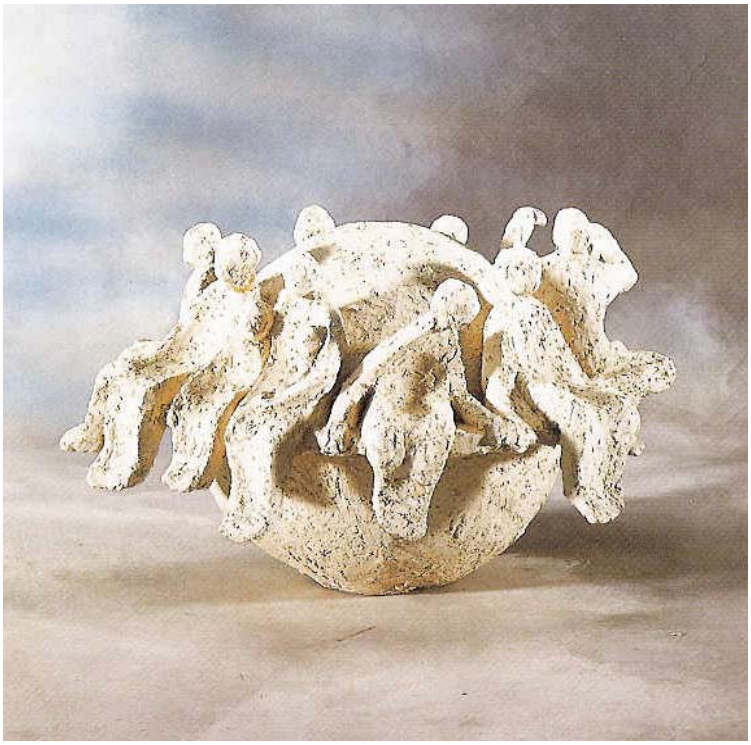
Tussen kerk en markt

De profilering van de Evangelische Omroep in televisiedrama



Charlotte Groenewegen

c.groenewegen@quicknet.nl

Studentnummer: 0010693

Docent: Dr. A. Fickers

Tweede lezer: Prof. Dr. Sonja de Leeuw

Theater-, Film- en Televisiewetenschap

Specialisaties: Film en Televisie / Kunstbeleid en Management

Faculteit der Letteren, Universiteit Utrecht

Juni 2005

Omslag: “Samen op de aarde”

Beeldend kunstenaar Jannie Slingerland

"You may say I'm a dreamer,

But I'm not the only one.

I hope someday you'll join us,

And the world will be as one."

John Lennon – Imagine

Dankwoord

Juni 2005

Na vele maanden werk heb ik mijn scriptie kunnen afronden en daarmee ook mijn studie Theater-, Film- en Televisiewetenschap. In de afgelopen vijf jaar heb ik heel veel geleerd over de media en over mijzelf. De dingen die ik tijdens mijn studie leerde kwamen meer dan eens in botsing met mijn christelijke geloof. Vanwege dit geloof was het voor mij een uitdaging om een onderwerp voor mijn scriptie te vinden waarin ik dit geloof kon koppelen aan mijn studie. Ik denk dat het met het onderwerp van deze scriptie goed gelukt is. Het was een uitdaging om de theorie van mijn studie te koppelen aan de praktijk binnen de Evangelische Omroep. Ik heb veel geleerd over deze omroep en veel waardering gekregen voor de wijze waarop de Evangelische Omroep haar zaken aanpakt.

Mijn bijzondere dank gaat uit naar Jacomien Nijhof en de afdeling drama: Natasja Visser, Ruth Zwart en Arnoud Bruinier. Jacomien, bedankt voor alle gesprekken en voor je adviezen. Zonder jouw hulp had ik nooit zo goed de weg gevonden binnen de EO. Ook wil ik de mensen bedanken die ik mocht interviewen. Ad de Boer, Wim de Knijff, Peter van der Wolf en Natasja Visser. Ik wil u bedanken voor uw tijd en voor het feit dat u uw ervaringen met mij wilden delen. Ook mijn begeleider Andreas Fickers wil ik bedanken voor zijn begeleiding.

Als laatste maar zeker niet het minst belangrijk wil ik mijn familie bedanken. Pappa en mamma, door jullie steun heb ik deze studie kunnen volgen en afronden. We hebben veel gepraat over mijn onderzoek en door deze gesprekken kreeg ik altijd weer inspiratie en energie om door te gaan. Bedankt voor alles. Mamma ik wil u bedanken omdat u mijn hele scriptie hebt nagelezen! Maarten, ook jou wil ik niet vergeten in mijn dankwoord. Je moest wat langer wachten dan gepland…maar nu is het eindelijk zover! Mijn scriptie is af en de toekomst ligt open voor ons samen. Dank je wel voor je steun en geduld in de afgelopen tijd.

Inhoudsopgave

Dankwoord 4

Inleiding 8

I. Theoretisch kader:

De invloed van televisiefictie op identiteitsvorming 17

I. 1 Inleiding 17

I. 2 Ideologie, cultuur en identiteit 18

I. 2. 1 Ideologie 18

I. 2. 2 Cultuur 23

I. 2. 3 Identiteit 24

I. 2. 4 Representatie en identiteit 31

I. 3 Televisie: mediumspecifieke kenmerken 37

I. 3. 1 Mediumspecifieke kenmerken 37

I. 3. 2 Het actieve publiek 40

I. 4 De esthetische instelling 45

I. 5 Conclusie 51

II. De EO van 1994 tot en met 2004 53

II. 1 Inleiding 53

II. 2 De geschiedenis van de EO in vogelvlucht 54

II. 3 1994 tot en met 1997: verandering van de bestuursstructuur van de publieke omroep 60

II. 4 1998 tot en met 2002: de groter wordende invloed van bovenaf 71

II. 5 2002 tot en met 2004: de groter wordende rol van internet 77

II. 6 Conclusie: drie spanningsvelden 83

III. Het dramabeleid van de EO 87
III. 1 Inleiding 87
III. 2 Het dramabeleid voor 1994: begrip voor de traditie 87
III. 3 1994 tot en met 1997: proeftuin van het EO drama 92
III. 4 1998 tot en met 2002: hoogtepunt van de afdeling drama 98
III. 5 2003 en 2004: heroverweging van het dramabeleid 106
III. 6 Conclusie 108

IV. Handvatten voor de analyse 113
IV. 1 Inleiding 113
IV. 2 Dramaturgische regels 113
IV. 3 Toelichting op twee theorieën 125
IV. 3. 1 Het model van Christopher Vogler 125
IV. 3. 2 Katharsis en bekering 128
IV. 4 Conclusie 132

V. Analyse van drie dramaproducties 133
V. 1 Inleiding 133
V. 2 *De Laatste Carrière* 133
V. 2. 1 Synopsis *De Laatste Carrière* 133
V. 2. 2 Structuur 137
V. 2. 3 Realisme in vorm en inhoud 138
V. 2. 4 De reis van de hoofdpersoon 140
V. 2. 5 Katharsis 144
V. 2. 6 De functie van het christelijke geloof 145
V. 2. 7 Conclusie 146
V. 3 *In goede aarde* 147
V. 3. 1 Synopsis *In goede aarde* 148
V. 3. 2 Structuur 158
V. 3. 3 Realisme in vorm en inhoud 162

V. 3. 4 De reis van de hoofdpersoon 163
V. 3. 5 Katharsis 174
V. 3. 6 De functie van het christelijke geloof 177
V. 3. 7 Conclusie 178
V. 4 *Missie Warmoesstraat* 179
V. 4. 1 Synopsis *Missie Warmoesstraat* 180
V. 4. 2 Structuur 184
V. 4. 3 Realisme in vorm en inhoud 187
V. 4. 4 De reis van de hoofdpersoon 189
V. 4. 5 Katharsis 191
V. 4. 6 De functie van het christelijke geloof 193
V. 4. 7 Conclusie 195

VI. Conclusie 197

VII. Bronnenlijst 209
VII. 1 Literatuurlijst 209
VII. 2 Internetbronnen 212
VII. 3 Interne bronnen en notities 213
VII. 4 Overige bronnen 216
VII. 5 Beeldmateriaal: dramaproducties van de Evangelische Omroep 1994-2004 217

Bijlage: De organisatiestructuur van de EO voor en na het Transformatie Koers Plan

Inleiding

Doel van de Nederlandse Publieke Omroep

De Publieke Omroep is de laatste jaren steeds meer onder druk komen te staan. Dit is het gevolg van de komst van de commerciële zenders in de jaren tachtig. Door deze ontwikkeling verloor de Publieke Omroep haar monopoliepositie. Tevens hebben nieuwe technische mogelijkheden ervoor gezorgd dat het omroep aanbod en de verspreidingscapaciteit zijn gestegen. Verschillende maatschappelijke ontwikkelingen zoals de ontzuiling, de individualisering van de samenleving, de mondialisering en de komst van de kennissamenleving hebben ervoor gezorgd dat de Publieke Omroep niet meer dezelfde functie kan vervullen als zij vroeger deed.[1]

Regelmatig wordt de vraag gesteld wat het nut is van de Nederlandse Publieke Omroep. De Nederlandse Publieke Omroep kost de staat veel geld, de verschillen tussen de omroepen beginnen te vervagen en er worden regelmatig programma's uitgezonden die door te weinig kijkers bekeken worden. Persoonlijk vind ik het Nederlandse omroepbestel in de huidige vorm zeer waardevol. Op de website van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap wordt verwoord wat het doel van het mediabeleid in Nederland is en welke taak de overheid hierin heeft. Het mediabeleid in Nederland heeft tot doel dat *"zoveel mogelijk burgers toegang hebben tot een onafhankelijk, gevarieerd en kwalitatief hoogstaand media-aanbod."*[2] De overheid heeft tot taak te zorgen voor betrouwbare informatievoorziening. Redenen voor het in stand houden van de Publieke Omroep door de overheid zijn het openhouden, bewaken en onderhouden van de communicatiekanalen in de maatschappij. Voor een democratie is het belangrijk dat er informatiekanalen zijn die onafhankelijk zijn van financiële winst.

---

[1] "Terug naar het publiek", Rapport van de Commissie Publieke Omroep, Den Haag, 26 juni 1996. URL: http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/TNP/Ververs_hoofdstuk1.html Versie januari 2005

[2] "Mediabeleid in Nederland", website van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. URL: http://www.minocw.nl/cultuur/mediabeleid.html Versie januari 2005

Ook voor de kwaliteit van het programma aanbod is het van groot belang dat deze niet wordt bepaald door financiële winst. Veel commerciële programma's hebben de strekking dat als je dit of dat koopt, er op een bepaalde manier uitziet of op een bepaalde manier leeft, je pas gelukkig bent. Hierbij valt te denken aan alle lifestyle programma's, woonprogramma's en make-over programma's die tegenwoordig op televisie te zien zijn. Alsof innerlijk geluk te koop is in deze wereld! Wanneer een winststreven bij een programma voorop staat, biedt dit geen garantie voor de continuïteit en constante kwaliteit van het programma.

De Publieke Omroep in Nederland kan naar mijn mening een bijdrage leveren aan de identiteitsvorming van het Nederlandse volk. Levend in een multiculturele samenleving kunnen we ons afvragen wat de Nederlandse nationaliteit inhoudt. Wie zijn wij als Nederlanders in een wereld die steeds kleiner wordt? Er zijn allerlei internationale invloeden in ons land, van de EU tot aan de steeds groter wordende invloed van de Amerikaanse cultuur in onze samenleving. De Publieke Omroep kan hierin tegenwicht bieden door middel van het maken van televisieprogramma's die een maatschappelijke en culturele identiteit uitdragen.

