelijke stilistische fenomenen genoteerd en werd er minimum 40 minuten shots geteld om de gemiddelde shotlengte te bepalen. Deze techniek wordt aangeraden door Cortés-Selva (2016: 147). In de resultaten hiervan werd gezocht naar uitschieters, maar deze kwamen zelden voor. Verder werden er scènes uit de vier geselecteerde categorieën gezocht en werd er per regisseur een zo'n scène uitgekozen om te vergelijken met de gelijkaardige scène in *Peaky Blinders*. De family meetings worden hierbij gelijk gesteld aan vergaderingen in groep. In deze vergelijkingen zal gebruik worden gemaakt van enkele afbeeldingen uit de films en series zodat de lezer zich een beter beeld kan vormen van de stijl van iedere regisseur. In de eerste bijlage zijn ook nog enkele aanvullende afbeeldingen beschikbaar. De afbeeldingen in de tekst zijn aangeduid met een letter en de afbeeldingen in de bijlage zijn aangeduid met een nummer.

Met de bevindingen van het zonet besproken deel van het onderzoek kan er een uitspraak worden gedaan over het auteurschap van de verschillende regisseurs. Zoals eerder werd vermeld, wordt bij televisieseries echter vaak de showrunner aangeduid als auteur. Daarom zal de theorie rond de showrunner worden toegepast op Steven Knight, Caryn Mandabach en Jamie Glazebrook. Er zal worden onderzocht in hoeverre hun rol in het productieproces overeenkomt met de omschrijvingen van de showrunner die de verschillende theoretici geven. Dit zal worden gedaan door de taken die zij ieder uitvoeren te vergelijken met de taken die in de bronnen

worden toegeschreven aan de showrunner. Hiervoor zullen verschillende bronnen over de serie worden gebruik, waarvan de voornaamste het boek *By Order of the Peaky Blinders* van Matt Allen (2019) is. Met deze resultaten zal er worden bekeken of een van deze figuren als auteur kan worden gezien of niet.

De zoektocht naar het auteurschap

De showrunner steelt de show

Verschillende auteurs zijn het erover eens dat bij televisieseries het auteurschap toebehoort aan de showrunner omdat deze figuur een grote invloed heeft op de stijl (Higueras-Ruiz et al., 2018: 93; Higueras-Ruiz et al., 2019: 81; Perren & Schatz, 2015: 91; Blakey, 2017: 323). Daarom wordt in dit onderdeel onderzocht wie de showrunner van *Peaky Blinders* is en waarom deze persoon als auteur kan worden gezien. De theorie lijkt te suggereren dat het heel makkelijk is om de showrunner aan te duiden, maar bij *Peaky Blinders* is het toch niet meteen duidelijk wie dit is. Higueras et al. (2018: 99) duiden de uitvoerende producent aan als showrunner en voegen hier aan toe dat deze persoon ook de schrijver van de serie is. Hierdoor zou men denken dat Steven Knight de showrunner van *Peaky Blinders* is, maar dit is niet per se het geval. Zowel Higueras-Ruiz et al. (2018: 97) als andere theoretici voegen namelijk nog andere verantwoordelijkheden toe aan het takenpakket van de showrunner die niet door Knight worden uitgevoerd. Daarom is verder onderzoek in dit geval nodig. De twee andere personen die mogelijk de showrunner zouden kunnen zijn, zijn Caryn Mandabach en Jamie Glazebrook, de twee meest aanwezige uitvoerende producenten naast Knight.

Steven Knight wordt steeds vermeld als de maker en schrijver van *Peaky Blinders*, maar is ook uitvoerend producent van vier seizoenen (“Peaky Blinders,” g.d.). Deze eigenschappen komen overeen met de basiseigenschappen van een showrunner. Higueras-Ruiz et al. (2018: 99) schrijven namelijk dat de showrunner de persoon is op wiens idee de serie is gebaseerd en dat deze persoon vaak wordt vermeld met de woorden “created by”. Beide zijn het geval bij Knight. Daarnaast zijn Higueras-Ruiz et al. (2018: 100) van mening dat de autoriteit van de showrunner samenhangt met zijn functie als schrijver, maar ook met zijn rol in het adapteren van het script naar de serie. Naast Knight, worden slechts twee andere personen vermeld als schrijvers bij de serie: Toby Finlay en Stephen Russel (“Peaky Blinders,” g.d.). Aangezien deze twee ieder aan slechts een aflevering worden gekoppeld, is Knight, die bij elke aflevering als schrijver wordt vermeld, duidelijk hoofdschrijver. Om te bepalen in hoeverre hij de taken van een showrunner in verband met het omzetten van script naar beeld vervult, is echter verder

onderzoek nodig. Het is namelijk de gewoonte dat de showrunner aanwezig is op de set en bij de postproductie. Hierbij is een technische en praktische kennis van filmproductie vereist (Higueras et al. 2018: 100). Hoewel Knight ervaring heeft met regisseren en dus voldoende technische kennis zal hebben ("Steven Knight," g.d.), is het onduidelijk of hij aanwezig zou zijn geweest op de set of bij de postproductie. Het boek *By Order of the Peaky Blinders* geeft in ieder geval zeer weinig aanwijzingen dat hij aanwezig was, terwijl Mandabach en Glazebrook wel geregeld worden genoemd in deze context. Er wordt wel een beeld gegeven van andere onderdelen van het productieproces waar hij aan meewerkte naast het schrijven (Allen, 2019). Knight was bijvoorbeeld aanwezig in het castingsproces van de hoofdrollen (Allen, 2019: 39). Dit wordt niet expliciet in de bronnen vermeld als iets waar de showrunner zich mee bezig houdt, maar maakt in zekere mate wel deel uit van het bepalen van de *look* van de show, een van de hoofdtaken van de showrunner (Higueras-Ruiz et al. 2018: 101). Daarnaast stond hij ook in contact met de acteurs en de crew over hoe alles eruit moest zien en moest verlopen. Hij was bijvoorbeeld aanwezig bij het zoeken of selecteren van locaties, kleding en muziek (Allen, 2019: 41, 123, 134). Bovenop al deze zaken houdt hij zich ook bezig met het bijwonen van interviews en conventies om de serie te promoten en vragen van fans te beantwoorden (Badsey, 2015: 47; Build Series, 2019). Dit is wederom een activiteit die aan de showrunner wordt toegeschreven (Perren & Schatz, 2015: 90). Het lijkt er dus op dat Steven Knight zeker als showrunner zou kunnen worden bestempeld aangezien hij in veel delen van het creatieve proces aanwezig is. Zijn afwezigheid op de set zorgt er echter voor dat deze vaststelling toch in twijfel kan worden getrokken.

Caryn Mandabach is geen schrijver zoals Higueras-Ruiz et al. (2018: 99) van een showrunner verwachten, maar voldoet wel aan verschillende andere criteria van de showrunner. Mandabach is namelijk de enige persoon die uitvoerend producent is van alle afleveringen tot nu toe en volgens de informatie op IMDb Pro zal ze deze functie behouden bij het zesde seizoen ("Peaky Blinders," g.d.). Aangezien verschillende geconsulteerde bronnen duidelijk verkondigen dat de showrunner een uitvoerend producent is (Higueras-Ruiz et al., 2018: 99; Higueras-Ruiz et al., 2019: 89; Perren & Schatz, 2015: 87), is dit een overtuigende factor om haar als showrunner te overwegen. Daarnaast verscheen ze samen met Steven Knight en Cillian Murphy (acteur Tommy) in een van de interviews over het vijfde seizoen (Build Series, 2019). Verder kan uit het boek van Allen (2019: 24, 41) worden afgeleid dat ze samen met Knight vanaf het begin het project mee uitwerkte en ook samen met hem acteurs ontmoette voor de hoofdrollen. Daarnaast was ze actief bezig was met het samenstellen van de *look* van de serie

door bijvoorbeeld kostuums te zoeken (Allen 2019: 52). Al deze elementen maken het mogelijk om Mandabach als showrunner te zien, maar toch zijn de feiten niet geheel overtuigend.

Jamie Glazebrook begon voor Caryn Mandabach te werken vlak voor ze werden gecontacteerd door Knight (Allen, 2019: 24). Glazebrook wordt net als Mandabach vermeld als uitvoerend producent van alle afleveringen die tot nu zijn verschenen ("Peaky Blinders," g.d.). Zijn bijdrage aan het productieproces verschilt wel van die van zijn collega's. Glazebrook lijkt zich onder andere bezig te houden met het verkrijgen van tijd en geld om *Peaky Blinders* te maken (Allen, 2019: 49). Deze occupatie wordt in de tekst van Higueras-Ruiz et al. (2019: 91) door Mittell genoemd als een van de belangrijkste verantwoordelijkheden van de showrunner. Daarnaast wordt Glazebrook vaak vernoemd in verband met de zoektocht naar muziek voor de vaak geprezen soundtrack van de serie (Allen, 2019: 53, 129, 135; Egner, 2017). Volgens Newman & Levine ligt de verantwoordelijkheid van het creëren van een unieke sound voor een televisieserie ook bij de showrunner (Higueras-Ruiz et al., 2018: 101).

Ondanks dat Knight, Mandabach en Glazebrook zich ieder met belangrijke taken van de showrunner bezig houden, lijkt bij geen van de drie het plaatje volledig te kloppen. Enerzijds zou het met meer informatie misschien wel mogelijk zijn om een beter beeld te krijgen van het productieproces en een definitief antwoord te kunnen geven op de vraag wie de showrunner van *Peaky Blinders* is. Dit zou bijvoorbeeld kunnen worden onderzocht door verschillende series te onderzoeken waar ze aan hebben meegewerkt. Misschien kan er dan een beeld worden gevormd van wat ieders stijl is en kan er met die informatie worden bekeken in hoeverre deze stijl naar voren komt in *Peaky Blinders*.

Anderzijds is het ook mogelijk dat er simpelweg geen showrunner is in deze situatie. Cascajosa Virino (2016: 30) legt namelijk uit dat de bedenker van een serie er soms voor kiest om de uitvoering van zijn project over te laten aan iemand anders die er ofwel beter geschikt voor is, ofwel meer tijd heeft in het geval dat de bedenker van de serie dit zelf niet heeft. Aangezien Knight de indruk geeft dat hij het script volledig zelf schrijft (Allen, 2019: 8-18, 29), is het goed mogelijk dat hij inderdaad niet genoeg tijd heeft om steeds aanwezig te zijn bij het volledige productieproces. Knight, Mandabach en Glazebrook kunnen dan gezien worden als een team dat samen de showrunner vormt. Toch blijkt uit het boek van Allen (2019) dat de regisseurs ook ieder de productie creatief beïnvloeden. Hier wordt later meer uitleg over gegeven.