Op de website van de Nederlandse publieke omroep wordt de aandacht vooral gevestigd op de samenbindende factor van de publieke omroepen in de Nederlandse samenleving. Burgers dienen geïnformeerd, geïnspireerd en geamuseerd te worden. De publieke omroepen dienen in het geheel een symbolisch marktplein te vormen waar verschillende achtergronden en opinies met elkaar in aanraking komen. Op deze manier kunnen de publieke omroepen een bijdrage leveren aan de openbare meningsvorming.[3] Het is echter wel van groot belang dat we te allen tijde een kritische houding aannemen ten opzichte van de Publieke Omroep. We moeten ons afvragen of de verschillende achtergronden van de verschillende omroepen daadwerkelijk zichtbaar zijn in de verschillende programma's.

[3] "Publieke Omroep: missie", website van de Nederlandse Publieke Omroep. URL: http://portal.omroep.nl/nossites?nav=rawvDsHjCqBrEdCMT Versie januari 2005

Blijft deze profilering in de toekomst het doel van de omroepen of verliest men het doel uit het oog en wordt dit doel verruild voor het behalen van steeds hoger marktaandel? Dit kan een vervlakking van de verschillende achtergronden tot gevolg hebben.
Het is belangrijk dat we deze vragen keer op keer onderzoeken en in dit kader is ook het onderwerp van deze scriptie te plaatsen. Deze scriptie onderzoekt in welke mate de identiteit van de EO zichtbaar is in het door haar geproduceerde televisiedrama. Op deze wijze kan deze scriptie een bijdrage leveren aan een kritische houding ten opzichte van de Publieke Omroep.

Anders dan de rest

Voor de Nederlandse Publieke Omroep is het van belang dat het programma aanbod zo gedifferentieerd mogelijk is, zodat er een pluriform discussie forum ontstaat. Het Nederlandse omroepbestel is oorspronkelijk ingericht naar verschillende identiteiten: religie, politieke kleur of een maatschappelijke stroming. Door de toenemende ontzuiling in de Nederlandse samenleving beginnen de ideologische grenzen tussen de Nederlandse publieke omroepen echter steeds meer te vervangen. Een omroep met een bijzondere missie in het Nederlandse omroepbestel is toch wel de Evangelische Omroep. Er is geen omroep in het publieke bestel waar zoveel verschillende meningen over bestaan, dan de EO.[4] Opgericht aan het eind van de jaren zestig heeft de omroep een grote ontwikkeling doorgemaakt. Toen vier evangelisten bij elkaar kwamen om de omroep op te richten, hadden ze nooit durven dromen dat de Evangelische Omroep in de 21ste eeuw de grootste van alle omroepen zou zijn.

[4] Deze stelling neem ik in naar aanleiding van mijn eigen ervaringen met betrekking tot de reacties op het beleid en de programma's van de Evangelische Omroep. Ook in de persmappen van de afdeling communicatie bij de EO zitten artikelen met zeer uiteenlopende reacties. Voorbeelden hiervan zijn tevens te vinden op de website van de Evangelische Omroep www.eo.nl. Tijdens mijn stage heb ik meegewerkt aan een aflevering van *De Weddingplanner* over een jongen en een meisje die zeer jong wilden trouwen vanwege een ongeplande zwangerschap. De één vond de aflevering fantastisch, terwijl de ander de aflevering walgelijk vond. Inmiddels zijn echter alle negatieve reacties van het forum verwijderd. URL: http://www.eo.nl/portals/programs/episode.jsp;jsessionid=BCF7016DAB2A31695DDBC75B1D651A57.mmbase03?episode=5696225 Versie 16 juni 2005

Waar vroeger nog al eens negatief over de EO werd gesproken, krijgt de omroep tegenwoordig steeds meer waardering. De omroep is in de loop der jaren geprofessionaliseerd en men is steeds bedrijfsmatiger gaan denken en werken. Dit vinden we terug in de voornamelijk positieve beoordeling van de omroep door de Visitatiecommissie onder leiding van Alexander Rinnooy Kan.[5]
De Evangelische Omroep wil mensen in contact brengen met Jezus en dit is dan ook hun missie. Het Mission Statement van de omroep is als volgt verwoord:

"De EO is een omroepvereniging binnen het publieke bestel die mensen wil bereiken met het Evangelie van Jezus Christus en daarin dicht bij God en dicht bij mensen wil zijn. Zij gebruikt daarvoor televisie, radio, nieuwe media, bladen, activiteiten en andere passende middelen. Zij is een beweging van christenen die over kerkmuren heen hun eenheid vinden in Jezus Christus en elkaar toerusten voor hun werk in de wereld."[6]

In het Mission Statement komt naar voren dat de EO zowel een omroepvereniging is binnen het publieke bestel als een beweging van christenen. De achterban is voor de Evangelische Omroep erg belangrijk omdat het geloof niet overgedragen kan worden met behulp van de media, maar alleen in één-op-één relaties tussen mensen. Hierover zegt directeur Ad de Boer in zijn weblog het volgende:

"We komen steeds meer tot het besef dat in onze cultuur mensen vooral tot geloof komen via persoonlijke één-op-één relaties met andere mensen (familie, vrienden etc.). In dat proces kunnen EO-programma's een schakel zijn (soms een eerste aanzet, soms een laatste stoot), maar meer ook niet"[7]

---

[5] Rapport Visitatie Commissie Landelijke Publieke Omroep, onder leiding van Alexander Rinnooy Kan, 2000-2004, 178-186. URL: http://pics.portal.omroep.nl/upnos/ZuklmyzGC_RAPPORT_VISITATIECOMMISSIE_20040402.pdf Versie 6-06-2005

[6] "De missie van de EO", website van de Evangelische Omroep. URL: http://www.eo.nl/portals/article.jsp?article=5204419&portal=5205093 Versie 3-06-05

[7] "Weblog directie week 18 2004", door Ad de Boer, website van de Evangelische Omroep. URL: http://www.eo.nl/portals/themes/article.jsp?portal=5254965&article=5303887&theme=5721079 Versie 3-06-05

De EO heeft de achterban nodig om de Boodschap van Jezus Christus verder te dragen, om het gezaaide zaad te doen ontkiemen. Het idee dat de EO de kerken wil vervangen is dus niet terecht, de omroep wil slechts een schakel zijn. Het is duidelijk dat er een sterke band bestaat tussen de EO en haar achterban. Het is echter niet deze band die in deze scriptie centraal zal staan. In deze scriptie wil ik me vooral richten op het eerste gedeelte van de missie van de omroep, namelijk dat het een omroepvereniging is die mensen wil bereiken met het Evangelie van Jezus Christus met behulp van de media.

Verantwoording en motivatie voor het onderwerp

Gedurende de studie Theater-, Film- en Televisiewetenschap is mijn interesse gewekt in de wijze waarop media dragers zijn van ideologieën. Gary R. Edgerton schrijft in zijn boek hierover dat televisie het belangrijkste middel is waardoor mensen iets leren over geschiedenis. De televisie is immers doorgedrongen in alle lagen van het maatschappelijke leven.[8] Doordat film en televisie dragers van ideologieën zijn, dragen ze tevens bij aan de identiteitsconstructie van mensen. Het is belangrijk dat men zich ervan bewust is dat de vorming van identiteit zo sterk beïnvloed wordt door de media. Deze invloed wordt ook benadrukt op de website van het Ministerie van Onderwijs Cultuur en Wetenschap. Volgens het Ministerie zijn de media 'leveranciers van informatie en opinies (democratische functie), podia voor expressie en identiteitsvorming van groepen en individuen (culturele functie) en een motor voor economische bedrijvigheid (economische functie).'[9]

Door de cursus *Nederlandse Televisiecultuur*, gegeven door professor doctor Sonja de Leeuw in het cursusjaar 2003-2004, werd mijn interesse gewekt in de relatie tussen Nederlands drama en de identiteit van de publieke omroepen. In haar proefschrift onderzocht Sonja de Leeuw deze relatie in de periode 1969-1988.

---

[8] Edgerton, Gary G. and Rollins, Peter C. Television History. Shaping collective memory in the media age. Kentucky: The University Press of Kentucky 2001, 1 (Vervolgens genoteerd als Eedgerton e.a. Television History, 2001)

[9] "Mediabeleid in Nederland", website van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. URL: http://www.minocw.nl/cultuur/mediabeleid.html Versie januari 2005

De Evangelische Omroep ontbrak echter in dit onderzoek omdat er bij de omroep in deze periode nog geen sprake was van een eigen dramaproductie. Vanuit mijn persoonlijke geloof ben ik altijd zeer betrokken geweest bij de Evangelische Omroep. Het leek mij daarom ook een uitdaging om aan het einde van mijn studie deze betrokkenheid bij de EO te verwerken in een onderwerp voor mijn eindonderzoek.

Tijdens de studie is gebleken dat fictie en daarmee ook televisiedrama een grote rol kunnen spelen in de identiteitsconstructie van een groep mensen. De Evangelische Omroep heeft een jonge dramatraditie, zij maakt namelijk pas zelf drama sinds 1994. Om deze reden en het feit dat de EO een vreemde eend in de bijt is in ons publieke bestel, leek het mij interessant om de relatie tussen de identiteit van de omroep en het door haar geproduceerde televisiedrama te onderzoeken.

Volgens Jacomien Nijhof, werkzaam bij de Evangelische Omroep als dramaturg, moeten de onderwerpen van dramaproducties toegankelijk zijn voor een brede doelgroep (‘dichtbij mensen’) terwijl het drama toch op een impliciete manier iets over God vertelt (‘dichtbij God’). Wel wees zij erop dat de omroep in een voortdurende spagaathouding verkeert. Enerzijds moet men rekening houden met de identiteit van de omroep en anderzijds met de kijkcijferdichtheid. Een productie kan dichtbij de identiteit van de omroep liggen, maar als er weinig kijkers zijn is de productie geen lang leven beschoren.[10] Voor mijn onderzoek is het interessant om te onderzoeken waaruit deze spagaathouding blijkt. Welke thema’s worden er in de series behandeld en om welke manier worden deze thema’s behandeld? Met mijn onderzoek kan ik bijdragen aan een volledig beeld van de productiesituatie van televisiedrama in Nederland gerelateerd aan de discussie over omroepidentiteit. Tevens draagt dit onderzoek bij aan de kritische houding ten opzichte van het omroepbestel in Nederland. In dit onderzoek staat namelijk de vraag centraal in hoeverre identiteit zichtbaar is in een programma.

[10] Opmerking Jacomien Nijhof

Onderzoeksvraag

Boven genoemde interessen hebben mij doen uitkomen op de volgende onderzoeksvraag:

Op welke wijze is de identiteit van de Evangelische Omroep zichtbaar in het door haar geproduceerde televisiedrama in de periode 1994 tot en met 2004?

Deze onderzoeksvraag is onder te verdelen in de volgende subvragen:

1) Op welke wijze kan televisiedrama bijdragen aan identiteitsconstructie, in het bijzonder die van een publieke omroep?
2) Op welke wijze formuleert de Evangelische Omroep haar identiteit in het beleid in de periode 1994-2004?
3) Wat is de invloed van de profilering van de omroep op het geformuleerde dramabeleid in de te onderzoeken periode?
4) Op welke wijze wordt deze profilering zichtbaar in het geproduceerde televisiedrama in de periode 1994-2004?

Subvraag onder 4:

> Zorgt de identiteit van de EO voor een spanningsveld tussen het produceren van drama 'dat dichtbij God staat' en drama dat een breed publiek trekt?

Toelichting op de deelvragen

Het antwoord op de eerste deelvraag zal bestaan uit het theoretisch kader waarin ik door middel van een aantal theorieën in zal gaan op de wijze waarop televisiefictie kan bijdragen aan identiteitsconstructie.

De tweede deelvraag gaat in op de formulering van de identiteit van de Evangelische Omroep in haar beleid. Alvorens ik antwoord kan geven op deze vraag is het van belang dat ik een beeld geef van het ontstaan en de geschiedenis van de organisatie. Dit verschaft inzicht in de positionering van omroep in het publieke bestel en wat voor soort organisatie de EO is. Dit onderzoek zal plaatsvinden door middel van het lezen van meerjarenplannen, jaarplannen en interviews met betrokkenen.