De stempel van de regisseur

Zoals al eerder werd vermeld, krijgt *Peaky Blinders* vaak positieve commentaar op de unieke stijl van de serie (Egner, 2017). In dit onderdeel wordt onderzocht hoe iedere regisseur zijn eigen draai geeft aan deze stijl en of dit dan als auteurschap kan worden gezien. Volgens Peter Wollen is het bij het onderzoeken van het auteurschap van een regisseur van groot belang om het gehele oeuvre van de regisseur de analyseren (Higueras-Ruiz et al., 2019: 88). Daarom wordt hun werk bij *Peaky Blinders* ook vergeleken met ander werk van hen, maar hun gehele oeuvre analyseren was niet mogelijk in een onderzoek van deze omvang. De geselecteerde series en films, en de verschillende seizoenen van *Peaky Blinders* worden voornamelijk geanalyseerd aan de hand van enkele specifieke scènes, zoals al werd uitgelegd in het onderdeel over de gehanteerde methodes. Met de resultaten van deze analyses worden er uitspraken gedaan over de eigen stijl en het auteurschap van iedere regisseur.

Iedere regisseur zal eerst apart worden besproken in verband met *Peaky Blinders* en twee andere films of series waarvan hij regisseur is. Hierbij zal een scène uit een ander werk specifiek worden vergeleken met een van de geselecteerde scènes uit *Peaky Blinders*. Daarna zullen de bijdrages van de verschillende regisseurs aan *Peaky Blinders* met elkaar worden vergeleken om een beeld te krijgen van ieders stempel op de serie. Het is van belang om hierbij op te merken de regisseurs steeds werken binnen bepaalde genreconventies (Caldwell, 2010: 134). Deze conventies zorgen ervoor dat de regisseurs waarschijnlijk geen stijl zullen hanteren die niet past binnen het type serie of scène waar ze op dat moment aan werken. Er wordt dus gezocht naar hoe iedere regisseur op zijn eigen manier handelt binnen de genreconventies.

Family meetings

Family meetings zijn enorm belangrijk binnen de serie omdat er telkens veel belangrijke informatie wordt gegeven. Tommy legt er zijn plannen uit aan de familie waardoor er vaak conflicten ontstaan of net worden opgelost. Het zijn dus steeds cruciale momenten voor het verloop van het verhaal in verband met de activiteiten van de bende, maar ook in verband met de staat van de vaak instabiele familierelaties.

De family meeting die werd geregisseerd door Otto Bathurst begint met een lang medium shot van Arthur Shelby, de oudste broer. Hierna beweegt de camera naar achteren waardoor de andere aanwezigen zichtbaar worden. Er is een duidelijk onderscheid tussen wie tot de *inner circle* behoort en wie niet aan de hand van de plaatsing van de acteurs in de ruimte. Hoewel de positie van Arthur doet uitschijnen dat hij de leider is, wordt de aandacht meer naar

Tommy getrokken door middel van een kader rond hem en een lamp naast zijn hoofd. Dit kan de kijker al doen vermoeden dat Arthur toch niet echt de baas is, of het op zijn minst niet lang zal blijven.

Tijdens de family meeting die door Tom Harper werd geregisseerd wordt duidelijk dat Tommy het eigenlijke hoofd van de familie is. Dit wordt geaccentueerd doordat hij als enige rechtstaat. Ondertussen wordt de aandacht naar John gestuurd, die het centrum van de conversatie is. Dit wordt gedaan door hem steeds in een close-up of big close-up (afb. 2) te laten zien terwijl de anderen in medium close-ups of medium shots verschijnen.

Bij Colm McCarthy wordt de familie ook verdeeld. Hij doet dit aan de hand van de mise-en-scène en de belichting. Esme, die nog maar pas bij de familie is gekomen, zit namelijk aan de zijkant op de trap waarbij de trapleuning als scheiding tussen haar en de anderen zit. Daarnaast is de belichting op haar ook kouder en donkerder dan in het deel van de ruimte waar de anderen zich bevinden (afb. A). Verder valt in beide family meetings van McCarthy op dat hij wazige personen of voorwerpen in beeld plaatst om een deel van de voorgrond van het beeld te blokkeren. Wanneer de persoon op de voorgrond begint te spreken, gebruikt hij soms een rack-focus om deze duidelijk in beeld te brengen. Ten slotte kan er bij McCarthy worden opgemerkt dat hij in de family meetings een bijzonder lange gemiddelde shotlengte hanteert, namelijk 4.3 en 4.9 seconden, waar dit bij de anderen maximum 3.9 seconden is.

Afbeelding A: *Peaky Blinders*, seizoen 2, aflevering 1

Tim Mielants heeft dan weer een zeer lage gemiddelde shotlengte, van 2.6 seconden, in de family meetings. Dit staat waarschijnlijk in verband met het feit dat Tommy's zoontje,

Charlie, in deze scène ontvoerd is en er dus veel spanning in de lucht hangt. Net als McCarthy gebruikt Mielants vaak de schouders van acteurs om een deel van het beeld te blokkeren. Door middel van het kader dat hiermee wordt gecreëerd, wordt de aandacht dan op het andere personage gelegd. Daarnaast benadrukt Mielants de ernst van de situatie door, net als Harper, steeds grotere close-ups te gebruiken wanneer de conversatie serieuzer wordt. In de tweede family meeting van Mielants wordt duidelijk dat hij net als McCarthy graag gebruik maakt van een rack-focus. Daarnaast is wederom de opstelling van de acteurs in de ruimte veelzeggend in deze scène. Tommy en zijn familie zijn namelijk frontaal tegen elkaar geplaatst met Tommy's bureau als buffer ertussen (afb. 4). Daarnaast wordt de afstand tussen de twee partijen vergroot door het feit dat enkel Tommy een rookgordijn rond zich heeft. Aan het einde van de tien minuten durende scène wordt duidelijk dat Tommy hen heeft verraden, hiermee wordt de fysieke scheiding uitgebreid naar een emotionele scheiding.

De regisseur die het meest van al de staat van de familierelaties puur visueel toont, is David Caffrey. Tijdens zijn family meeting zijn er wel enkele overzichtsshots, maar verder komen de personages steeds per twee in beeld, met de persoon waar ze bij horen. Enkel Polly en Tommy komen alleen in beeld, als eenzaten van de familie, waarbij Polly letterlijk en figuurlijk Tommy de rug toekeert. Tommy wordt zelf steeds frontaal in beeld gebracht, om zijn stabiliteit en leiderspositie te benadrukken. Arthur wordt daarentegen onsamenhangend in beeld gebracht tijdens zijn betoog. Hij wordt telkens van uit een lichtjes andere hoek gefilmd, wat een instabiele indruk geeft. Verder is er bij Caffrey, net als bij Bathurst een binnen- en buitencirkel zichtbaar, met hoofdpersonages in het midden.

Byrne lijkt meer voor verandering te kiezen dan zijn voorgangers. In zijn twee family meetings wordt er opvallend gebruik gemaakt van een diffuus wit licht. Andere regisseurs gingen ook zeker bewust met de belichting om, maar Byrne verandert de sfeer met zijn keuzes. De ruigheid van de vorige seizoenen lijkt op te lossen in het witte licht. Daarnaast zijn ook de banden in de familie zo goed als weggevaagd. Dit wordt geïllustreerd door de grote afstand tussen iedereen in de laatste family meeting.

Betekenisvolle ontmoetingen

In ieder seizoen verschijnt er minstens een belangrijk nieuw personage. Iedere regisseur heeft zijn eigen manier om met de introductie hiervan om te gaan, hoewel de situatie waarom dit gebeurt natuurlijk ook altijd invloed heeft. In dit onderdeel wordt vergeleken hoe de regisseurs dit aanpakken. Tom Harper ontbreekt echter in deze vergelijking aangezien er geen voorbeeld aanwezig was in de drie afleveringen die hij regisseerde.

Bathurst introduceert in seizoen een Billy Kimber, de onofficiële baas van de paardenraces. Kimber wordt bij het binnenkomen voorgegaan door zijn bewakers, gevolgd door een insert close-up van hun geweren. Hierna zien we het achterhoofd van Kimber terwijl hij de pub binnenwandelt. Na eerst nog zijn stem te laten horen en zijn geweer te laten zien krijgt de kijker pas zijn gezicht te zien. Wanneer de Shelby's zich met Kimber aan tafel zetten om te praten, worden ze frontaal tegenover elkaar geplaatst. Hun gesprek wordt getoond door beide standpunten af te wisselen, met af en toe een overzichtsshot ertussen. Dit benadrukt de scheiding die tussen de twee partijen bestaat en de moeite die ze hebben om overeen te komen.

McCarthy laat bij de introductie van Alfie Solomons, een jood met een illegale stokerij, ook eerst zijn rug zien en zijn stem horen alvorens zijn gezicht aan de kijker te tonen. Hij gebruikt hiervoor een erg lang shot waarin Alfie eerst langs achteren wordt gevolgd door de camera. Wanneer Alfie en Tommy vervolgens samen terugwandelen, zien we hen frontaal terwijl de camera achteruit dezelfde weg terug aflegt. Tijdens het gesprek in het kantoor van Alfie maakt McCarthy gebruik van de vensters rondom het kantoor. In de achtergrond worden ze namelijk in het oog gehouden door Alfie's assistent achter een van de ramen (afb. 3). Daarnaast houdt McCarthy de zeer bewegingsloze scène dynamisch door sigarettenrook rond de hoofden van de heren te laten zweven. Bijgestaan door een lichtjes bewegende camera doorbreekt dit het statische gevoel van de scène.

Tijdens het derde seizoen maakt Tommy kennis met Father Hughes. Dit gebeurt op het de werf van Uncle Charlie die vlak naast het kanaal ligt en waar her en der rommel staat en vuren branden. Mielants brengt Hughes meteen in beeld, maar zijn persoonlijkheid wordt stukje bij beetje aan de kijker getoond. Hiervoor wordt gebruik gemaakt van symboliek. Boven de schouder van Hughes is er de hele tijd een vuur zichtbaar dat doet denken aan een duiveltje dat op zijn schouder (afb. B). Dit is zeker toepasselijk aangezien Hughes een van de gemeenste figuren uit de serie blijkt te zijn. Daarnaast valt het op dat de shots bij Mielants beduidend langer zijn dan bij zijn collega's, namelijk gemiddeld 11.5 seconden. Hij vermijdt de cuts door de focus telkens te verschuiven van Tommy naar Hughes of andersom. Dit is mogelijk omdat Tommy op een stoel gaat zitten met zijn rug naar Hughes, waardoor ze allebei met hun gezicht naar de camera toe zitten (afb. B).

Afbeelding B: *Peaky Blinders* seizoen 3, aflevering 2

Caffrey kiest voor een trage onthulling, net als Bathurst en McCarthy, maar pakt het nog wat anders aan dan zijn voorgangers. Eerst worden er twee mannen met kostuum en hoed getoond die vlot passeren bij de douane. Bij Luca Changretta, die als derde komt, zakt het tempo opeens en begint er zachte muziek te spelen. Hierdoor weet de kijker dat deze persoon van belang is. Zijn hoed verbergt eerst nog zijn gezicht, maar de douanier vraagt hem om deze af te zetten waardoor zijn karakteristieke gezicht tevoorschijn komt. Dit is de eerste ontmoeting tussen het publiek en Changretta, Tommy leert hem dus pas later kennen. Wanneer dit gebeurt wordt de tegenstelling tussen de twee benadrukt door het gebruik van lichte tinten rondom Tommy en donkere tinten rondom Changretta. Hierbij worden ze nog respectievelijk omkaderd door een venster en een kast op de achtergrond.

In het laatste seizoen worden we door Byrne aan Oswald Mosley, een mede-parlementslid van Tommy, voorgesteld. Het shot waarin hij voor het eerst op het scherm verschijnt is indrukwekkend omdat het 79 seconden duurt en niettemin zeer dynamisch is. De camera begint zeer hoog en daalt het parlement in. Pas op het moment dat de camera binnenkomt gaan de lichten aan waardoor de voorzitter zichtbaar wordt die Tommy aanspoort om te spreken. Tijdens Tommy's speech beweegt de camera traag naar Mosley toe. Deze valt ondertussen op vanwege zijn lichtere kleding en andere houding dan de andere mannen. Zijn reactie op Tommy's speech komt in beeld en ondertussen zorgt de spotlight die op Tommy is gericht voor een duidelijke scheidingslijn tussen de twee (afb. C). Pas wanneer de vergadering

is afgelopen, wordt tijdens een gesprek tussen Tommy en Mosley in de gang duidelijk wie de mysterieuze man is.

Abeelding C: *Peaky Blinders*, seizoen 5, aflevering 1

Speeches

Wanneer we de speeches onderzoeken lijkt Bathurst tijdens de speech van Freddie Thorne in de fabriek de kijker vooral de indruk te willen geven dat hij zelf aanwezig is. De camera beweegt namelijk door de menigte van fabrieksarbeiders alsof hij er zelf een is. Hierbij is de focus vaak wat verderaf terwijl de mensen in de voorgrond wazig zijn. Toch wordt er ook afgewisseld met verschillende shots van de gezichten en handen van de arbeiders.

De speech die Harper in beeld brengt aan het einde van seizoen een komt veel gemoedelijker over. Tommy spreekt hier de Peaky Blinders toe voor het gevecht met Billy Kimber. Er worden veel medium close-ups van de mannen getoond met zachte muziek erbij. Het lijkt erop dat Harper hiermee de band tussen de kijker en de personages nog even wil versterken voor hun leven in gevaar komt.

McCarthy brengt ook een speech van Tommy voor een groot gevecht in beeld, namelijk de aanval op de paardenraces, maar lijkt de kijker van de mannen weg te willen houden. Het is hier vooral Tommy die in beeld komt met ertussen enkele shots waarbij de mannen met meerdere tegelijk in beeld komen. Enkel de reacties van Arthur en John worden ook op zichzelf getoond. Daarbij blijft de camera steeds afstand houden van iedereen.

In seizoen drie maakt Mielants wederom gebruik van symboliek tijdens Tommy's speech in de kerk bij de opening van het weeshuis dat hij heeft opgericht. De gewone burgers

zitten namelijk samen met de priesters, kinderen en politieagenten aan een kan van de kerk. Deze kant is fel verlicht door het buitenlicht dat door de kerkramen valt. Aan de andere kant van de kerk zitten de Peaky Blinders die wat meer worden omringd door schaduwen en donkere kleuren, wat correspondeert met hun aard. Daarnaast brengt Mielants Tommy hier zeer statig in beeld, om de nieuwe stap in zijn leven misschien te benadrukken.

Dit nieuwe leven wordt verder gezet in seizoen vier. De volgende speech wordt namelijk gehouden op een chic familiefeestje. Caffrey begint met een zeer lang shot waarbij de camera de hele kamer verkent alvorens halt te houden bij Tommy. Er wordt gebruik gemaakt van warm licht, fijne muziek en een lichtjes wiegende camera om de gezellige sfeer tot bij de kijker te brengen. Hierbij valt het wel op dat Tommy als enige niet in dit warme licht staat en op de achtergrond wordt ingekaderd door de deuropening. Waarschijnlijk om aan te tonen dat toch nog niet alles goed zit tussen hem en zijn familie.

Ten slotte toont Byrne ons opnieuw Mosley, deze keer terwijl hij een fascistisch getinte speech geeft op een feestje bij Tommy thuis. Deze speech zit vol zeer uiteenlopende beelden. Mosley wordt van verschillende afstanden en in allerhande hoeken gefilmd, wat soms wat warrig overkomt. Dit wordt afgewisseld met shots van het publiek met een bewegende camera en shots van wazige objecten of personen. Doordat er zo wordt gespeeld met de blik van de kijker, moet deze extra moeite doen om zijn aandacht erbij te houden en komt het geheel intens over, wat past bij de speech van Mosley.

Vechtscènes

De eerste vechtscènes die we te zien krijgen wordt geregisseerd door Bathurst en speelt zich af bij het zigeunerkamp van de Lee boys die vechten met de gebroeders Shelby. Het geheel speelt zich af in slow-motion. Zo kan de kijker de harde vechtstijl van de Peaky Blinders goed leren kennen omdat alles duidelijk zichtbaar is. Hun handelingen tijdens het gevecht worden nog zichtbaarder doordat er soms verschillende shots van dezelfde beweging worden getoond en het vooral de Shelbys zijn die in beeld komen.

Haper brengt een gevecht tussen Tommy en een van de mannen van de IRA in beeld. Hier is het geheel veel minder duidelijk dan bij Bathurst. Haper toont namelijk vaak slechts delen van de lichamen van de mannen, waardoor het niet duidelijk is welke delen van welke man zijn. Dit zorgt voor extra spanning omdat de kijker niet weet wie er aan de winnende hand is. Deze verwarring wordt nog vergroot door het overtreden van de 180°-regel en het gebruik van fel licht dat in combinatie met de donkere kleding van de mannen voor weinig zichtbaarheid zorgt.

Bij McCarthy en de regisseurs die nog volgen werden telkens twee vechtscènes onderzocht. Die van McCarthy zijn de kortste, met een van 35 seconden en een van 45 seconden. De eerste speelt zich af in een bar waar Michael (Polly's zoon) en Isaiah (een Peaky Blinder) worden lastig gevallen door enkele andere barbezoekers. Hierbij lijkt de camera middenin het gevecht te zitten. Hij beweegt veel en de mannen komen bijna continu in een medium shot in beeld, alsof je voor hen staat. Het andere gevecht, dat zich bij de wc's op de paardenraces afspeelt, wordt van verderaf gefilmd. De bewegingen worden door de ruimte gevolgd in lange shots met een instabiele camera. Dit wordt afgewisseld met zeer korte shots in allerlei opmerkelijk hoeken en reactieshots van Lizzie die zich meer aan de kant bevindt.

Bij Mielants worden er twee soorten gevechten getoond die tegelijkertijd plaatsvinden. Het ene is een boksmatch voor het plezier met veel ambiance bij het warme licht van een vuurkorf. Het andere, waarin Arthur probeert een Russische indringer van kant te maken, lijkt bijna zwart wit vanwege het weinige licht in de witte ruimtes en de donkere kleding van de twee mannen. Er wordt hier dus een duidelijk contrast gecreëerd tussen de twee. Dit wordt verdergezet door de manier waarop de gevechten zijn gefilmd. Bij het eerste komen de mannen namelijk telkens in een medium shot of medium close-up in beeld en steeds vanuit dezelfde hoek. Dit geeft een stabiel beeld en wekt de indruk dat ze niet in gevaar zijn. Het gevecht van Arthur wordt daarentegen vanuit alle mogelijk hoeken en met uiteenlopende shotgroottes getoond. Dit geeft een onrustige indruk en toont aan dat Arthur het gevecht niet onder controle heeft. Naast deze combinatie van gevechten, toont Mielants ook hoe Tommy in elkaar wordt geslagen door de mannen van Father Hughes. Hier creëert hij net als bij het gevecht van Arthur een duidelijk contrast tussen de witte muren en donkere kleding. Daarnaast maakt hij gebruik van een spiegel om de reactie van Hughes te tonen.

Caffrey maakt in zijn eerste vechtscène, ook gebruik van felle contrasten, alleen gaat het hier om witte muren, kleren en ganzen die vol bloed komen te zitten (afb. D). De camera beweegt hierbij zenuwachtig en lijkt zo de angst van de kok die erbij staat en later wordt bedreigd, over te brengen. Later brengt Caffrey nog een boksmatch in beeld. Hier toont hij zowel reacties van de omstaanders als hun blikken die verspreid zijn rondom de hele boksring en erboven. Wanneer het boksen zelf in beeld is, speelt er luide muziek en horen we de Peaky Blinders gedempt praten. Wanneer ze echter iets belangrijks zeggen wordt net de muziek gedempt en worden de stemmen duidelijk.

Afbeelding D: *Peaky Blinders*, seizoen 4, aflevering 1

In het laatste seizoen regisseerde Byrne een zeer indrukwekkende scène waarin Arthur een man in elkaar slaat waarvan hij denkt dat hij een relatie heeft met Linda. Byrne doet dit wederom in een zeer lang shot, 3 minuten en 40 seconden waarin hij slim gebruikt maakt van belichting en camerabewegingen. Fel licht van achteren zorgt er namelijk voor dat van al Arthur's gruwelijke acties enkel de contouren zichtbaar zijn. Zo wordt de kijker niet geconfronteerd met het geweld, maar het laat ook meer ruimte voor de verbeelding. Daarbij verdwijnen het geluid en de muziek, tenzij Arthur spreekt. Hij krijgt namelijk spijt van zijn acties en wanneer hij ten gevolge hiervan over god en de duivel begint te praten, doet zijn houding in combinatie met het tegenlicht hem op een priester lijken (afb. E). Ten slotte wordt aan het einde van het laatste seizoen Arthur aangevallen tijdens Mosley's speech op een fascistische bijeenkomst. Dit gevecht is wederom slecht zichtbaar door het gebruik van fel tegenlicht in combinatie met korte shots. Dit maakt het moeilijk om Arthur te onderscheiden.

Afbeelding E: *Peaky Blinders*, seizoen 5, aflevering 3

Op zoek naar de stempel: vergelijking van ander werk en *Peaky Blinders*

In dit onderdeel wordt het werk van de regisseurs bij *Peaky Blinders* vergeleken met enkele van hun andere werken. Er zal bij elke regisseur een specifieke scène worden geanalyseerd, die qua setting overeenstemt met een van de geselecteerde scènes uit *Peaky Blinders*. Naast de vergelijking van deze scènes zal ook het geheel van de bekeken andere werken per regisseur worden vergeleken met zijn volledige bijdrage aan *Peaky Blinders*.