De achtergrond van de geïnterviewde personen heb ik beschreven bij de bronvermeldingen. Voor het onderzoek is het belangrijk te beseffen dat de formulering van het beleid onder invloed staat van omroeppolitieke ontwikkelingen. Wanneer blijkt dat deze ontwikkelingen van grote invloed zijn, zullen de relevante ontwikkelingen besproken worden in de scriptie. Hierbij zal ik nauwlettend in de gaten houden of er sprake is van enige verandering in de formulering van de identiteit.

Het antwoord op de derde deelvraag vloeit voort uit het onderzoek dat voor de tweede deelvraag gedaan moet worden. Op welke wijze wordt de geformuleerde identiteit doorvertaald naar het dramabeleid? Hebben omroeppolitieke ontwikkelingen gezorgd voor aanpassingen in het dramabeleid? De derde deelvraag zal ik beantwoorden door het onderzoeken van meerjarenplannen, jaarverslagen, notities over het dramabeleid en interviews met betrokkenen.

Voor de vierde deelvraag is het van belang dat er een analysemodel ontwikkeld wordt zodat ik de uitgekozen dramaproducties kan analyseren. De analyse van drie dramaproducties zal het antwoord zijn op de vierde deelvraag.
De subvraag onder de vierde deelvraag komt in alle hoofdstukken aan de orde maar zal uiteindelijk beantwoord worden in de conclusie van het onderzoek.

Methoden van onderzoek

In deze scriptie zal sprake zijn van een ideologische analyse. Een ideologische analyse houdt in dat men symbolische vormen onderzoekt en de context waarin deze geproduceerd worden. Voor mijn scriptie houdt het in dat ik EO televisiedrama onderzoek in relatie tot de Evangelische Omroep zelf en de wijze waarop de identiteit van de EO zichtbaar is in het drama. Thompson biedt handvaten voor een ideologische analyse.[11]

[11] Interpretatie van Thompson door De Leeuw (Leeuw, Sonja de, Televisiedrama: podium voor identiteit, Amsterdam: Otto Cramwinckel Uitgever, 1995, 54) Vervolgens genoteerd als De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995

Bij een ideologische analyse wordt onderzoek gedaan naar de tekst zelf, de betekenisproductie van de symbolische vorm, de kenmerken van de instellingen en de maatschappelijke verhoudingen waarin de tekst wordt geproduceerd, de intenties van de makers en de interpretatie van de kijkers.[12]

In mijn onderzoek zal ik mij ten eerste richten op een sociaal-historische analyse van de Evangelische Omroep. Ik zal hierbij onderzoeken op welke wijze de Evangelische Omroep zichzelf profileert. Een belangrijke vraag hierbij zal zijn hoe de Evangelische Omroep haar eigen identiteit formuleert over een periode van tien jaar. Dit zal ik doen door het analyseren van beleidsstukken, met name jaarverslagen, meerjarenplannen en overige beleidsnotities. De vraag die ik mij vervolgens zal stellen is wat de invloed van deze formulering is op de intenties van de makers. Dit sluit aan bij mijn derde deelvraag, namelijk: Wat is de invloed van de profilering van de omroep op het geformuleerde dramabeleid in de te onderzoeken periode? Dit wil ik onderzoeken door het geformuleerde dramabeleid over een periode van tien jaar te analyseren. Na deze contextanalyse wil ik me richten op een tekst / beeldanalyse van een aantal te selecteren dramaproducties. De vraag die ik mij hierbij zal stellen is op welke wijze de identiteit van de Evangelische Omroep zichtbaar wordt gemaakt in het geproduceerde televisiedrama. Hiervoor zal ik eerst onderzoeken welke codes en regels er van toepassing zijn op televisiedrama. Deze regels zijn op te vatten als de kenmerken van symbolische vormen met betrekking tot grammatica, stijl en expressie.[13]

[12] ibidem, 54

[13] ibidem, 54-55

I. Theoretisch kader: De invloed van televisiefictie op identiteitsvorming

I. 1 Inleiding

Ik wil graag wijzen op de woorden van Gary R. Edgerton. Hij schrijft dat het medium televisie tegenwoordig het belangrijkste middel is waardoor de meeste mensen iets leren over de geschiedenis en ontwikkelingen in de wereld. De televisie is gedurende de afgelopen vijftig jaar doorgedrongen tot alle lagen van het maatschappelijke leven: het gezin, onderwijs, regering, het zakenleven en het religieuze leven. De non-fictionele en fictionele mogelijkheden van het medium bepalen de wijze waarop miljoenen mensen denken over zaken in het dagelijks leven en over historische gebeurtenissen.[14]

Wij komen iedere dag in aanraking met de media. We lezen in de krant, kijken televisie en zien films. Ideeën van over de hele wereld krijgen door middel van de media de kans om bij ons in de huiskamer te komen. Het is dus belangrijk om te beseffen dat de media een grote invloed hebben op de constructie van onze denkbeelden. De media zijn nauw verbonden met begrippen als ideologie en cultuur. De manier waarop media geproduceerd en weer geïnterpreteerd worden is bepalend onze identiteitsvorming. Omdat het in deze scriptie draait om de vraag op welke wijze identiteit zichtbaar is in media, in het bijzonder in televisiedrama, is het van belang om de begrippen identiteit, cultuur en ideologie nader toe te lichten in een theoretisch kader zodat het duidelijk is wat mijn interpretatie van deze begrippen in mijn onderzoek is. In dit hoofdstuk zullen deze begrippen onderzocht worden op hun relevantie voor deze scriptie.

Naast een uitleg van de begrippen ideologie, cultuur en identiteit wil ik ingaan op de vraag op welke wijze televisiefictie bijdraagt aan identiteitsvorming. Dit zal gebeuren door middel van een beknopte literatuurstudie waaruit moet blijken hoe we de relatie tussen televisiefictie en identiteitsconstructie moeten opvatten. Alvorens ik op deze vraag antwoord geef, lijkt het me van belang om kort uit te wijden over de specifieke kenmerken van het medium. Deze kenmerken zijn namelijk bepalend voor de wijze waarop de communicatie via het medium verloopt.

[14] Edgerton e.a. Television History, 2001, 1

I. 2 Ideologie, cultuur en identiteit

I. 2.1 Ideologie

Raymond Williams legt het begrip ideologie op drie manieren uit.[15] Ten eerste kan het gezien worden als een systeem van overtuigingen van een specifieke klasse of een groep waarin deze leeft. Ten tweede kan men het begrip zien als een systeem van onware overtuigingen (overtuigingen die een vals bewustzijn in stand houden), in tegenstelling tot objectieve kennis. Ten derde kan onder het begrip een algemeen systeem van betekenissen en ideeën worden verstaan.[16] Deze drie theorieën kunnen we onderscheiden als respectievelijk de humanistische, de realistische en de sociaal constructionistische theorie.

In haar boek schrijft Sonja de Leeuw dat Eagleton omschrijft welke veranderingen het begrip ideologie heeft ondergaan onder verschillende denkers.[17] Vanuit de Frankfurterschule, voortkomend uit de klassiek marxistische traditie, heeft Althusser geprobeerd om het begrip ideologie te omschrijven. Hij definieert het begrip in zijn boek *For Marx* (1970) als een systeem van representatie (bijvoorbeeld mythes, ideeën en concepten) met een bestaande en historische rol in de maatschappij. Ideologie is de representatie van de denkbeeldige relatie tussen individuen en de werkelijke condities van hun bestaan.[18] Ideologie kan opgevat worden als een organisatie van betekenisgevende praktijken. Deze organisatie is erop gericht om mensen zo te vormen dat ze zich kunnen bewegen in de maatschappij waarin ze leven. De betekenisgevende praktijken, economische, politieke en ideologische, oefenen volgens Althusser veel invloed op elkaar uit.[19]

---

[15] Interpretatie van Williams door Stam e.a. (Stam, R, Burgoyne, R, Flitterman-Lewis, S, (eds). New Vocabulaires in Films Semiotics, London: Routledge, 1992, 21) Vervolgens genoteerd als Stam e.a. New Vocabulaire in Film Semiotcs, 1992

[16] Stam e.a. New Vocabulaire in Film Semiotcs, 1992, 21

[17] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 38

[18] Stam e.a. New Vocabulaires in Films Semiotics, 1992, 21

[19] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 39

Het Marxisme gebruikt de term bourgeois ideologie om aan te tonen hoe kapitalistische sociale relaties in stand worden gehouden en geaccepteerd worden in de maatschappij.[20] Ideologie is dan dus een manier om de mensheid te manipuleren, een organisatie die macht en ongelijkheid in stand houdt. Machthebbers kunnen een dominante visie construeren die sociale ongelijkheden als legitiem gaan zien. Op deze manier wordt hun macht in stand gehouden.

Ideologieën bevatten altijd manieren van representatie, zien en denken over de realiteit. Het zijn manieren om uit te sluiten en te limiteren, omdat ze grenzen bepalen van wat we als mogelijk zien. Ze zijn niet neutraal en altijd verbonden aan de strijd van een bepaalde groep om organisaties te behouden of te vernietigen. Ideologische instellingen schijnen ons logisch en zelfs natuurlijk toe.[21]

Althusser heeft met zijn denkbeelden veel invloed gehad op Culturele Studies, in 1964 in Birmingham ontstaan in het Centre for Comtemporary Cultural Studies.[22] Culturele studies onderzoekt de rol van de media in de verspreiding en de versterking van heersende ideologieën. Men onderzoekt hierbij de productie van betekenis en is daarbij gericht op de relatie tussen tekst en publiek. Culturele studies is te plaatsen in de neomarxistische traditie.[23]

Stuart Hall, denker uit Culturele Studies, is van mening dat als er iets gereproduceerd wordt het alleen de heersende ideologie is.[24] Ideologie is volgens hem een terrein waar strijd wordt gevoerd om betekenissen. Deze strijd tussen heersende en onderdrukte ideologieën heeft invloed op economische en politieke praktijken in de samenleving. Dit is de reden waarom de media binnen Culturele Studies een belangrijk onderzoeksobject zijn.[25]

---

[20] Stam e.a. New Vocabulaires in Films Semiotics,, 1992, 21

[21] Grossberg, Wartella, Withney, "Ideology" In: Media making: massmedia in populair culture, Thousand Oaks: Sage, 1998, 177-201

[22] Interpretatie van Althusser door De Leeuw (De Leeuw Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 39)

[23] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 39

[24] Interpretatie Hall door De Leeuw (De Leeuw, Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 40)

[25] ibidem, 40

De beschrijving van het begrip ideologie die Thompson geeft is bruikbaar voor deze scriptie. Hij omschrijft ideologie als volgt:

> *"the ways in which meaning mobilized by symbolic forms servers to establish and sustain relations of domination: to establish, in the sense that meaning may actively create and institute relations of domination; to sustain, in the sense that meaning may serve to maintain and reproduce relations of domination through the ungoing process of producing and receiving symbolic forms"* (Thompson, 1992, 58)[26]

Ten eerste licht hij in zijn definitie het begrip dominantie toe. Hij gaat hierbij uit van gevestigde machtsrelaties die andere groepen overheersen. Ten tweede spelen symbolische vormen een belangrijke rol in zijn definitie. Voor Thompson zijn dit handelingen en uitingen, beelden en teksten, door anderen geproduceerd. Deze vormen worden door andere mensen herkend als zijnde betekenisvolle constructies. Daarmee worden ze volgens Thompson symbolische vormen. Sonja de Leeuw schrijft dat volgens deze definitie ook dramaproducties symbolische vormen zijn.[27]

Het Nederlandse omroepbestel kent een grote mate van diversiteit. De publieke omroepen worden gekenmerkt door hun representatie van een bepaalde ideologie. Deze ideologische verschillen tussen de omroepen waren in het verleden nog sterker aanwezig dan tegenwoordig. Deze ideologische basis van de publieke omroepen verschaft hen bestaansrecht. Toch staat deze legitimatie de laatste jaren ter discussie omdat de ideologische grenzen tussen de omroepen beginnen te vervagen als gevolg van verschillende ontwikkelingen in de samenleving. De komst van de commerciële zenders, de ontzuiling, de individualisering van de samenleving, de mondialisering en de komst van de kennissamenleving zijn hier voorbeelden van.[28]

---

[26] ibidem

[27] Interpretatie van Thompson door De Leeuw (De Leeuw, Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 42)

[28] "Terug naar het publiek", Rapport van de Commissie Publieke Omroep, Den Haag, 26 juni 1996. URL: http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/TNP/Ververs_hoofdstuk1.html Versie januari 2005

De publieke omroepen dienen ieder met hun eigen achtergrond een specifieke groep of het volk in het algemeen in de samenleving. Hierdoor ontstaat er een garantie in diversiteit.