Zoals eerder werd vermeld, werd enkel bij Otto Bathurst maar een beschikbaar ander werk gevonden, namelijk *The National Anthem*, de eerste aflevering van de serie *Black Mirror* (2011). Hier komt een scène in voor waarin de Britse premier overlegt met zijn team over een gevoelig onderwerp. Deze zal dus worden vergeleken met de manier waarop Bathurst een family meeting aanpakt. Net zoals in *Peaky Blinders* kunnen de verhoudingen binnen de groep worden afgeleid uit de plaatsing van de personages in de ruimte. De premier bevindt zich namelijk in het midden van de ruimte met zijn adviseur dicht bij hem. De mannen van de nationale veiligheid staan ondertussen wat verder en achter een tafel, alsof ze er niet helemaal bij horen. Een andere man, die zich vooral met de sociale media lijkt bezig te houden staat achter de adviseur, alsof hij bij haar hoort, maar niet echt bij de premier. Verder valt op dat Bathurst hier, net als in *Peaky Blinders*, mensen graag frontaal in beeld brengt om hun gelaatsuitdrukkingen volledig te kunnen laten zien. In het algemeen valt op dat Bathurst in beide series vaak moeite doen om personages in een shot te volgen terwijl ze een weg afleggen. In

Black Mirror gebeurt dit bijvoorbeeld door het huis van de premier of door de gangen van kantoren. In *Peaky Blinders* laat Bathurst Tommy voor het eerst aan het publiek zien in een shot waarin hij op zijn paard door heel Birmingham rijdt er rondom hem allerlei zaken gebeuren (afb. F). De stijl van Bathurst lijkt in de twee series dus in grote mate overeen te komen.

Afbeelding F: *Peaky Blinders*, seizoen 1, aflevering 1

Bij Tom Harper werden de films *Wild Rose* (2018) en *The Aeronauts* (2019) bekeken. Deze eerste gaat over een jonge Ierse moeder die het probeert te maken als countryzangeres nadat ze uit de gevangenis vrijkomt. Hier komt een kort gevecht in voor waarbij geen duidelijke overeenkomsten met Harpers vechtscène in *Peaky Blinders* te vinden zijn. Harper gebruikt bijvoorbeeld shots die gemiddeld meer dan dubbel zo lang zijn als in *Peaky Blinders* (van 1.5 naar 3.4 seconden). Daarnaast wordt in *Wild Rose* van veraf gefilmd zodat alles duidelijk in beeld is, terwijl het in *Peaky Blinders* net moeilijk was om de bewegingen te kunnen volgen. Wanneer we Harper's werk algemeen bekijken vallen er wel enkele gewoonte van hem op. Vooral in *Peaky Blinders* en *The Aeronauts*, maar ook af en toe in *Wild Rose*, lijkt hij shots zo vaak mogelijk symmetrisch op te bouwen (afb. G, 8 & 9). Daarnaast maakt hij ook, bijna overal waar het kan, gebruik van kaders in het beeld. In *The Aeronauts* komt dit minder naar voren, waarschijnlijk omdat de leegte in de lucht daar ook onderdeel is van het verhaal.

Afbeelding G: *Peaky Blinders*, seizoen 1, aflevering 4

McCarthy heeft net als Bathurst een aflevering van *Black Mirror* geregisseerd, namelijk *Black Museum*. Daarnaast regisseerde hij ook *The Sign of Three*, een aflevering van de serie *Sherlock* (2010). In deze aflevering geeft Sherlock een speech op het trouwfeest van Watson en Mary. Hier zijn geen opvallende gelijkenissen te vinden met de speech die McCarthy in *Peaky Blinders* regisseerde. McCarthy gebruikt wel bij beide veel medium close-ups, maar dit is niet opmerkelijk bij het in beeld brengen van iemand die voor een groep spreekt. Wat wel opvalt is McCarthy's liefde voor rechte hoeken in al zijn werk. In *Peaky Blinders* komt dit vooral naar voren door personages frontaal, in profiel of van bovenaf te filmen. In zijn ander werk wordt er ook vaak van bovenaf gefilmd en beweegt de camera ook vaak in rechte lijnen vooruit of achteruit. In *Sherlock* zijn er wel geregeld abrupte camerabewegingen, maar dit lijkt bij de stijl van de serie zelf te horen.

Van Tim Mielants werden de eerste twee afleveringen van *Cordon* (2014) en de film *De Patrick* (2019) bekeken. Bij deze film werd de scène geanalyseerd waarin het personage Herman een speech geeft voor alle mensen die op de camping verblijven. Mielants toont hier een knap staaltje regisseerwerk. Hij toont het geheel namelijk in een shot, maar wisselt de focus voortdurend tussen binnen, waar de speech wordt gegeven, en buiten, waar Patrick het geheel staat af te luisteren. Dit gebeurt in een lange pan waarbij Patrick telkens verder opschuift langs de vensters. Wanneer de focus binnen ligt, draait de camera niet om de spreker te tonen, maar is Herman zichtbaar in de weerspiegeling van het raam (afb. 10 & 11). Hoewel de speech die Mielants in *Peaky Blinders* regisseerde hier niet meteen overeenkomsten mee vertoont, doet

zijn algemene werk bij de serie dat wel. De drie meest opvallende zaken in Mielants' werken zijn namelijk het gebruik van pans, rack-focus en diepte. Deze komen allen opvallend vaak voor in zowel *Peaky Blinders*, *De Patrick* als in *Cordon*.

Bij Caffrey werd zijn werk bij de series *Stan Lee's Lucky Man* (2016) en *Love/Hate* (2010) bekeken. Wanneer we de eerste vechtscène uit *Peaky Blinders* vergelijken met een uit *Stan Lee's Lucky Man* kan er worden opgemerkt dat er in beide scènes duidelijke contrasten worden gecreëerd via het gebruik van licht en de kleuren van het decor en de kleding. Daarnaast valt het op dat Caffrey grote bewegingen binnen het gevecht vaak van veraf filmt zodat ze volledig zichtbaar zijn voor de kijker (afb. D & 12). Verder lijken er zeer weinig gelijkenissen op te treden tussen Caffrey's andere werk en zijn regie bij *Peaky Blinders*.

Anthony Byrne regisseerde net als Caffrey een deel van *Love/Hate*. Naast deze afleveringen werd ook zijn werk bij de serie *The Last Kingdom* (2015) bekeken. In *Love/Hate* regisseerde Byrne een vechtscène waarin de baas van een drugsbende een agent aftuigt die voor hem werkt. Wanneer deze scène wordt vergeleken met Byrnes vechtscènes in *Peaky Blinders*, valt het op dat er iedere keer gebruik wordt gemaakt van tegenlicht (afb. E & 13). Zijn voorkeur hiervoor komt niet enkel naar voren in vechtscènes, maar in al het werk dat van hem werd bekeken. Daarnaast maakt hij bij het gevecht in *Love/Hate* en bij het tweede gevecht in *Peaky Blinders* gebruik van korte shots en snelle camerabewegingen. Hierdoor komt de intensiteit die de personages voelen tot bij de kijker.

Regisseurs onder elkaar: algemene vergelijking van hun bijdrage

In het volgende onderdeel wordt de informatie uit de analyses samen met informatie uit bronnen over de regisseurs en de series of films verwerkt tot een vergelijking van de verschillende regisseurs. Er wordt geprobeerd een beeld te creëren van het auteurschap van iedere regisseur binnen *Peaky Blinders*. Hierbij wordt zowel gelet op de stijl, die bij de auteurtheorie naar voren kwam als belangrijk element in verband met auteurschap, als op de andere manieren waarop de regisseurs hun creatieve stempel om de serie hebben gedrukt. Op deze manier ontstaat er een combinatie van de theorie rond de regisseur als auteur en de showrunner als auteur waarbij wordt gezocht naar de creatieve invloed van een bepaald persoon.

Als eerste regisseur van *Peaky Blinders* heeft Otto Bathurst meer kansen gekregen om de serie te beïnvloeden dan de andere regisseurs (Allen, 2019: 49). De bekende *Peaky*-kapsels (afb. 2) en de openingsmuziek, *Red Right Hand* van Nick Cave and the Bad Seeds, waren bijvoorbeeld allebei zijn idee (Allen, 2019: 53, 180). Daarnaast was hij ook bij de andere keuzes van looks en muziek zeer aanwezig (Allen, 2019: 129-130). Zelfs in het castingproces speelde

Bathurst een belangrijke rol. Hij ging bijvoorbeeld zelf naar Helen McCrory's huis om haar te overtuigen om de rol van Polly aan te nemen (Allen, 2019: 182). Hoewel hij een grote rol speelde in het nemen verschillende belangrijke creatieve beslissingen, kon hij zijn creativiteit blijkbaar toch niet volledig laten gaan. Caryn Mandabach vertelt namelijk dat hij zijn verbeelding 'slaafs' inzette om het script zo getrouw als mogelijk weer te geven (Allen, 2019: 49). Niettemin komt zijn creativiteit in verschillende onderdelen van de serie naar voren. Als het aankomt op regie, is zijn stijl niet zo uitgesproken als die van enkele andere regisseurs, maar kan zijn stijl toch worden opgemerkt. Hij speelt bijvoorbeeld graag met slow-motion en gedempt geluid. Verder gebruikt hij de plaatsing van de personages in de ruimte om hun verhoudingen te verduidelijken. Daarnaast brengt hij de acteurs op cruciale momenten zeer vaak frontaal in beeld om hun gelaatsuitdrukkingen te tonen. Wanneer al zijn geanalyseerde werk samen wordt bekeken, lijkt hij vooral duidelijkheid te willen geven aan de kijker.

Harper kreeg in zekere mate net als Bathurst de kans om de serie mee vorm te geven aangezien de ontwikkeling van de Peaky-stijl nog volop bezig was tijdens de tweede helft van het eerste seizoen (Allen, 2019: 49). Hij werkte hiervoor nauw samen met de crew en wilde het publiek vooral de humane kant Tommy laten zien. Verder hield hij zich net als Bathurst bezig met het vinden van muzikanten voor de soundtrack en zocht hij mee naar locaties wanneer nodig (Allen, 2019: 41, 43, 50, 84). Qua stijl geeft Harper alles een stuk minder zichtbaar weer dan Bathurst. Het gevecht dat hij regisseerde is bijvoorbeeld donkerder en moeilijker te volgen. Dit komt onder andere door de opvallende camerabewegingen die hij overal implementeert. Harper lijkt de kijker er hiermee af en toe op attent te willen maken dat de beelden gefilmd zijn.

McCarthy komt over als iemand die zeer bewust nadenkt over het gevoel dat hij wil weergeven. Hij besprak bijvoorbeeld met Knight wat voor energie het gehele seizoen moest overbrengen en zegt zelf dat het thema van seizoen twee 'verlangen' is (Allen, 2019: 115-117). Zijn stijl wordt gekenmerkt door steeds ofwel van erg dichtbij of net van veraf te filmen. Daarnaast werkt hij ook graag met rechte hoeken, zoals al eerder werd besproken. Verder lijkt McCarthy minder duidelijk dan de andere regisseurs zijn stempel op de serie te drukken. Hij heeft oog voor het spelen met licht en schaduw, maar is hier niet opmerkelijk beter in dan de anderen.

Tim Mielants besprak uitgebreid met de acteurs hoe ze hun rol het best konden invullen (Allen, 2019: 163, 165, 169). Hoewel het niet expliciet wordt vermeld, lijkt het goed mogelijk dat hij een ook een invloed heeft gehad op het selecteren van acteurs. Jan Bijvoet, die in seizoen drie verschijnt als de Russische hertog Leon Petrovich Romanov, speelde namelijk ook mee in *Cordon* en *De Patrick*. *De Patrick* is natuurlijk later gefilmd dan seizoen twee van *Peaky*

Blinders, maar het illustreert toch Mielants' band met deze acteur. Verder wordt zijn stijl gekarakteriseerd door het gebruik van symboliek, vaak in samenwerking met de belichting. Dit komt voor in het eerder besproken voorbeeld van de kerk en het vuur op Hughes' schouder (afb. B), maar bijvoorbeeld ook vlak nadat Michael Father Hughes heeft vermoord om Tommy's zoontje Charlie te redden. Michael zit dan in het duister aan de ene kant van een muur, terwijl de onschuldige kleine Charlie in warm licht aan de andere kant van de muur zit te spelen (afb. H).

Afbeelding H: *Peaky Blinders*, seizoen 3, aflevering 6

Caffrey komt in het boek van Allen (2019) over als een regisseur die zich zeer bewust is van het belang van een goed team. Hij vertelt dat hij inspiratie haalde uit de regie van Otto Bathurst en uit zijn dankbaarheid tegenover het talent van de cast en crew (Allen, 2019: 207-215) . Het is bij Caffrey moeilijk om zijn stijl exact te omschrijven. Dit zou het gevolg kunnen zijn van de invloeden van anderen die hij toelaat. Dit is echter niet negatief aangezien het zorgt voor een gevarieerde kijkervaring. Net als Mielants, is het bij Caffrey ook mogelijk dat hij heeft geholpen bij de zoektocht naar acteurs. Aidan Gillen en Charlie Murphy, die respectievelijk Aberama Gold en Jessie Eden spelen in seizoen vier en vijf, hebben namelijk allebei ook een rol in *Love/Hate.*

Byrne heeft binnen *Peaky Blinders* de opvallendste stijl. Jamie Glazebrook omschrijft zijn stijl als gepolijst, visceraal en gevoelig (Allen, 2019: 221). Dit is begrijpelijk aangezien Byrne's overdreven lichtgebruik en lange shots de kijker diep en gericht kunnen raken. Daarnaast komt seizoen vijf zo anders over vanwege het gebruik van een 4K-camera. Dit was

echter de beslissing van Netflix en dus geen creatieve keuze van Byrne (Valentini, 2019). De verandering van camera in combinatie met Byrne's veelvuldig gebruik van fel licht en enorm lange shots, doen seizoen vijf wel erg anders overkomen dan de andere seizoenen. Het past misschien wel bij de sfeer die de beurscrash en de opkomst van het fascisme met zich meebrengen, maar het breekt toch in zekere mate met de *look* van de serie. Deze breuk kan op verschillende manieren worden ontvangen. Sommigen zullen het geweldig vinden dat hij zijn eigen stijl toont en de serie wat vernieuwd. Anderen zullen het te veel verandering vinden.

Conclusie

Na het analyseren van de verschillende seizoenen van *Peaky Blinders* en verscheidene andere werken van de regisseurs, kan in verband met het auteurschap van de regisseurs worden geconcludeerd dat iedere regisseur in zekere mate zijn stempel drukt op de serie. Dit komt naar voren in de stijl, maar ook via andere zaken zoals de muziek, kleding of keuze van acteurs. De creatieve invloed is echter niet bij iedere regisseur even sterk. Bathurst had als eerste regisseur de unieke kans om de toon de zetten voor de gehele serie. Deze wordt grotendeels aangehouden tot en met seizoen vier, waarbij Mielants er net iets meer uitspringt dan Harper, McCarthy of Caffrey. In het vijfde seizoen is er een duidelijke visuele verschuiving, maar deze is niet volledig omwille van Byrne's keuzes, aangezien Netflix hier de verandering van camera opperde. Wanneer het aankomt op de zoektocht naar de showrunner, vervullen Mandabach en Glazebrook zeker enkele belangrijke rollen, maar lijkt Knight toch de belangrijkste figuur te zijn. Hij bedacht namelijk de volledige serie en oefende ook een zekere invloed uit op de rest van het creatieve proces. Daarom komt een tamelijk groot deel van het auteurschap aan hem toe. Wanneer alle resultaten bij elkaar worden bekeken, is er echter duidelijk sprake van een groot team vol getalenteerde mensen die de serie hebben gemaakt tot wat ze vandaag is. Dit sluit aan bij de theorieën van Pisters (2007: 54), Andrews (2012: 43) en Blakey (2017: 327)

Niettemin is er nog ruimte om dit onderzoek te verdiepen of uit te breiden. De stijl van de regisseurs zou bijvoorbeeld duidelijker kunnen worden afgebakend door hun volledige oeuvre te onderzoeken. Een gelijkaardig onderzoek zou kunnen worden gevoerd in verband met de showrunner. De bijdrages van Knight, Mandabach en Glazebrook zouden misschien beter kunnen worden waargenomen door aan de hand van andere series waar ze aan meewerkten op zoek te gaan naar hun individuele stijl. Daarnaast zou ook de creatieve invloed van andere leden van de crew, en misschien zelfs van de cast kunnen worden onderzocht. Hierbij zou het vooral interessant kunnen zijn om extra aandacht te besteden aan de cameramannen of -vrouwen. Ten

slotte zou het onderzoek natuurlijk kunnen worden hernomen wanneer seizoen zes en zeven verschijnen (“Peaky Blinders,” g.d.).

Dit onderzoek hoopt vooral nieuwe gedachtegangen te hebben aangespoord binnen de theorie omtrent auteurschap, series en een combinatie van de twee. Het belang van de regisseur bij series lijkt namelijk vaak te worden onderschat. Toch blijkt dat regisseurs in series zeker hun eigen stijl naar voren kunnen laten komen en cruciaal zijn voor de esthetiek van het eindproduct. Daarbij drukken ze niet enkel via de regie hun stempel op de serie, maar hebben ze ook invloed op andere creatieve onderdelen van het productieproces zoals de casting, de keuze van kostuums, de selectie van muziek en de zoektocht naar locaties. *Peaky Blinders* zou, zelfs met Knights schrijftalent, nooit zo populair zijn geworden als het nu is zonder de bijdrages van Otto Bathurst, Tom Harper, Colm McCarthy, Tim Mielants, David Caffrey en Anthony Byrne. Hopelijk inspireert dit werk verder onderzoek naar het belang van de verschillende posities binnen de productie van kwaliteitsvolle series. Er lijkt momenteel namelijk vaak enkel aandacht te gaan naar de bedenkers.

Bibliografie

Allen, M. (2019). *By order of the Peaky Blinders*. Londen, GB: Michael O'Mara Books Ltd.

Andrews, D. (2012). No start, no end: Auteurism and the auteur theory [Elektronische versie]. *Film International*, 10(6), 37–55.

Benyahia, S.C., Gaffney, F., & White, J (2006). *AS film studies: The essential introduction*. New York, NY: Routledge.

Blakey, E., (2017). Showrunner as auteur: Bridging the culture/ economy binary in digital Hollywood [Elektronische versie]. *Open Cultural Studies*, 1, 321-332.

Bordwell, D. (2005). *Figures traced in light: On cinematic staging*. Berkeley & LA, California: University of California Press.

Build Series. (2 Oktober 2019). *Cillian Murphy, Steven Knight & Caryn Mandabach of "Peaky Blinders" on the show's fifth season* [Video]. Youtube. www.youtube.com/watch?v=FiYQwpiTOwg

Caldwell, T. (2010). *Film analysis handbook: Essential guide to understanding, analysing and writing of film* (2e ed.). St. Kilda Victoria, Australië: Insight Publications Pty Ltd.

Cascajosa Virino, C. (2016). El ascenso de los showrunners: Creación y prestigio crítico en la televisión contemporánea [Elektronische versie]. *Index Comunicación*, 6(2), 23-40.

Cortés-Selva, L. (2017). Fotografía y series de televisión: Metodología para el análisis del estilo visual televisivo [Elektronische versie]. *Index Comunicación,* 6(2), 135-150.

Del Campo, E., Puebla, B., & Ivars, B. (2016). Las series de televisión: 'Multiverso' objeto de estudio [Elektronische versie]. *Index Comunicación*, 6(2), 13-19.

Egner, J. (2017, December 24). 'Peaky Blinders' and its distinct allure [Elektronische versie]. *The New York Times,* p. 9.

Fisk, C., & Szalay, M. (2017). Story work: Non-proprietary autonomy and contemporary television writing [Elektronische versie]. *Television & New Media*, 18(7), 605-620.

Grosoli, M. (2014). The politics and aesthetics of the "politique des auteurs" [Elektronische versie]. *Film Criticism*, 39(1), 33-50.

Higueras-Ruiz, M. J., Gómez-Pérez, F. J., & Alberich-Pascual, J. (2018). Historical review and contemporary characterization of showrunner as professional profile in TV series production: Traits, skills, competences, and style [Elektronische versie]. *Communication & Society* 31(1) , 91-106.

Higueras-Ruiz, M. J., Gómez-Pérez, F. J., & Alberich-Pascual, J. (2019). Revisión histórica y conceptual de la autoría y sus implicaciones en el medio televisivo: El concepto de autor en las series de televisión contemporáneas estadounidenses [Elektronische versie]. *Doxa Comunicación*, 28, 79-96.

Koszarski, R. (1995). Auteurism revisited [Elektronische versie]. *Film History*, 7, 355-357.

Kuhn, A., & Westwell, G. (2020). *A Dictionary of Film Studies* (2e ed.). Oxford, VK: Oxford University Press.

Logan, E. (2016). 'Quality television' as a critical obstacle: Explanation and aesthetics in television studies [Elektronische versie]. *Screen*, 57(2), 144-162.

Muñoz Fernández, H. (2016). ¿Son arte las series de televisión? [Elektronische versie]. *Index Comunicación*, 6(2), 69-82.