De definiëring van de relatie tussen een publieke omroep en de kijkers vindt plaats in ideologische en culturele termen.[29] Op de website van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap worden de maatschappelijke en sociale functies van de publieke omroepen benoemd.

Volgens het Ministerie zijn de media in het algemeen 'leveranciers van informatie en opinies (democratische functie), podia voor expressie en identiteitsvorming van groepen en individuen (culturele functie) en een motor voor economische bedrijvigheid (economische functie).'[30] Tenslotte wordt er ook benadrukt dat media de mediaconsumenten ontspanning en verstrooiing bieden. Hierin schuilt de amusementsfunctie van media. Volgens de site moet het mediabeleid in Nederland tot doel hebben dat 'zoveel mogelijk burgers toegang hebben tot een onafhankelijk, gevarieerd en kwalitatief hoogstaand media-aanbod.'[31] Op de site van de Nederlandse publieke omroep wordt de aandacht vooral gevestigd op de samenbindende factor van de publieke omroepen in de Nederlandse samenleving.
Burgers dienen geïnformeerd, geïnspireerd en geamuseerd te worden. De publieke omroepen dienen in het geheel een symbolisch marktplein te vormen waar verschillende achtergronden en opinies met elkaar in aanraking komen. Op deze manier kunnen de publieke omroepen een bijdrage leveren aan de openbare meningsvorming.[32]

---

[29] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 37

[30] "Mediabeleid in Nederland", website Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. URL: http://www.minocw.nl/cultuur/mediabeleid.html Versie januari 2005

[31] ibidem

[32] "Publieke Omroep: missie", website Nederlandse Publieke Omroep. URL: http://portal.omroep.nl/nossites?nav=rawvDsHjCqBrEdCMT, versie januari 2005

Uit de behandelde omschrijvingen van de functie van media en de publieke omroep wordt duidelijk dat de publieke omroep een ideologische instelling is. Althusser schrijft dat ideologie een organisatie is van betekenisgevende praktijken die erop gericht zijn om mensen zo te vormen dat ze zich kunnen bewegen in de maatschappij waarin ze leven.[33] De betekenisgevende praktijken zijn economisch, politiek en ideologisch van aard. Deze omschrijving van Althusser vertoond veel overeenkomsten met de omschrijving van media in het algemeen die te vinden is op de website van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap.
Daarin wordt de democratische, culturele en economische functie van de media beschreven. Thompson schrijft over symbolische vormen die een elementair onderdeel zijn van een ideologie.[34] Met symbolische vormen bedoelt hij handelingen en uitingen, beelden en teksten die door anderen geproduceerd zijn en die door mensen in de samenleving herkend worden als betekenisvolle constructies. Deze beschrijving van Thompson heeft overeenkomsten met de missie van de Nederlandse publieke omroep, namelijk dat door middel van kwalitatief hoogstaand programma aanbod (symbolische vormen) burgers in de gelegenheid worden gesteld om andere achtergronden en opinies te leren kennen. Op deze manier vervult de publieke omroep een belangrijke rol in de vorming van identiteiten en opinies.

We kunnen concluderen dat de media en in dit geval televisie een belangrijke rol spelen bij de vorming en handhaving van ideologieën. Het zijn dragers van ideologieën en daarmee ideologische instellingen. De omroeporganisaties afzonderlijk zijn gebonden aan verschillende ideologische achtergronden. Volgens Sonja de Leeuw zijn ze gebaseerd op verschillende culturele identiteiten, ze zijn uitingsvormen van de desbetreffende culturele identiteit. Iedere omroep spreekt aparte groepen en individuen in de samenleving aan. Ze kunnen identiteiten beïnvloeden en bepalen op deze wijze een cultuur.[35]

---

[33] Interpretatie van Althusser door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 44)

[34] Interpretatie van Thompson door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 42)

[35] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 44

I. 2. 2 Cultuur

Bij het vormen van identiteit worden mensen bepaald door de ideologie die hen omringt. Sommige omschrijvingen van het begrip ideologie vertonen overeenkomsten met het begrip wereldbeeld. Identiteitsvorming vindt plaats in een bepaalde periode, getekend door een bepaalde cultuur. Cultuur is net als ideologie een breed begrip dat op vele manieren uitgelegd kan worden. De meest bruikbare definitie voor deze scriptie wordt gegeven door Culturele Studies. Cultuur wordt gedefinieerd als:

> *"both the means and values which arise amongst distinctive groups and classes, on the basis of their given historical conditions and relationships, through which they 'handle' and respond to the conditions of existence: and as the lived traditions and practices through which those 'understandings' are expressed and in which they are embodied"* (Hall, 1980c, 63)[36]

Binnen Culturele Studies gaat men ervan uit dat betekenissen en de productie hiervan verbonden zijn met de maatschappelijke structuur. De productie van deze betekenissen en de betekenissen zelf kunnen alleen verklaard en begrepen worden vanuit de maatschappelijke structuur waarin ze voorkomen en de bijbehorende geschiedenis.[37] Als men een cultuur bestudeert kijkt men naar de patronen van betekenissen en handelingen in symbolische vormen. Die symbolische vormen zijn weer verbonden met de maatschappelijke structuur. Ze zijn verbonden met, zoals je dat noemt, een specifieke maatschappelijk-historische context. Sonja de Leeuw schrijft dat de interpretatie van dit geheel door een individu ook weer beïnvloed wordt door de specifieke maatschappelijk-historische context waarin dit individu zich bevindt.[38] Publieke omroepen zijn instellingen die symbolische vormen produceren, zoals bijvoorbeeld dramaproducties, in een specifieke maatschappelijk-historische context.

[36]ibidem, 45

[37] ibidem, 45

[38] ibidem, 46

I. 2. 3 Identiteit

De identiteitsvorming van mensen vindt plaats onder beïnvloeding van een specifieke ideologie die heerst in een bepaalde cultuur. Frishman schrijft dat identiteit zowel van binnenuit als van buitenaf begrepen kan worden.[39] Thomas Schippers heeft twee mogelijke definities in zijn scriptie beschreven:[40]

- *"het geheel van al of niet bewuste voorstellingen, tradities en ceremonieën, gewoonten en gebruiken, waarmee een individu te kennen geeft te behoren tot een systeem, of een groepering, dat een sturende functie heeft voor zijn gedrag."*
- *"de wijze waarop een systeem, of een groepering, door zijn omgeving wordt geïdentificeerd."*

Culturele studies omschrijft identiteit als de relatie die een individu heeft met zijn omgeving. Een identiteit wordt in een maatschappelijke omgeving geconstrueerd. Identiteit ontstaat door de wisselwerking tussen een individu en de maatschappij waarin deze individu zich begeeft.[41] Het is een positionering. De productie en vorming van onze identiteit is een voortdurend proces.[42] Er is in eerste instantie sprake van een individuele identiteitsontwikkeling. Daarnaast kunnen we uit de definitie van Culturele Studies concluderen dat identiteit ook een sociale constructie is: identiteit wordt beïnvloed door de interactie met de maatschappij. Onze identiteit wordt gevormd door ons verleden en de sociale relaties waarin we leven. Identiteit heeft alles te maken met de relatie tussen individuen en de sociale wereld waarin ze leven. Het begrip wordt sociaal geconstrueerd, is dynamisch en daarom veranderlijk.[43]

---

[39] Frishman, J., Jewnner, K.D. en Wiegers, G.A. Godsdienstvrijheid en de religieuze identiteit van joden, christenen en moslims. Verwachting en realiteit. Kampen: Uitgeverij Kok, 2000, 14

[40] Schippers, Thomas. Televisiefictie: redder van Europa. Een onderzoek naar de potentie van televisiefictie om de idee 'Europa als eenheid in diversiteit' inhoud te geven en van betekenis te voorzien. Scriptie Faculteit der Letteren, Universiteit Utrecht, 2004, 17 (vervolgens genoteerd als Schippers. Televisiefictie: redder van Europa, 2004)

[41] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit 1995, 47

[42] Gillespie, Marie. Television, Ethnicity and cultural change, London: Routledge, 1995, 8-15

[43] Leeuw, Sonja de. "National Identity and the Dutch Monarchy in Historical Fiction. Revisioning 'The Family on the Throne" In: Brugger, N, Kolstrup, S, eds. Media History, Methods, Analysis. Aarhus:

Om inzicht te verschaffen in de rol die de wisselwerking tussen individu en maatschappij speelt bij identiteitsconstructie wil ik het begrip collectief geheugen uitleggen. Maurice Halbwachs onderscheidt twee soorten geheugen, namelijk het interne persoonlijke geheugen dat autobiografisch is en het externe, sociaal geconstrueerde geheugen dat historisch is.[44] Het persoonlijke geheugen is gevormd door gebeurtenissen die we zelf hebben meegemaakt. Het sociale geheugen is samengesteld uit symbolische vormen namelijk 'verhalen, voorstellingen, anekdotes, data, formules en beschrijvingen.' Historische gebeurtenissen in de samenleving kunnen een geheugensteuntje vormen voor ons geheugen: ze kunnen een kader vormen voor onze individuele herinneringen. Het persoonlijk en historisch geheugen kunnen niet zomaar van elkaar gescheiden worden. De verbintenis tussen deze twee geheugens leidt tot de veronderstelling dat iedereen een 'product van zijn tijd is, getekend door een sociaal en psychologisch klimaat.' Ons geheugen steunt op een beleefde geschiedenis: verhalen en feiten zijn een schematische weergave van deze geschiedenis. Onze beleefde geschiedenis kan aangevuld worden met feiten en verhalen uit de periode voor ons bestaan, zodat ook deze periode een deel wordt van ons geheugen. We vormen ons een beeld en een mening over deze gebeurtenissen. Het denken van verschillende individuen kan samenvloeien en binnen dit kader kunnen we onze herinneringen situeren. Voorbeelden hiervan zijn de gezamenlijke geschiedenis van een natie of een bepaalde groep in de samenleving. We denken van kinds af aan samen met anderen na over de betekenissen van bepaalde gebeurtenissen. Hierdoor is ons denken volgens Halbwachs verdeeld tussen persoonlijke indrukken en collectieve denkstromen. We zijn als het ware lid van bepaalde groepen die ons denken bepalen of hebben bepaald. De geheugens van een samenleving bestaat uit de geheugens van de groepen waaruit de samenleving bestaat. Bij deze verschillende groepen en geheugens valt te denken aan sociale, politieke, culturele of religieuze groepen.

Aarhus University Press, 2002, 175-193 (Vervolgens genoteerd als De Leeuw, National Identity and the Dutch Monarchy in Historical Fiction. 2002, 175-193)

[44] Halbwachs, M. Het collectief geheugen, Acco: Leuven / Amersfoort, 1991, 17-34 (vervolgens genoteerd als Halbwachs. Het collecief geheugen, 1991)

Elk van deze groepen hebben een eigen geschiedenis met eigen gebeurtenissen en figuren die de gedachten en denkwijzen van deze groepen bepaald hebben. Wanneer een groep naar zijn verleden kijkt voelt de groep dat hij hetzelfde is gebleven: het wordt zich bewust van zijn identiteit.[45] Dit bewustzijn van identiteiten wordt tevens gebruikt om zichzelf en de ander aan te duiden. Er wordt gesproken van wij en zij en door middel van stereotypering en collectief narcisme. Bij dit proces ontstaat een centrale dynamiek waarbij we onszelf met bepaalde kwaliteiten identificeren: hierbij komt de essentie van de eigen groep naar voren.[46] Edgerton merkt op dat het collectief geheugen de gehele omvang behelst van het historisch bewustzijn, begrip en expressie dat een cultuur te bieden heeft.[47] Volgens Anderson wordt het culturele geheugen geproduceerd en moet het begrepen worden in relatie tot het spectrum van culturele en ideologische krachten.[48]

Rutherford geeft aan dat identiteit de samenloop van ons verleden aangeeft in de sociale, culturele en economische relaties waarin wij leven.[49] Sonja de Leeuw voegt hieraan toe dat onze identiteit wordt gevormd door het verleden. Zij haalt in haar artikel tevens Jeffrey Weeks aan die van mening is dat identiteiten niet neutraal zijn. Identiteiten bevatten verschillende en vaak conflictueuze waarden die te maken hebben met diepgevoelde vragen over wie we zijn, wat we willen zijn en wat we willen worden. Daarnaast hebben identiteiten ook te maken met politieke vraagstukken. De vraag is hoe er verzoening bereikt moet worden tussen collectieve behoeften van de mensheid, onze individuele behoeften en de behoeften als leden van een gemeenschap. Hoe vind je hierin de balans tussen het universele en het individuele?[50]

---

[45] Ibidem

[46] Morely, D., Robins, K. “No place like Heimat: Images of Home(land)” In: Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries. London: Routledge, 1995, 85-104 (Vervolgens genoteerd als Morley e.a. No place like Heimat, 1995, 85-104)

[47] Eedgerton e.a. Television History, 2001, 1

[48] Anderson, Steve. “History TV and Popular Memory” In: Edgerton e.a. Television Histories, 2001, 19-36

[49] Interpretatie van Rutherford door De Leeuw (De Leeuw, National Identity and the Dutch Monarchy in Historical Fiction, 2002, 175-193)

[50] ibidem

Het actuele debat over identiteit is ingebed in het discours van het postmodernisme. Door processen als fragmentarisatie en globalisering moet er worden nagedacht over wat identiteit is en hoe het wordt gevormd. In premoderne samenlevingen werd onze identiteit gevormd door de locale gemeenschap waar we woonden, de kerk en het geloof, de continuïteit en de traditie.

Door bovengenoemde processen is de wereld veel kleiner geworden. De grenzen tussen culturen en verschillende identiteiten vervagen. Hierbij ontstaat het probleem van het vaststellen van overeenkomsten en verschillen. Mensen kunnen uit een veelheid van identiteiten kiezen. Er bestaat niet langer een continuïteit van onze identiteit.[51] Wat onderscheidt ons nog van anderen? Edgar Reitz schreef hierover het volgende:

> *"Heimat (thuis, vaderland) always evokes in me the feeling of something lost or very far away, something which cannot easily find or find again…"*[52]

Het idee van een thuis of een vaderland doet mensen denken aan hun verleden en het is dit verleden dat hun identiteit in het heden construeert. Herinneringen zijn nooit statisch, ze veranderen voortdurend van vorm en inhoud. Steve Anderson beschrijft herinneringen als een archeologische opgraving.[53] Het doel is niet om datgene bloot te leggen wat begraven is maar om bloot te leggen hoe en waarom verschillende lagen bovenop elkaar zijn gebouwd. Dit geldt voor individuele herinneringen maar ook voor collectieve herinneringen. De vorming van een herinnering of identiteit van een bepaalde groep mensen is altijd verbonden aan een bepaalde situatie in een bepaalde periode. Ze staan in relatie tot de sociale wereld en andere historisch geconstrueerde factoren zoals beelden, verhalen, politiek en ideologie.[54] Om deze identiteit te begrijpen moet men dus het verleden onderzoeken. Op deze wijze helpt het verleden ons om het heden te begrijpen.

---

[51] Morely e.a. No place like Heimat, 1995, 85-104

[52] ibidem

[53] Anderson, Steve. "History TV and Popular Memory" In: Edgerton e.a. Television Histories, 2001, 19-36

[54] Anderson, Steve. "History TV and Popular Memory" In: Edgerton e.a. Television Histories, 2001, 19-36

Thompson schrijft over het postmoderne tijdperk waarin wij leven dat traditionele verbanden verdwijnen.[55] Hieronder kunnen we verbanden verstaan waaraan mensen hun identiteit ontleenden. Hierbij valt te denken aan de verschillende zuilen in de samenleving en de grote plaats die de kerk altijd in het maatschappelijke leven innam. Ideologieën vervagen en gaan steeds meer op elkaar lijken. Hierdoor worden begrippen als imago en identiteit steeds belangrijker. Door onze gemedieerde samenleving ontlenen mensen hun identiteit steeds vaker aan de media. Dit is ook de reden waarom Thompson de waarde van pluriformiteit in de massamedia benadrukt.[56] Dit inzicht van Thompson kan gekoppeld worden aan de wijze waarop de Evangelische Omroep zichzelf beschrijft als beweging van christenen die over kerkmuren heen hun eenheid vinden in Jezus Christus en elkaar toerusten voor hun werk in de wereld.'[57] In het kader van de voorgaande theorieën kom ik tot de veronderstelling dat de Evangelische Omroep in deze postmoderne tijd de functie van de traditionele kerk overneemt. Een christelijke organisatie die de media gebruikt om het Evangelie van Jezus Christus te verkondigen en christenen toe te rusten.

De Nederlandse samenleving kenmerkt zich vandaag de dag door globalisering en fragmentarisatie. Er is sprake van een multiculturele samenleving waarin culturele diversiteit heel normaal is. Uit het voorgaande is duidelijk geworden dat identiteiten gevormd worden door een persoonlijk geheugen en een sociaal, historisch geheugen. Dit sociaal en historische geheugen kan gedeeld worden door meerdere groepen, we spreken dan van een collectief geheugen. Wanneer we de identiteiten van deze groepen willen begrijpen zullen we ons moeten verdiepen in het verleden en het collectieve geheugen van deze groepen. Ik wil graag drie werkbare definities geven zodat na deze uiteenzetting van theorieën duidelijk is hoe ik het begrip identiteit opvat.

---

[55] Thompson, John B. The media and modernity: a social history of the media, Cambridge: Polity. 1995, 235-265 (vervolgens genoteerd als Thompson. Media and modernity, 1995, 235-265)

[56] Thompson, John B. The media and modernity: a social history of the media, Cambridge: Polity. 1995, 235-265

[57] Jaarverslag Evangelische Omroep 2001, 1

Ten eerste kunnen we spreken van een individuele identiteit. Sonja de Leeuw beschrijft dit als *"(…) een bewustwording van het zijn, van wie je bent op een bepaald moment en een verwachting van de toekomst."*[58] Thomas Schippers heeft het begrip in zijn scriptie als volgt gedefinieerd: *"De continuïteit in veranderlijke specifiteiten die een individu op een bepaalde tijd en in een speciale ruimte, groep of gemeenschap, bewust en onbewust, aan zichzelf toeschrijft, daarbij in sterke mate beïnvloed door zijn sociale omgeving. Ze beïnvloeden op een fundamentele wijze het 'zijn' van de desbetreffende persoon, zijn dynamisch en de combinatie ervan is uniek."*[59] Een individuele identiteit komt tot stand met behulp van de collectieve identiteit. Deze collectieve identiteit overstijgt individuele identiteiten.

Zoals eerder duidelijk is geworden kan een individu deel uitmaken van meerdere groepen en daardoor ook meerdere identiteiten hebben: een nationale identiteit of een etnische, een religieuze identiteit, een politieke of een geslachtsgebonden identiteit. De identiteit van een groep noemen we collectieve identiteit. Een collectieve identiteit wordt gevormd door een collectief geheugen dat bestaat uit gedeelde ervaringen en tradities. Dit collectieve geheugen komt voort uit een gezamenlijk verleden. Thomas Schippers voegt hieraan toe dat deze collectieve identiteit een ' referentiekader biedt op grond waarvan ieder individu zichzelf en anderen kan plaatsen in de samenleving'.[60]

Naast deze begrippen bestaat ook het begrip culturele identiteit. Eerder heb ik geschreven dat wanneer men een cultuur bestudeert men kijkt naar de patronen van betekenissen en handelingen in symbolische vormen. Die symbolische vormen zijn weer verbonden met de maatschappelijke structuur. Culturele identiteit refereert aan de gedeelde ervaringen, geschiedenis en opvattingen van een groep mensen. Culturele identiteit is het geheel van normen, waarden en ideologieën die door een bepaalde groep gedeeld worden. Een karakteriserende levensstijl is het resultaat van dit geheel aan normen, waarden en ideologieën.

---

[58] De Leeuw. Hoe komen wij in beeld? Cultuurhistorische aspecten van de Nederlandse televisie, Faculteit der Letteren, Universiteit Utrecht, 2003, 22

[59] Schippers. Televisiefictie: redder van Europa, 2004, 23

[60] ibidem, 24

Het begrip culturele identiteit kan betrekking hebben op meerdere groepen binnen een samenleving, maar men kan ook spreken van de culturele identiteit van een grote groep, bijvoorbeeld een natie of een groep uit de bevolking. De culturele identiteit van een natie wordt alleen benoemd met nationale of collectieve identiteit. Voor een nationale of culturele identiteit geldt dat ervaringen, geschiedenis en opvattingen collectief gedeeld worden en de identiteit vormen.[61]

Het Nederlandse omroepbestel is oorspronkelijk ingericht naar verschillende identiteiten: religie, politieke kleur of een maatschappelijke stroming. Een publieke omroep is een instelling waarin meerdere mensen zich begeven en werken. In eerste instantie is het begrip identiteit uitgelegd als een individuele aangelegenheid. Met het begrip culturele identiteit kunnen we het begrip echter ook op een groep betrekken. Culturele identiteit heeft, anders dan het begrip individuele identiteit, wel betrekking op de publieke omroepen.

Door een identiteit aan te nemen kan een omroep de daarbij horende normen en waarden ook aannemen en zich daarmee onderscheiden van andere omroepen. Omroepen verantwoorden hun maatschappelijke, godsdienstige, culturele of geestelijke grondslag. Hierdoor is de identiteit van de omroepen herkenbaar in verschillende typen. Deze typologie wordt door de omroep zelf bepaald door wat ze zelf willen uitdragen en hoe ze door anderen herkend willen worden. Burgers kunnen een keuze maken tussen de verschillende omroepen maar worden door de diversiteit tegelijkertijd gesterkt in hun identiteitsvorming. Dit kwam al eerder naar voren in de missie van de Nederlandse publieke omroep.[62] We kunnen concluderen dat publieke omroepen dragers zijn van culturele identiteiten. Ze representeren een bepaalde religieuze, politieke of maatschappelijke stroming in de samenleving.

Het perspectief van mijn onderzoek is identiteit. Het mag nu helder zijn wat ik versta onder de begrippen ideologie, cultuur en identiteit en wat de onderlinge relaties zijn tussen deze begrippen. Het is duidelijk wat het begrip identiteit betekent en hoe een identiteit geconstrueerd wordt.

---

[61] Collegeaantekeningen van de cursus *Nederlandse Televisiecultuur*, gegeven door Prof. Dr. Sonja de Leeuw in de periode september-november 2003 aan de Faculteit der Letteren van de Universiteit Utrecht.

[62] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 47

In de volgende paragraaf wil ik ingaan op de specifieke kenmerken van het medium televisie en op de vraag hoe televisiefictie kan bijdragen aan identiteitsconstructie.

I. 2. 4. Representatie en identiteit

Televisie geeft een representatie van de werkelijke wereld. Althusser definieert het begrip ideologie in zijn boek *For Marx* (1970) als een systeem van representatie (bijvoorbeeld mythes, ideeën en concepten) met een bestaande en historische rol in de maatschappij. Ideologie is de representatie van de denkbeeldige relatie tussen individuen en de werkelijke condities van hun bestaan.[63] Ideologie schuilt volgens Burton in culturele mythes. Dit zijn volgens hem culturele illusies die gaan over de manier waarop mensen gerepresenteerd worden. Mythes en representaties dragen bij aan de wijze waarop we naar de wereld kijken en waar deze gedachten hun oorsprong vinden.
Culturele mythes dragen tevens bij aan de manier waarop we betekenissen definiëren.[64] Representaties spelen een belangrijke rol in het overdragen van ideologieën en daarom lijkt het mij goed om een toelichting van dit begrip te geven.