Peaky Blinders (g.d.). Imdb pro. Bezocht 6 Juni, 2020, via pro.imdb.com/title/tt2442560/?ref_=recent_view_1

Peaky Blinders: Awards. (g.d.). Imdb. Bezocht 6 Juni, 2020, via www.imdb.com/title/tt2442560/awards?ref_=tt_awd

Perren, A., & Schatz, T. (2015). Theorizing television's writer–producer: Re-viewing the producer's medium [Elektronische versie]. *Television & New Media*, 16(1) 86 –93.

Pisters, P. (2007). *Lessen van Hitchcock: Een inleiding in mediatheorie* (3e ed.). Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.

Rountree, C. (2008). Auteur film directors as contemporary shamans [Elektronische versie]. *Jung Journal*, 2(2), 123-134.

Sarris, A. (2016). Aantekeningen over de auteurtheorie. In A. van den Over, F. Kessler, P. Meers, P. Pisters & S. Willemsen (Eds.), *Sleutelteksten film- en mediatheorie deel 2: Klassieke en moderne filmtheorie* (pp. 93-100). Nijmegen, Nederland: In de walvis.

Steven Knight (g.d.). Imdb pro. Bezocht 6 Juni, 2020, via pro.imdb.com/name/nm1140275/about

Valentini, V. (2019, September 19). *Time-jumping season 5 of 'Peaky Blinders' aims for a more cinematic look.* Variety. variety.com/2019/artisans/production/season-5-peaky-blinders look-1203339915/.

Van Der Pol, G. (2015). Spectator's trust as an indicator of film authorship. Is Vinterberg a film auteur? [Elektronische versie]. *Studies in European Cinema*, 12(1), 19-34.

Filmografie

Brooker, C. (Bedenker). (2011). *Black mirror* [Televisieserie]. Londen: Zeppotron.

Carolan, S. (Bedenker). (2010). *Love/hate* [Televisieserie]. Wiclow: Octagon Films.

Cornwell, B. (Schrijver). (2015). *The last kingdom* [Televisieserie]. Londen: Carnival Film and Television.

Gatiss, M., & Moffat, S. (Bedenkers). (2010). *Sherlock* [Televisieserie]. Surrey: Hartswood Films.

Harper, T. (Regisseur), & Taylor, N. (Schrijver). (2018). *Wild rose* [Film]. Londen: BFI Film Fund.

Harper, T. (Regisseur/Schrijver/Producent), &Thorne, J. (Schrijver). (2019). *The aeronauts* [Film]. Santa Monica: Amazon Studios.

Joos, C. (Schrijver). (2014). *Cordon* [Televisieserie]. Zaventem: Eyeworks Film & TV Drama.

Knight, S. (Bedenker). (2013). *Peaky blinders* [Televisieserie]. Londen: Caryn Mandabach Productions.

Lee, S., & Biswas, N. (Bedenkers). (2016). *Stan Lee's lucky man* [Televisieserie]. Londen: Carnival Film and Television.

Mielants, T. (Schrijver/Regisseur). (2019). *De Patrick* [Film]. Zaventem: Savage Film.

Bijlagen

1. Aanvullende afbeeldingen

Afbeelding 1: *Peaky Blinders*, seizoen 1, aflevering 1

Afbeelding 2: *Peaky Blinders*, seizoen 1, aflevering 4

Afbeelding 3: *Peaky Blinders*, seizoen 2, aflevering 2

Afbeelding 4: *Peaky Blinders*, seizoen 3, aflevering 6

Afbeelding 5: *Peaky Blinders*, seizoen 4, aflevering 6

Afbeelding 6: *Peaky Blinders*, seizoen 6, aflevering 1

Afbeelding 7: Peaky Blinders, seizoen 5, aflevering 6

Afbeelding 8: *Wild Rose*

Afbeelding 9: *The Aeronauts*

Afbeelding 10: *De Patrick*

Afbeelding 11: *De Patrick*

Afbeelding 12: *Stan Lee's Lucky Man*, seizoen 1, aflevering 4

Afbeelding 13: *Love/Hate,* seizoen 2, aflevering 5

2. Opmerking in verband met de coronacrisis

Dit gehele onderzoek werd uitgevoerd tijdens de coronacrisis. Dit betekende dat alle bibliotheken gesloten waren. Hoewel de bibliotheek van de Universiteit Antwerpen haar uiterste best deed om scans op te sturen van aangevraagde artikels en hoofdstukken uit boeken, bemoeilijkte dit toch het onderzoek. Er was namelijk geen mogelijkheid om snel verschillende boeken te doorbladeren, op zoek naar interessante hoofdstukken of om volledige boeken raad te plegen, wat een meerwaarde had kunnen bieden voor de onderzoeksmethode.

Daarnaast werd ook de keuze van het ander werk van de regisseurs dat zou worden bekeken, beperkt. Veel van hun oudere werk is namelijk enkel beschikbaar op dvd, maar deze konden niet worden uitgeleend bij bibliotheken. Daarom werd zo veel mogelijk gekozen voor de series en films die online beschikbaar zijn. Niettemin werden ook enkele dvd's aangekocht die met vertraging werden geleverd wegens de coronacrisis. Ten slotte zorgde het feit dat het gehele leven online doorgaat ervoor dat het werk aan de computer zowel mentaal als fysiek sneller te veel werd.

3. Schema's

De volgende schema's werden toegevoegd om de lezer een vollediger beeld te geven van de uitvoering van het onderzoek. In de schema's werden de uitgebreide notities samengevat die werden genomen tijdens het kijken van de verschillende films en series. De schema's werden dus gebruikt om een overzicht te hebben van de belangrijkste informatie en om conclusies uit te trekken. Er zijn gevallen waarbij niet alle informatie uit de schema's werd gebruikt, maar er zijn tevens gevallen waarbij de notities opnieuw werden bekeken om meer informatie over bepaalde scènes in de tekst te verwerken.

Schema 1: *Peaky Blinders,* geselecteerde scènes

Family meetings

Aflevering/ regisseur	**plaats**	**lengte**	**shots**	**Gemiddelde shotlengte**	**Opmerkingen over stijl**
S1A1 Bathurst	Kantoor Watery Lane - kern + Scudboat, Curly,…	1min 50s	29	3,7s	-begint met Finn die door sleutelgat kijkt -dan Arthur in medium shot, zoomt uit tot long shot waarin iedereen zichtbaar is: duidelijke inner en outer circle -dan medium close-ups waarin iedereen om de beurt praat of reacties worden getoond -nog een overzichtsshot -dan meer close-ups (dichterbij dan voorheen) -meestal frontaal, maar Polly die aan tafel zit met lichte hoek van bovenaf gefilmd
S2A4 Harper	Aparte ruimte Garrison - kern	2min 28s	41	3,6s	-eerst establishing shot, dan medium close-ups van wie aan het woord is of reactieblikken -gewone close-up van John, hij is hier het belangrijkst en meest intens -1 keer camerabeweging van Tommy naar John -enkel John, Arthur, Tommy & Polly
S2A1 McCarthy	Kantoor Watery Lane - kern + Esmé	5min 9s	71	4,3s	-vaak delen van het beeld geblocked door wazige mensen of voorwerpen -soms kader in kader door trapleuning, binnenraam, deuropening -Iedereen staat steeds links of rechts in beeld, alleen Charlie & Curly vullen samen het hele beeld -Groot aantal korte reactieshots -Esmé anders belicht -> andere kleur, onderscheidt haar van de anderen
S2A3 McCarthy	Kantoor Watery Lane - kern + Curly, Scudboat,…	4min 42	57	4,9s	-vaak focus verleggen van voorgrond naar achtergrond wanneer personen op achtergrond/voorgrond spreken -veel medium close-ups, begin meer medium long shot, af en toe overzichtsshot ertussen -af en toe deel beeld blokkeren met wazig persoon -Meestal meerdere personen samen in beeld (Arthur & Tommy, Polly en Scudboat,

					Arthur & John) -Pollly stapt van medium close-up naar close-up, daarna Thomas in close-up, bovenkant hoofd eraf geknipt, ook bij Michael & John
S3A6 Mielants	Kantoor Watery Lane - alleen kern	2min40	60	2,6s	-bewegende camera bij binnenkomen -spannend moment: Charles is vermist -hele tijd regengeluid op achtergrond -helft beeld blokkeren met hoofd van spreker of ontvanger -close-ups wanneer het nog serieuzer is, anders medium close-up -telkens wanneer er iemand weggaat eerste close-up en dan medium long-shot van hen
" "	Tommy's kantoor in zijn huis Kern + Linda, Esmé, Ada, Lizzie, Scudboat, Johhny, uncle Charlie, Isaiah	9min 14	125	3,9s	-zeer vaak deel beeld blokkeren bij medium close-up -vaak focus verleggen -geregeld mooi overzichtsshot -Tommy aan 1 kant en rest tegenover hem (anders altijd soort cirkel) -> voorbode van zijn verraad? (aan het einde komt politie bijna iedereen arresteren) -zachte onheilspellende muziek -heel veel gezichten met reacties, Tommy praat bijna continu -weer bovenkant hoofd eraf geknipt soms -af en toe bewegende camera -Tommy als enige in rook
S4A2 Caffrey	Kantoor watery lane? Kern + Linda, Ada, Lizzie, Isaiah, Finn, priester, Johhny, uncle Charlie	4min54	82	3,6s	-John is net gestorven -geluid gedempt wanneer Tommy binnenwandelt -iedereens reactie wordt getoond -kader rond Polly -veel medium close-ups, per twee in beeld behalve Polly & Tommy -verschillende hoeken terwijl Arthur blijft spreken -overzichtsshot -inner circle zit aan tafel, rest en Tommy staan rest (Finn mag zitten nu John dood is) -Tommy steeds frontaal medium close-up of medium shot

					-wisselen van focus als er iemand anders die in het shot was spreekt na persoon die in focus was -Polly zit bijna weg gekeerd van Tommy, moet achterom kijken om tegen hem te spreken
S5A1 Byrne	Garisson Kern + Ada en Lizzie	4min29	81	3,2s	-vrouwen gaan een voor een naar buiten -Tommy gaat pas zitten wanneer het enkel nog hij, Arthur en Polly zijn -eerst overview, insert close-up kogel, dan medium close-ups -alleen Tommy medium shot van lage hoek, staat als enige recht, tegen paal -> beetje kader -geen blokkeren beeld meer, iedereen ofwel frontaal centraal of profiel in zijkant beeld -licht bewegende camera -vrouwen meer in het licht dan Tommy en Arthur
S5A6	Garisson kern + Michael, zijn vriendin + priester, Curly, Aberama, Charlie, Johnny	6min4	101	3,6s	-iedereen ver uit elkaar -raar belicht: alles lijkt donker, maar toch heel verlichte gezichten, vreemd vaal, wit licht van buiten + kaarsjes en warme lampen -Michael en Tommy frontaal tegenover elkaar, ook zo in gesprek; Polly aan Tommy's kant -weer vooral medium close-ups en soms overzichtsshots, toont hoe verspreid over de ruimte ze zitten

Vechtscènes

Aflevering/ regisseur	**plaats**	**lengte**	**shots**	**Gemiddelde shotlengte**	**Opmerkingen stijl**
S1A2	Zigeunerkamp broers vs. Lee boys	1min	43	1.3s	-volledig in slow-motion -muziek begint plots, ook vertraagd -vaak verschillende shot van zelfde beweging

					-vooral broers in beeld -veel licht -rare hoeken, vaak van beneden -wazig en dan scherpstellen
S1A5	In Garrison met man van IRA	1min21	53	1.5s	-vaak delen van lichaam tonen: onduidelijk wie aan het winnen is, wat van wie is -flashbacks naar gevecht dat Tommy had in de oorlog: snelle cuts, onduidelijke beelden -overtreden 180°regel voor verwarring -weinig kleur door fel licht en veel zwart -> onduidelijk
S2A4	Michael en Isaiah in bar	0min35	13	2.4s	-langere shots met bewegende camera -camera lijkt middenin gevecht te zitten -bijna altijd medium shot
S2A6	Tommy en Legerman op races	0min 45	15	2.8s	-shots ofwel bijzonder lang of heel kort -langere shots volgen bewegingen en gevecht door ruimte -heel instabiele camera -onderbroken door shots van Lizzie -soms rare hoeken
S3A1	Gevechten door elkaar op trouw (ook seks, feest en gesprek ertussen)	2min52	49	3.4s	-twee soorten gevechten: voor de fun & op leven en dood -> 1e warm licht van vuur, veel ambiance; 2e donker, bijna zwart-wit -1e bovenlichamen in beeld; 2e volledig in beeld afgewisseld met insert close-ups van delen om verwarring te scheppen: niet duidelijk wat wie is -1e hele tijd gelijkaardige hoek; 2e veel verschillende hoeken
S3A4	Tommy in elkaar geslagen door mannen van priester	0min 46	20	2.1s	-gebruik spiegel om reactie priester te tonen -contrast witte muren donkere kleding -camera blijft op ooghoogte en kijkt neer

S4A1	Gevecht met slager en knecht in kelder	1min05	17	3.6s	-zeer bloederig -contrast met witte outfit kok en wit hemd Tommy en witte muren, witte ganzen -bewegende zenuwachtige camera -weergalmende stemmen -redelijk lange shots, grote bewegingen volledig in beeld
S4A2	boks gevecht	1min03	22	2.8s	-zeer verschillende hoeken: bovenaf, in ring, buiten ring, neerkijkend, van beneden -reacties omstaanders in medium close-up -delen slow-motion met gedempt geluid, wel muziek -dempen opheffen voor gesprek en dan weer bij het ‘afmaken’ -draaiende camera
S5A3	Arthur slaat man die bevriend is met Linda in elkaar	3min40	1	220.6s	-een lang shot met camera die volgt -begint met ‘friends meeting place’ spandoek -zeer sterk backlight waardoor gesprek al slecht zichtbaar is -gruwelijk deel van het ‘gevecht’ is enkel contour -wanneer hij spijt heeft lijkt de contour een priester -begin zeer symmetrisch, mannen tegenover elkaar -snelle camerabeweging naar achteter wanneer hij op de vloer wordt gegooid -schaduwen op de grond -muziek doet geluiden gevecht verdwijnen -terug Arturs stem verstaanbaar wanneer hij op stoel gaat zitten en verder praat -daarna verdwijnt geluid weer bij snijden -handen heel zichtbaar in contour wanneer hij het erover heeft aan het einde zien we zijn voeten wegwandelen, redelijk belicht -dan valt/gooit petje op de grond voor man, wel terug belicht
S5A6	Arthur aangevallen tijdens	0min55	25	2.2s	-heel donker: soms onduidelijk wie wie is -afgewisseld met beelden van vechtend publiek en Mosley en Tommy die ernaar kijken -> shotlengtes niet helemaal accuraat -heel onduidelijk wat er gebeurt

	politiek evenement				-wel snelle cuts -weer tegenlicht

Speeches

Aflevering/ regisseur	**plaats**	**lengte**	**shots**	**Gemiddelde shotlengte**	**Opmerkingen stijl**
S1A1 Bathurst	Freddie Thorne, fabriek	1min20	22	3,6s	-handheld camera door menigte -close-up met bovenkant hoofd eraf -vaak wazig beeld voorgrond met scherpe achtergrond -veel gezichten en handen van dichtbij
S1A6 Harper	Tommy Small Heath voor gevecht	1min16	24	3s	-lange shots met bewegende camera -afgewisseld met medium close-ups en overzichtsshots -zachte muziek
S2A6	Voor aanval op races, briefing in veld	1min09	15	4,3s	-begin lang shot van zeer veraf -zeer lange shots van Tommy die praat en korte reactieshots -topje van hoofd gesneden bij medium shots en medium close-ups
S3A6	Opening weeshuis	0min53	10	5s	-zowel front als side van Tommy -paar reacties uit publiek + kinderen tonen waar hij het over heeft -veel licht in kerk -kant van propere mensen, priesters, kinderen en politie meer licht dan kant van de peaky blinders
S4A6	Speech Tommy en Arthur na elkaar op soort familiefeestje	2min25	29	4.8s	-heel lang beginshot met camera die vanaf deur de hele kamer rondgaat tot Tommy begint te praten -warm licht, fijne muziek -camera beweegt lichtjes -vaak zelfde uit licht veranderende hoeken

					-veel medium shots -Tommy heeft deuropening achter zich, die als enige niet warm verlicht is
S5A5	Speech Mosley op feest bij Tommy	6min13	86	4.3s	-verschillende afstanden van Mosley afgewisseld -bewegende beelden van publiek -symmetrisch beeld van Mosley in tent -soms wazige objecten of mensen in voorgrond -camera gaat vooruit en achteruit met Mosley -> bewegend en soms met sprongen -langere shots wanneer de speech intenser wordt -bij intenser ook beelden vanuit verschillende hoeken: achter, zij -ook beelden draaiend rond hem -wanneer hij de ballerina ziet, shots waarbij we hem verder horen, maar strak gezicht (niet pratend) zien

Introductie belangrijk personage

Aflevering/ regisseur	**plaats**	**lengte**	**shots**	**Gemiddelde shotlengte**	**Opmerkingen stijl**
S1A2	Garrison -1e ontmoeting Kimber	4min55	68	4,3s	-tegenlicht -eerst voeten, dan bewakers, dan geweren, dan achterkant hoofd, dan stem, weer geweer, schot, dan pas gezicht -ook tonen context: mensen gaan weg -beide standpunten tonen, over elkaar aan tafel -Kimber in medium shot, Tommy medium close-up -diffuus warm licht, felle lichten door ramen -verre overzichtsshots
S2A2	Eerste ontmoeting bij Alfie Solomons	6min30	66	5.9s	-eerst rug, dan stem, dan gezicht -zeer long shot waarin hij wandelt naar Tommy en ze daarna samen terug wandelen -veel schaduwen -gelig licht

					-insert close-up inschenken glaasjes -topjes van hoofden afgesneden bij close-ups -door raam -op achtergrond iemand achter raam -rook zorgt voor beweging -afwisseling medium close-ups en close-ups, af en toe big close-up van Tommy (gezicht nog gewond, bloedneus op bepaald moment) -camera beweegt lichtjes; zorgt voor instabiel gevoel
S3A2 Mielants	Ontmoeting met priester	4min19	22	11.5s	-heel lange shots waarin de focus vaak verschuift van de ene naar de andere persoon -rare opstelling: Tommy gaat op een bepaald moment met zijn rug naar de priester zitten -Tommy kijkt priester niet aan -shot waarbij wordt ingezoomd tot scherpe Tommy uit beeld verdwijnt en er wordt scherp gesteld op priester die verder zit -veel rook (op terrein van Charlie), vuur op achtergrond boven rechterschouder priester -lange big close-up van Tommy, zonder bovenkant hoofd
S4A1	Luca Changretta voor t eerste in beeld	1min31	17	4.8s	-eerst zijn handlangers, dan zijn hoed, dan zijn gezicht, dan zijn stem (accent)
S4A2	1e ontmoeting Luca & Tommy	6min	68	5.2s	-alles lijkt zeer traag te gaan, toch geen erg korte shots -reflectie Luca in tafel -licht van opzij, meestal helft gezicht belicht -medium close-ups van de twee afgewisseld, wel bovenkant hoofd -soms medium shots (wanneer het over kleding gaat) -warm licht van andere kant (lampen) -allebei kader om hun hoofd: kast en binnen-ramen -close-ups wanneer het heel serieus is

					-insert close-ups van kogels op tafel -heel zachte pianomuziek naar einde toe, emotioneel (uitmoorden familie) -Tommy lichte achtergrond, Luca meer donker -schaduwen lamellen geven cool effect -Tommy blijft heel lang exact hetzelfde staan, Luca beweegt
S5A1	Benadering door Mosley na vergadering parlement	1min54	9	12.4s 1e shot = 1min19	-zeer lang shot waarbij Tommy praat en Mosley luistert: camera gaat van zeer hoog shot van voorzitter, naar volledige zaal, naar medium shot Tommy, naar achteren, Mosley komt in beeld in massa, camera gaat steeds meer naar hem toe tot het een medium close-up is van hem -lichten in zaal gaan pas aan wanneer de camera daar naartoe gaat -we horen de voorzitter al praten voor de cut -Mosley valt op in rij vanwege iets lichter pak, andere kijkrichting en rechter zitten -zeer felle spot die vanachter uit de zaal komt -> vreemde belichting -rook erbij zorgt voor belemmering van zicht en tegelijk heel mooi beeld -licht snijd lijn in beeld tussen Tommy en Mosley -insert close-up van Mosleys uitgestoken hand

Schema 2: Resultaten andere werken, geselecteerde scènes

Scène/ regisseur/ werk	**setting**	**lengte**	**shots**	**Gem. SL**	**Opmerkingen over stijl**
Meeting – Bathurst -Black Mirror (TNA)	Kantoor van de premier	2min 55s	46	3,8s	BCU: / CU: 8 MCU: 25 MS: 7 MFS: / FS: 1 LS: 5 -duidelijke centrale figuur: is daarna enige die verplaatst -achterom kijken -match on action bij omdraaien -topje hoofd er vaak af -veel reactieshots -in het begin veel frontaal