Volgens Stuart Hall verbindt representatie betekenis met taal en cultuur.[65] Hij geeft in zijn boek twee definities van het begrip representatie. Iets representeren is volgens hem ten eerste iets uitdrukken, beschrijven of verbeelden, bijvoorbeeld een foto. Ten tweede kan een representatie ook symbool voor iets anders staan. Representatie heeft te maken met taal omdat we betekenis aan de materiële wereld geven door middel van taal. Dit is volgens Stuart Hall een complex proces.[66] Hall onderscheidt twee systemen van representatie. Het eerste systeem heeft te maken met het feit dat de materiële wereld verbonden is met een aantal concepten of ideeën in ons hoofd. Zonder deze concepten zouden we de wereld niet betekenisvol kunnen interpreteren.

---

[63] Interpretatie van Althusser door Stam e.a. (Stam e.a. New Vocabulaire in Film Semiotics, 1992, 21)

[64] Burton, Greame. Talking Television, London: Oxford University Press, 2000, 92 (vervolgens genoteerd als Burton. Talking Television, 2000)

[65] Hall, Stuart, (ed). Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications, 2001, 15 (Vervolgens genoteerd als Hall. Representation, 2001)

[66] ibidem, 16

De betekenis die wij aan de wereld geven is afhankelijk van deze concepten in onze gedachten.[67] De concepten in ons hoofd noemt Hall een conceptuele kaart: ieder mens heeft een verschillende kaart of verzameling concepten in zijn of haar hoofd. Naast deze kaart in ons hoofd moeten we in staat zijn om betekenissen en concepten te representeren of uit te wisselen. Dit is alleen mogelijk wanneer er sprake is van een gezamenlijke taal. Taal is volgens Hall het tweede systeem van representatie. De concepten in ons hoofd moeten namelijk vertaald worden in de gedeelde taal. Deze vertaling gebeurt in woorden, geluiden of afbeeldingen. Als woorden, geluiden of afbeeldingen betekenis dragen, noemt Hall ze tekens.[68] De betekenis die in deze tekens zit wordt geconstrueerd door het systeem van representatie. De betekenis van een teken kan echter als natuurlijk worden beschouwd. Dit wordt geconstrueerd door de code. De code maakt de relatie tussen het conceptuele systeem en het taalsysteem duidelijk. Het zorgt ervoor dat wij de tekens herkennen.[69] Codes zorgen er tevens voor dat betekenis effectief gecommuniceerd kunnen worden. Ze zijn het resultaat van sociale conventies, ze zijn sociaal geconstrueerd.[70]

Representaties gaan over de vraag op welke manier overtuigingen, waarden en vooronderstellingen het gerepresenteerde gekenmerkt worden. Stuart Hall onderscheidt drie theorieën over de verbinding van betekenis aan taal en cultuur. Dit is ten eerste de reflectieve benadering volgens welke taal betekenis reflecteert die al bestaat in de materiele wereld. De tweede benadering is de intentionele volgens welke (tv) taal uitdrukt wat de producer ervan bedoelt. De derde benadering is de constructionistische benadering volgens welke betekenis wordt geconstrueerd in en door taal.[71] Deze laatste benadering is het meest relevant voor mijn onderzoek en daarom wil ik hier kort over uitweiden. De constructionistische benadering kan opgedeeld worden in de semiotische benadering, waarbij Saussure van grote invloed is geweest, en de discursieve benadering die veel invloed heeft ondervonden van Foucault.

---

[67] ibidem, 17

[68] ibidem, 18

[69] ibidem, 21

[70] ibidem, 22

[71] ibidem, 15

De constructionistische benadering gaat ervan uit dat persoonlijke betekenissen of concepten vertaald moeten worden in de regels, codes en conventies van taal om gedeeld en begrepen te worden. Taal is een sociaal systeem en onze persoonlijke gedachten zijn altijd hiermee in onderhandeling. Dingen of individuele gebruikers kunnen nooit zelf betekenis in taal construeren. We construeren betekenis door middel van het gebruik van representatiesystemen, concepten en tekens. Het is het taalsysteem dat onze concepten representeert.[72]

Saussure gaat uit van een semiotische benadering van representatie.[73] Volgens hem is taal een systeem van tekens (geluiden, beelden, woorden). Ze functioneren ook als tekens als ze het uitdrukken of communiceren van ideeën tot doel hebben. Saussure onderscheidt het teken (*signe*) in twee elementen, namelijk de vorm van het teken (*signifiant*) en het concept of het idee wat je in hoofd hebt (*signifié*). De relatie tussen de vorm van het teken en het concept in ons hoofd wordt bepaald door culturele codes en tekens. Saussure is van mening dat een teken zelf geen betekenis bezit maar dat het betekenis krijg in relatie tot andere tekens in hetzelfde systeem.
Het verschil tussen de tekens onderling is bepalend voor de betekenis van het teken: een teken wordt gedefinieerd door te zeggen wat het niet is. Saussure is van mening dat dit gebeurt door middel van binaire opposities (*l'opposition binaire*).[74] Er is echter bijna nooit sprake van neutrale binaire opposities en het ene teken gedraagt zich meestel dominant ten op zichte van het andere teken.[75] Dit idee vinden we teven terug in de discursieve benadering van Foucault die uitgebreid ingaat op de relatie tussen kennis en machtsrelaties.

Het belangrijkste inzicht van Foucault voor dit onderzoek is zijn idee van het discours.[76] Volgens Foucault wordt kennis geproduceerd door middel van een discours. Zijn project bestond eruit om te analyseren hoe mensen zichzelf zien in de cultuur en hoe deze kennis over de sociale wereld tot stand wordt gebracht in verschillende periodes.

---

[72] ibidem, 25

[73] Interpretatie van Saussure door Hall (Hall. Representation, 2001, 31)

[74] ibidem, 31

[75] Schippers. Televisiefictie: redder van Europa, 2004, 40

[76] Interpretatie van Foucault door Hall (Hall. Representation, 2001, 43-48)

Een discours is volgens Foucault een verzameling statements in een taal die het mogelijk maken om te spreken over een specifiek onderwerp of specifiek historisch moment. Het is een manier om ergens kennis over te representeren. Kennis is volgens Foucault altijd een vorm van macht. De vraag is wanneer en in welke omstandigheden mensen de beschikking hebben of krijgen over kennis.[77]

Representaties kunnen zo een rol spelen in het vestigen van de visie van de heersende klasse als natuurlijke. Hall noemt dit proces naturalisatie.[78] Het eerdere behandelde begrip mythe speelt een belangrijke rol bij de naturalisatie van verschil. De vraag is wie de kennis en de macht heeft in de wereld en daardoor de middelen om deze wereld te representeren volgens deze visie. Representaties bevestigen de natuurlijke orde en ondersteunen dominante ideologische posities. Doordat televisie representaties weergeeft, bevestigt televisie de heersende ideologie. In hoofdstuk vijf zal echter duidelijk worden dat een representatie ook een alternatieve ideologie kan representeren. Volgens Burton gaan representaties over de vraag wie de macht heeft en wie niet, op welke wijze deze macht wordt uitgeoefend en over de waarden welke onze denkbeelden over de maatschappij en sociale relaties domineren.[79]
Hall voegt hieraan toe dat ideologie niet het product is van het individuele bewustzijn. Ideologie wordt ontwikkeld vanuit de houdingen van bepaalde sociale groepen. Deze houdingen hebben tevens een uitwerking op de interesses van deze groepen.[80] Burton geeft in zijn boek een overzichtelijk schema waarin de werking van representaties wordt beschreven.

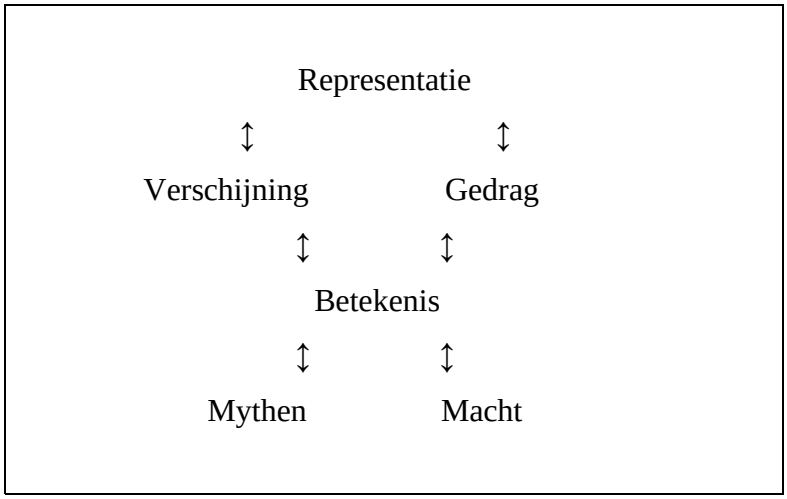
[77] ibidem, 43-48

[78] ibidem, 245

[79] Burton. Talking Television, 2000, 175

[80] Hall. Representation, 2001, 38-39

Schema I: Representatie (Burton. Talking Television, 2000, 181) [81]



De representatie van groepen of mensen bestaat ten eerste uit een verschijning en het gedrag dat we zien. De vraag is natuurlijk welke betekenis er achter deze representatie zit. Dit brengt ons naar het niveau van de betekenis of te wel: welke culturele mythen en ideologieën bevestigen de dominante machtsrelaties. Representaties worden dus gebruikt door de mens om betekenis te geven aan de wereld om zich heen. Het is voor de positie van een groep dus zeer belangrijk dat het de mogelijkheid heeft om de eigen groep te representeren op televisie. Alleen dan is het voor deze groep mogelijk om de eigen ideologie uit te dragen en te bevestigen. Thompson is in het kader van de discussie over een representatieve democratie dan ook van mening dat de media een rol kunnen spelen in het doorgeven van debatten. Er kan volgens hem sprake zijn van een gemedieerde publiekheid zolang iedere sociale groep in de samenleving gerepresenteerd wordt in de media.[82] Representaties construeren immers de identiteit van een groep. Identiteit is de opvatting van buitenstaanders over de gerepresenteerde groep. Identiteit bestaat in het bewustzijn van mensen, wordt gearticuleerd in communicatie (waaronder ook representaties) en werkt daardoor door in de culturele context.

[81] Burton. Talking Television, 2000, 181

[82] Thompson. The media and modernity, 235-265

Tevens wordt identiteit geconstrueerd door vast te stellen wat we niet zijn.[83] Burton heeft ook hiervoor een schema opgesteld:

Schema II: Representatie en identiteit (Burton. Talking Television, 2000, 174)[84]

		→	'Definieert de ander'
Representatie →	Identiteit	→	'Tegengesteld aan andere representaties
		→	'Definieert wat we niet zijn'
		→	'Definieert verschil'

Televisie representeert de werkelijkheid en is dus het medium bij uitstek voor het overbrengen van ideologieën. Representaties leggen immers de nadruk op sociale verschillen en bevestigen dominante posities zodat machtsrelaties bevestigd worden.[85]

[83] Burton. Talking Television, 2000, 173

[84] ibidem, 174

[85] ibidem, 175

I. 3 Televisie: mediumspecifieke kenmerken

I. 3. 1 Mediumspecifieke kenmerken

Televisiecodes

Televisieprogramma's dragen betekenissen en programma's uit. De vraag is alleen op welke wijze programma's deze betekenissen produceren. Fiske behandelt in zijn boek *Television Culture* een aantal codes van televisie die inzicht bieden in de lagen waaruit een programma is opgebouwd. Een code is volgens Fiske een door regels bepaald systeem van tekens. De regels en conventies van dit systeem worden gedeeld door meerdere leden van een cultuur. Deze regels en conventies worden gebruikt om betekenissen te genereren en te laten circuleren in en voor deze cultuur. Codes zijn de verbindingen tussen producers, teksten en het publiek. Ze zijn tevens de 'agenten' van intertekstualiteit waardoor teksten in een netwerk van betekenissen aan elkaar gerelateerd zijn. Dit netwerk is de basis van onze culturele wereld. Fiske gebruikt in zijn boek een gesimplificeerd model welke verduidelijkt uit welke codes een televisieprogramma is opgebouwd.[86]

[86] Fiske, John. Television Culture, London / New York: Routledge, 1987, 1-4 (vervolgens genoteerd als Fiske. Television Culture, 1987)

Schema III: De opbouw van een televisieprogramma (Fiske. Television Culture, 1987, 4-5)[87]

Niveau 1: "Realiteit"

verschijning, kleding, make-up, omgeving, gedrag, spraak, gebaren, expressie, geluid etc.

Dit zijn elektronisch gecodeerd door de technische codes van niveau 2:

Niveau 2: Representatie

Camera, belichting, montage, muziek, geluid

Deze codes brengen de conventionele representatiecodes over, welke de representatie van de volgende elementen vormgeven:

- *Narratief, conflict, karakter, actie, dialoog, setting, casting etc.*

Niveau 3: Ideologie

De bovengaande elementen uit een programma (narratief, conflict etc.) zijn weer georganiseerd volgens coherentie en sociale aannemelijkheid, welke bepaald zijn door ideologische codes zoals: individualisme, patriarchie, ras, klasse, materialisme, kapitalisme etc.

Uit dit schema wordt duidelijk dat de codes hiërarchisch zijn opgebouwd en in onderlinge verbinding met elkaar staan. Ze zijn van invloed op elkaar. Fiske maakt bovendien een kanttekening bij het eerste niveau, namelijk dat realiteit altijd gecodeerd is. Realiteit moet begrepen worden vanuit de codes van een specifieke cultuur. Wat realistisch is in een bepaalde cultuur is het product van bepaalde codes uit deze cultuur. Het eerste niveau moet dus altijd begrepen worden vanuit de specifiek maatschappelijk historische context waarin een programma is geproduceerd. Het gebruik van technische codes in televisie kan echter veel preciezer worden geanalyseerd. Er worden namelijk keuzes gemaakt in de positie van de camera, framing, focus, afstand, beweging, hoek en keuze van de lens. De ideologische codes in een programma zijn echter veel moeilijker te ontdekken.[88] Het schema van Fiske maakt de complexe opbouw van televisieprogramma's duidelijk.

[87] ibidem, 4-5

[88] ibidem, 4-6

In het vijfde hoofdstuk van deze scriptie staat een analyse van drie dramaproducties centraal. In deze analyse zal ik mij voornamelijk richten op het tweede en derde niveau.

Werkelijkheidseffect

Televisie is in de afgelopen vijftig jaar van een nieuwigheid uitgegroeid tot een invloedrijk medium. Televisie voorziet de maatschappij van informatie (meningen, betekenissen) en vermaak. Tevens zorgt televisie voor de circulatie van die informatie en vermaak.[89] Door middel van televisie hebben vele huishoudens toegang tot de wereld, televisie fungeert als *window on the world*.[90] Zonder dat we het weten worden we overspoeld met boodschappen die voortkomen uit allerlei ideologieën. Culturele Studies kent aan televisie een ideologische functie toe. Deze toekenning komt voor uit het werkelijkheidseffect van televisie.[91]

Vanwege het snelle tempo waarin beelden elkaar afwisselen wekt televisie de illusie dat het een feitelijke reproductie van de werkelijkheid weergeeft. Het schema van Fiske toont echter aan dat deze reproductie gebonden is aan allerlei codes. De ingrepen die nodig zijn om iets op televisie te vertonen zijn voor de kijkers onzichtbaar geworden, maar nog wel degelijk gebonden aan bepaalde procedures. Sonja de Leeuw merkt hierbij op dat het idee van werkelijkheidseffect verwijst naar de opvatting over ideologie binnen de klassiek Marxistische traditie.[92] Namelijk dat ideologie opgevat kan worden als een systeem van representatie (bijvoorbeeld mythes, ideeën en concepten) met een bestaande en historische rol in de maatschappij.[93] Televisie legt historische voorwaarden en historische verandering vast en maakt het natuurlijk. Sonja de Leeuw schrijft dat er hierdoor sprake is van een werkelijkheidseffect.[94]

---

[89] Fiske. Television Culture, 1987, 1

[90] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 52

[91] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 52

[92] ibidem

[93] Stam e.a. New Vocabulaires in Films Semiotics, 1992, 21

[94] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 52

Het werkelijkheidseffect van televisie komt voort uit twee kenmerken van het medium, namelijk het live-karakter en de *flow* van uitzendingen. Televisie heeft een livekarakter omdat het medium de mogelijkheid heeft om gebeurtenissen live over te dragen. Hierdoor krijgt de kijker het gevoel dat hij erbij aanwezig is.
Dit wordt ook wel onmiddelijkheid genoemd. Williams beschrijft als effect hiervan het concept van de *flow*.[95] Televisie is voortdurend aanwezig en hierdoor is er een voortdurende stroom aan programma's en informatie. De verschillende programma's vormen de losse segmenten van de *flow*. Breed gezien kan een segment opgevat worden als een aflevering of een serie. Smal gezien kunnen we onder segment ook een gedeelte van een programma verstaan. De televisieprogrammering is zo geregeld dat verschillende segmenten herhaald worden, hierdoor wordt het idee van aanwezigheid versterkt. De manier waarop dit gebeurt is weer afhankelijk van de plaatsing van programma's op een specifieke dag of tijdstip.[96] Newcomb voegt hieraan toe dat het werkelijkheidseffect van televisie versterkt wordt door de receptiesituatie van de toeschouwer. Televisie wordt namelijk meestal gekeken op een klein beeldscherm in een thuissituatie. Dit zorgt voor een bepaalde intimiteit. Newcomb stelt dat televisie een reactiemedium is, volgens hem staat de menselijke reactie op de handeling en de emoties die daar bij horen centraal.[97]

I. 3. 2 Het actieve publiek

Lange tijd heerste bij mediatheorieën de gangbare opvatting dat het televisiepubliek een massapubliek was en passief in het kijken naar televisieprogramma's.[98] Theoretici dachten dat het kijkerspubliek machteloos en inactief was als het om het recipiëren van betekenissen ging. Tot het moment dat een aantal theoretici hun mening over het kijkerspubliek begonnen te wijzigen.

---

[95] Interpretatie van Williams door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 52-53)

[96] ibidem, 52-53

[97] Interpretatie van Newcomb door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 83)

[98] ibidem, 48

Morley, Willeman en Neale begonnen een onderscheid te maken tussen het 'sociale subject' en de tekstueel geproduceerde subjecten. Het subject kan hier worden opgevat als de kijker van televisieprogramma's.[99]

Het sociaal geconstrueerde subject heeft een geschiedenis, een verleden. Daarnaast wordt het bepaald door een cultureel verleden dat zowel sociaal als tekstueel is. We kunnen dit vergelijken met de theorie van Halbwachs over het historische en het autobiografische verleden.

De sociale subjectiviteit van het subject is het resultaat van ervaringen in de sociale wereld en van ervaringen in tekst en media. Deze sociale subjectiviteit is van grotere invloed op de constructie van betekenissen dan de tekstuele subjectiviteit. De tekstuele subjectiviteit bestaat namelijk alleen maar op het moment dat het subject teksten in zich opneemt.[100]

Naar aanleiding van het onderzoek van Morely naar de wijze waarop kijkers betekenissen recipiëren, concludeert Fiske dat mensen kunnen kijken naar en genieten van televisieprogramma's en dat ze verschillende betekenissen uit één en hetzelfde programma kunnen halen, afhankelijk van hun sociale situatie.[101]

Bij Culturele Studies is televisie de belangrijkste betekenisgevende praktijk in de moderne maatschappij. Bij onderzoek naar televisie richt Culturele Studies zich met name op de wisselwerking tussen de productie, de tekst en de receptie van deze tekst. Welke rol kan televisie spelen bij de vorming van identiteiten? Veel aandacht wordt er geschonken aan de verbondenheid van televisie met het dagelijks leven. Daarbij wordt tevens gekeken naar de relatie tussen media en ideologie: in hoeverre kunnen de media een rol spelen in de verspreiding en versterking van ideologieën?[102]

Burton schrijft dat er tijdens televisiekijken sprake is van interactief gedrag bij de kijker. Het publiek gebruikt het medium om innerlijke behoeften te stillen. Het medium gebruikt niet het publiek.

---

[99] Interpretatie van Morley, Willeman en Neale door Fiske (Fiske. Television Culture, 1987, 62-63)

[100] ibidem

[101] ibidem

[102] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 48

De *Uses and gratification theorie* wordt vaak gebruikt om deze innerlijke behoeften aan te duiden. [103] Mensen kijken televisie vanuit de behoefte aan informatie om zo een beeld te vormen van de geografische en sociale wereld waarin we leven. Televisie kan hierin volgens Burton voorzien door middel van nieuws en drama. Ook voorziet televisie mensen in de behoefte aan identiteit. Televisie biedt ons persoonlijkheden en rollen zodat we ons zelfbeeld en ons gedrag daaraan kunnen spiegelen. Dit kan volgens Burton door middel van de fictieve personages in televisiefictie. Verder voorziet televisie in de behoefte aan sociale interactie. Televisie biedt ons volgens Burton de mogelijkheid om interactie en relaties te ervaren, in het bijzonder door middel van soap series.
Tot slot voorziet televisie in de behoefte aan diversiteit. Televisie kan gebruikt worden voor vermaak, in de vorm van een spel.[104] Mensen kijken naar televisie omdat ze deze behoeften bevredigd zien.

Televisieprogramma's engageren ons volgens Burton omdat ze voorziet in deze behoeften en dit schenkt de kijker plezier. Tevens vormt televisie een deel van het ritme van ons dagelijks leven. Het medium voorziet ons van een groot aanbod aan informatie en vermaak. Dit aanbod vormt vaak de aanleiding voor conversaties en hierdoor een referentiepunt voor onze argumenten. Hiermee is televisie een onderdeel van de betekenissystemen waarmee we de wereld en ons sociale leven begrijpen.[105]

Uit het bovenstaande wordt duidelijk dat het publiek wel degelijk actief omgaat met de betekenissen in televisieprogramma's. Stuart Hall heeft een model ontwikkeld dat deze interactie tussen programma en publiek probeert duidelijk te maken.[106] Dit is het zogenaamde *encoding* en *decoding* model dat gebruikt kan worden bij het onderzoek naar de productie, verspreiding, consumptie en reproductie van televisieproducties. Bij de productie wordt een betekenis of een boodschap meegegeven aan een televisieprogramma, dit is de encoding. Na de verspreiding wordt het programma geconsumeerd en dit houdt in dat de inhoud van het programma geïnterpreteerd wordt.