					-wanneer prime minister rondwandelt vaak schouder/hoofd anderen in beeld -blauw licht van buiten met 1 gelige lamp op bureau naast raadsvrouw -keert vaak terug naar zelfde standpunt, soms beetje meer naar voren
Gevecht – Harper – Wild Rose	In bar met ex-werkgevers	17s	5	3,4s	MS: 1 FS: 1 LS: 3 -mooi gebruik diepte bij LS: oudjes staan verschrikt te kijken op voorgrond, wazig, gevecht speelt zich aan andere kant v/d ruimte af -camera volgt hoofdpersonage: beweegt mee naar voren of opzij -symmetrie van bar gebruikt
Speech – McCarthy – Sherlock	Trouwfeest Watson en Mary	47s	20	2,4s	BCU: 2 CU: 4 MCU: 8 MS: 3 MFS: / FS: 1 LS: 2 -verschillende keren rug van Sherlock -grappig shot: oud vrouwtje in MCU en man naast haar in MS omdat hij zo veel groter is -MCU Sherlock van schuin onder -wanneer hij iets heeft gezegd dat niet mocht: zeer snelle shots, Sherlock-stijl gedachten -gebruik diepte door mensen scherp te stellen die luisteren in zaal terwijl rug S in beeld is
Speech – Mielants – De Patrick	Vergadering camping	2min 0s	1	120s	-vooral MCU en CU Patrick en mensen die luisteren -hele tijd afwisseling tussen binnen en buiten via raam: wanneer focus op Patrick achter een van de ramen is, is de stem van Herman gedempt, hierbij zijn Herman en zijn vrouw wazig zichtbaar in de weerspiegeling in het raam; wanneer focus binnen is, op de mensen die luisteren, horen we Herman voluit.
Gevecht – Mielants – De Patrick (1 v/d twee eigenlijk overbodig)	Camper Herman en Liliane	2min 48s	52	3,2s	-er kan niet echt een duidelijk overzicht worden gemaakt van de shotgroottes omdat er zo veel beweging is in beeld en met de camera + shots die niet echt een officiële benaming hebben bv. enkel knieën of borstkast -alles dicht op elkaar in caravan -veel gekantelde hoeken in alle mogelijk richtingen

					-vaak kaders vanwege camper -veel en lang: zie blad
Gevecht – Caffrey – Stan Lee's Lucky Man	In appartement	29s	27	1,1s	BCU:/ CU: 13 MCU: 3 MS: 2 MFS: 2 FS: 2 LS:/ ICU: 1 -bewegingen verderzetten door cuts heen -veel contrast tussen witte ruimte en donkere jas van man -korte shots -camera volgt handen vaak -FS waarin vrouw tegen de muur wordt gegooid
Gevecht – Byrne – Love/Hate (eigenlijk overbodig)	In een parkje Harry en een agent	30s	23	1,3s	BCU:/ CU: 9 MCU: 7 MS: 3 MFS:/ FS: 1 LS: 1 ONZEKER: 2 -vaak zijn achterkant in beeld en neerkijkende of opkijkende hoek omdat agent op de grond ligt -camera draait mee met bewegingen, zwiert vaak -soms zo veel beweging dat het heel warrig wordt -heel mooi zonlicht, maar zeer pijnlijke situatie, zeer agressief -wel grappig wanneer oud vrouwtje verschikt toekijkt en Harry ertegen roept
Meeting – Byrne - The Last Kingdom	Vergaderzaal in paleis	2min 35s	39	4s	BCU: 1 CU: 8 MCU: 27 MS: 2 MFS:/ FS:/ LS:/ ICU: 1 -camera beweegt door ruimte van ene persoon naar andere + draait rond -soms personen wazig in achtergrond -mensen soms frontaal en soms van beetje opzij in beeld -vaak terugkeren naar bepaald standpunt tijdens gesprek -cool ding met 4 mensen op 1 lijn in gesprek: afwisseling tussen 1 en drie bij elkaar, voorste wandelt dan telkens weg

Schema 3: Resultaten analyse andere werken, niet-geselecteerde scènes

Regisseur – titel	**Duur telling**	**#shots**	**Gem. SL**	**Opvallende zaken**
Bathurst – The National Anthem – Black Mirror	41min 20s	499	4,97s →5s	-helemaal begin lang shot, soms nog moeite gedaan voor lange shots (bv. doorheen gang/kantoren, van tv-scherm tot full shot opgehangen man) -veel close-ups en big-close-ups om gezichtsuitdrukkingen te zien -camera beweegt traag -ook veel medium shots -opstelling van acteurs maakt dynamiek duidelijk: wie staat dichtst bij premier -pans van gezicht naar gsm in hand -handen komen wel vaker in beeld -camera beweegt mee met beweging personages -schouder vaak wazig in beeld bij gesprekken -topjes hoofden er meestal af (zeker in BCU) -'geheime' gesprekken van zeer dichtbij gefilmd -1 shot voor bijna-gevecht -afschuw van kijkend volk in slow-motion voor dramatisch effect
Harper – The Aeronauts	45min	354	7,63s	-opvallend lange shots, ook vaak met veel verplaatsing/door verschillende ruimtes -veel medium shots (vanwege hoge hoeden?) -symmetrie -werkt goed met licht/tegenlicht, geeft sprookjesachtige sfeer -kaders met touwen van ballon -camera beweegt bij zenuwachtige wetenschapper (+ schommelende ballon) -lage hoek wanneer man naar vrouw 'opkijkt' die in touwen hangt + hoge hoek van haar standpunt -camera wiebelt veel (omdat ballon wiebelt) -weinig opvulling in shots, mooie leegte

				-vaak camera in hoek geplaats, kijken dan ook vaak naar beneden of boven -ICU's van handen en materiaal
Harper – Wild Rose	45min	326	8,3s	-vaak door dingen heen gefilmd: buszetels, brievenbus, deuropeningen -camera meestal ofwel heel veraf ofwel heel dichtbij -shot van bovenaf (crane) wanneer ze groot huis binnenwandelt, nog andere air-shots -stofzuigen ook van bovenaf gefilmd -veel afwisseling tussen stille en bewegende camera; vaak beweging wanneer er beweging beeld is -pans van handen naar gezicht -binnen vaak donker -> tegenlicht van buiten -camera af en toe gekanteld zodat vloer scheef lijkt te lopen; ook vaak naar beneden/boven gekanteld -camera beweegt rond haar op podium, paar keer -rechtszaal symmetrisch
McCarthy – Black Museum – Black Mirror	45min	674	4,0s	-heel lang beginshot (met drone?) boven auto -veel CU's en MCU's -ook vaak LS -camera beweegt vaak vooruit of achteruit
McCarthy – The Sign of Three - Sherlock	45	768	3,5	-camera hangt vaak hoog -beeld weerspiegelt ervaring Sherlock: wazig wanneer hij zat is, snel wanneer hij nadenkt -veel afwisseling van BCU/CU/ICU/MS -vallend glas in slow-motion -abrupte camerabewegingen, volgt meestal Sherlock
Mielants – Cordon -Jan Bijvoet speelt hier en in De Patrick mee -> invloed op casting?	45	406	6,7	-luchtshots om locatie te tonen, komen vaak terug -gesprekken in MS, algemeen veel MS -MCU bij serieus/dreigen -goed gebruik diepte -camera volgt mensen door verschillende ruimtes -vaak lage/hoge hoek

				-camera pant heen en weer tussen mensen aan tafel + veel andere pans van ene naar andere ding, soms warrig/schokkend -veel beweging in camera -gebruik weerspiegeling ramen, soms symmetrisch -op enkele andere momenten ook symmetrie -BCU's zieke mensen of extreem spannende dingen -vaak fel licht met contrasten
Mielants – De Patrick "Een film van Tim Mielants"	45	293	9,2	-veel pans, in alle mogelijke richtingen -in het donker rode en gele tinten, in het algemeen wel veel rode tinten -veel rack-focus tussen gezichten -bij moeilijke gesprekken komt camera steeds dichter bij -veel kaders -speelt met reflecties in ramen -speelt met geluid op realistische manier -camera volgt Patrick door caravan -veel MS (heeft misschien te maken met naaktheid) -gebruik diepte in lange shots; mooi in bos -topjes hoofden er meestal af -goede opbouw van spanning: beetje tonen, maar bv deur net nog te veel dichtlaten; dan kap over hoofd -> dikke man, maar dat zijn ze allemaal -veel hoeken van onder of boven
Caffrey – Stan Lee's Lucky Man	41min30s	783	3,2	-neerkijkende/opkijkende shots -filmen van voeten -pan mensen in cirkel -gesprek met 3 mensen: niet bepaald speciaal of zo, enkel misschien 2 van opzij waarbij focus verschuift -pan van gezicht naar document en terug -vaal CU, MCU en BCU, af en toe establishing shot, meestal long shot in nieuwe ruimte

				-reactieshots terwijl persoon nog aan het woord is -we zien waar de agenten naar kijken, hun blik -kleine pans die personages volgen -pan van Thames naar wandelende agenten, eerst frontaal, steeds dichterbij tot ze naast de camera staan, dan cuts tijdens gesprek en shot van achterkant wanneer ze weg wandelen -gebruik kaders op boot: kan ook bijna niet anders -vaak even shot van gebouw waar ze in zitten -politie-inval: banden door plassen, lopende voeten, beetje cliché
Caffrey – Love/Hate afl. 1&2	37min 40s	628	3,6	-acteurs Aberama Gold en Jessie Eden spelen mee: verschijnen net in seizoen 4 -> verband? -hoge/lage hoek -afwisseling MCU, CU en BCU, hoe dichterbij, hoe serieuzer -mensen wandelen/bewegen tot in focus -gebruik rack focus, tussen mensen, maar ook bv van vliegtuig naar hek waar het achter rijdt -schilderij met bekende mensen, wordt mee gespeeld -pans tussen mensen en objecten of die blik van iemand door ruimte volgen -kader via rugleuning bankje: we zien mensen iets doorgeven op hun schoot -gebruik slow-motion voor dramatisch effect -zwanen terugkerend element in de serie (ook bij Byrne) -goudvissen: ding van Caffrey? (komt wel voor in aflevering van Byrne)
Byrne – Love/Hate afl. 4 & 5	40min	654	3,7	-mooi gebruik diepte -mooi gebruik pans, maar niet vaak -vaak maar één ding per shot -toch af en toe camera die volgt doorheen verschillende plekken -coole rack focus waarbij tatoeage in beeld komt -ook ander mooi gebruik rack focus -gesprek in MCU, CU wanneer serieus met kader via schouder andere -kaders via ramen en autoruiten

Byrne – The Last Kingdom	45min	559	4,8	-ICU hoeven paard -lichtjes bewegende camera in bos -lage/hoge hoek omdat ene op paard zit en andere niet -contour met tegenlicht -vrij lange shots met pans -gebruik rack focus -lijkt niet graag te knippen -camera volgt steeds glijdend -veel landschappen, ligt ook wel aan de serie