---

[103] Burton. Talking Television, 2000, 215-216

[104] ibidem

[105] ibidem, 94

[106] Interpretatie van Hall door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 49)

De kijker geeft vanuit zijn eigen historisch-maatschappelijke context opnieuw betekenis aan het programma. Dit is de decoding die plaats vindt. Het kan echter voorkomen dat er een verschil bestaat tussen de betekenis die de maker aan zijn programma heeft meegegeven en de betekenis die de kijker er uithaalt. Op dat moment bestaat er een discrepantie tussen de encoding en decoding. Deze veronderstelling suggereert dat televisieproducties verschillend geïnterpreteerd kunnen worden.[107]
Naar aanleiding van zijn model komt Hall tot drie interpretatieposities die een kijker kan innemen. John Fiske legt in zijn artikel '*British cultural studies and television'* uit hoe wij als kijkers betekenissen van televisieprogramma's recipiëren. Zoals uit het voorgaande is duidelijk geworden bevat elk programma een dominante ideologie: de boodschap die de maker aan het publiek wil overbrengen.
Het is echter niet altijd het geval dat de kijker het eens is met de dominante ideologie. Het kijken naar televisie is dus een communicatieve wisselwerking tussen de kijker en de tekst. Uit deze communicatieve wisselwerking blijkt dat kijkers de tekst niet passief consumeren. Een kijker is in staat om actief met de informatie om te gaan, deze te overdenken en er een mening over te vormen. Fiske noemt de dominante ideologie van een programma de *preferred reading*. Wanneer de kijker het eens is met de preferred reading neemt de kijker de positie van de *dominant reading* aan. De tweede houding die een kijker kan aannemen is de *negotiated reading*. De opinie van de kijker komt gedeeltelijk overeen met de preferred reading maar de kijker neemt hierin een onderhandelende positie aan.[108] Bij deze positie gaat men uit van de kijker als een actieve producent van betekenis die onderhandelt met de betekenis van het programma.[109] De laatste houding die een kijker kan aannemen is die van de *oppositional reading*. Bij interpretatie positie is er sprake van een spanning tussen de structuur van de tekst en de maatschappelijke situatie van de kijker. In deze situatie kan de kijker zich helemaal niet vinden in de preferred reading.[110]

---

[107] ibidem, 49

[108] Fiske, John. British cultural studies and television, Allen, R.C. ed. 1987, 254-288 (vervolgens genoteerd als Fiske. British cultural studies and television, 1987, 254-288)

[109] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 50

[110] Fiske. British cultural studies and television, 1987, 254-288

Stuart Hall gaat er bij dit model van uit dat de dominante ideologie binnen een programma altijd de heersende ideologie in de samenleving bevestigt.[111] Sonja de Leeuw brengt hier tegen in dat het niet zo is dat programma's altijd per definitie de heersende ideologie bevestigen. Als argument hiervoor wijst zij op het Nederlandse omroepbestel waarin sprake is van differentiatie aan de zenderkant. Door deze differentiatie is er sprake van een openheid in ideologieën. De omroepen richten zich op verschillende groepen in de samenleving.[112]

Een andere kritische noot is afkomstig van Fiske die opmerkt dat uit onderzoek zelden blijkt dat er sprake is van een perfecte dominante ideologie in een programma of dat een kijker zich totaal niet kan vinden in de boodschap van een programma. Televisiekijken is een voortdurend proces van onderhandeling van de kijker met de boodschap[113]. Het model van Hall geeft echter wel meer inzicht in de wijze waarop een kijker met de betekenissen in een programma omgaat. Welke houding de kijker aanneemt, bepalend voor de mate waarin een programma de identiteit van de kijker kan beïnvloeden. Fiske haalt tevens Hobson aan die stelt dat de boodschap van een programma niet vastzit in de tekst. De boodschap kan veranderd of bijgesteld worden door de kijker doordat deze zijn eigen interpretatie aan de boodschap geeft.[114] Bovenstaande zal ook aan de orde komen bij de analyses van de dramaproducties

Het model van Hall toont dat televisieprogramma's open teksten zijn en verschillend geïnterpreteerd kunnen worden. Bovendien wekt het model de veronderstelling op dat de makers van een programma een preferred reading verwerken in de tekst. In deze scriptie zal in plaats van de relatie tussen de tekst en de kijker, de relatie tussen de productie en de tekst centraal staan. Dit proces kan volgens Sonja de Leeuw ook opgevat worden als een proces van onderhandeling. Drama kan immers dienen als een instrument om de behoeften van een omroep te dienen.[115]

---

[111] Interpretatie van Hall door De Leeuw (De Leeuw, Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 50-51)

[112] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 50-51

[113] Fiske. Television Culture, 1987, 64

[114] ibidem, 66

[115] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 51

Het doel van dit onderzoek is om de preferred reading van de Evangelische Omroep te achterhalen. Dit is mogelijk door het onderzoeken van notulen en beleidsnotities van de afdeling drama.

I. 4 De esthetische instelling

Thomas Schippers onderscheidt in zijn scriptie drie redenen waarom mensen verhalen aan elkaar vertellen. Verhalen worden door mensen gebruikt als entertainment, instructiemiddel en als intergratie- of genezingsmiddel. [116] Verhalen als instructiemiddel zijn belangrijk voor de collectieve identiteitsvorming. Ze leren ons immers hoe we moeten handelen en leven.[117] Verhalen kunnen tevens dienen als intergratie- of genezingsmiddel. Ze stellen namelijk zowel de zender als de ontvanger in staat om het verdriet te verwerken.[118] Uit paragraaf I.2.3 is gebleken dat onze identiteit wordt gevormd door het verleden en onze herinneringen daaraan. Halbwachs onderscheidde in dit kader het autobiografisch en het sociaal geconstrueerde geheugen.[119] Tevens is uit deze paragraaf gebleken dat de vorming van identiteit een voortdurend proces is, het is op te vatten als een levensverhaal. In dit levensverhaal worden verschillende aspecten van het zelf samengebracht. Dit heeft tot doel het eigen leven eenheid, bestemming en betekenis te geven. Het herinnerd verleden, het ervaren heden en de geanticipeerde toekomst worden samengebracht in het levensverhaal.[120] Een samenleving, groep of cultuur wordt gevormd door meerdere individuen. Dit heeft tot gevolg dat verschillende verhalen betekenis geven aan een cultuur.

---

[116] Schippers. Televisiefictie: redder van Europa, 2004, 30

[117] McAdams, D.P. (2001), "Integrating a Life: The Stories People Live By. Life Scripts, Life Stories", In: The Person. An integrated introduction to personality psychology. Orlando: Hartcourt, Inc., 628 (vervolgens genoteerd als McAdams. Integrating a life, 2001, 628)

[118] ibidem, 629

[119] Halbwachs. Het collectief geheugen, 1991, 17-24

[120] McAdams. Integrating a Life, 2001, 675

Er zijn individuele verschillen in de wijze waarop mensen herinneringen vertellen, reflecties geven van objecten in het verleden en verschillen in de stijlen en manieren waarop mensen hun leven narratieve betekenis verlenen.[121] Thomas Schippers concludeert hieruit dat televisiefictie plaatsgebonden is en beschikt over verschillende uitings- en inhoudsvormen. Ook deze zijn weer gebonden aan de verschillen van de regie, natie of continent. Verhalen geven inzicht in wie we zijn en in welke wereld of omgeving we leven. Tevens helpen ze om ons een zelfbeeld en een beeld van 'de ander' te vormen.[122]

Patrick Wright schrijft dat de structuur van het culturele geheugen sociaal en historisch is.[123] Volgens hem bestaat het meer in de wereld dan in de hoofden van de mensen. Het geheugen vindt zijn basis in de conversaties van mensen, in culturele vormen, persoonlijke relaties, in de structuur en verschijningen van plaatsen en in de relatie tot ideologie. Deze factoren vestigen een overeenstemmende kijk op het verleden en de vormen van persoonlijke ervaringen, welke betekenisvol en te herinneren zijn. Het individuele geheugen is doorspekt met collectieve invloeden.[124] Thomas Schippers haalt in zijn scriptie Gevers aan die schrijft dat ideologieën ervoor zorgen dat gemeenschappelijke eigenschappen door de groep als gemeenschappelijk worden gezien. Taal en betekenis, door Thompson benoemd als symbolische vormen,[125] spelen een essentiële rol bij de identiteitsvorming van de groep.[126] Dit vertoont overeenkomsten met de woorden van Wright die schrijft dat het culturele geheugen wordt uitgedrukt in symbolische vormen. De mens heeft de eigenschap en de mogelijkheid om te reflecteren op het eigen doen en denken.

---

[121] ibidem, 666

[122] Schippers. Televisiefictie: redder van Europa, 2004, 32

[123] Interpretatie van Whright door Anderson (In: Edgerton e.a. Television History, 2001, 19-36)

[124] Anderson, Steve. " History TV and Popular Memory" In: Edgerton e.a. Television Histories, 2001, 19-36

[125] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 42

[126] Schippers. Televisiefictie: redder van Europa, 2004, 33

Chiel Kattenbelt schrijft dat een ervaring ervoor zorgt dat je weet hoe je met een situatie moet omgaan, dit weet je intuïtief.[127] Deze ervaringen bepalen hoe we handelen in bepaalde situaties en zijn dus bepalend voor ons doen en denken. Als je ervaringen hebt, doen de situaties waar je ervaring mee hebt, zich voor als vertrouwde en vanzelfsprekende situaties. Chiel Kattenbelt is hierover van mening dat we ervaringen krijgen door ervaringen te maken. Dit doen we in antwoord op ervaringen die we al hebben. Deze nieuwe ervaringen kunnen een radicale breuk vormen met bestaande ervaringen, zodat je instelling ten opzichte van bepaalde situaties veranderd wordt. Het is echter gebruikelijker dat een nieuwe ervaring een kleine verschuiving in de situatie teweeg brengt. Dit houdt een verschuiving van de context in. Ervaringen vormen een verbinding tussen het verleden, het heden en de toekomst. Een actuele ervaring is een antwoord op ervaringen in het verleden. Ze wijzen vooruit naar ervaringen in de toekomst en deze zullen weer als antwoord op de actuele ervaring gelden. Het is natuurlijk ook mogelijk dat we een ervaring maken als een situatie niet vertrouwd is. Hierdoor kan men niet handelen. De nieuwe ervaring wordt gemaakt op het moment dat je met je gebruikelijke handelingsdoelen (plannen en –uitvoeringen) niet kan handelen in de situatie. Door deze nieuwe ervaring met de nieuwe situatie veranderen we onze instelling, daarmee ook de situatie en daardoor maken we een nieuwe ervaring. We zijn actief betrokken bij het maken van onze ervaringen en de ervaringen die we maken zijn altijd nieuw. Wanneer we eerder in een specifieke situatie zijn geweest kunnen we gebruikmaken van de ervaring die we toen hebben gemaakt: we kunnen op deze ervaring teruggrijpen. Met het maken van een nieuwe ervaring ontdekken we nieuwe handelings- en gedragsmogelijkheden. Er zijn drie manieren waarop we met gemaakte ervaringen kunnen omgaan. Dit is ten eerste door middel van objectivering van de gemaakte ervaringen. Ze worden een soort wetmatigheid en we kunnen erover spreken als een thema zonder dat ze verwijzen naar de concrete situatie waarin ze gemaakt zijn. We kunnen gebruik maken van de zojuist gemaakte ervaring in de situatie zelf, er is dan sprake van een actualisering van de ervaring.

[127] Kattenbelt, C. , De rationaliteit van esthetisch handelen. Syllabus voor de cursus: De verbeeldingsprincipes van theater en media I. Universiteit Utrecht: Utrecht, 2002, 45-49 (vervolgens genoteerd als Kattenbelt. De rationaliteit van het esthetisch handelen, 2002)

Door deze nieuwe ervaring wordt er een nieuwe vorm gegeven aan de situatie. Er is sprake van subjectivering wanneer wij ons bewust worden van het feit dat we ervarende mensen zijn. Vanuit deze subjectivering of het vermogen de eigen ervaringen te ervaren komt het verlangen van de mens om ervaringen met anderen te delen. Het delen van ervaringen hoeft niet te betekenen dat je in dezelfde concrete situatie aanwezig bent. Het betekent dat je een gemeenschappelijke bekendheid en vertrouwdheid met een situatie hebt. We kunnen op verschillende manieren andere mensen informeren over onze ervaringen. De mens reflecteert op zijn ervaringen en gaat van daaruit op zoek naar de gemeenschappelijkheid van deze ervaringen. De mens brengt daarmee zijn eigen context in kaart. Door middel van de expressie van ervaringen komt men tot inzicht van zichzelf.[128]

Chiel Kattenbelt behandelt in zijn syllabus verschillende theoretici met betrekking tot dit onderwerp. Habermas is van mening dat in esthetische uitingen behoeften worden gearticuleerd.
Een behoeftearticulatie is volgens hem een onthulling van de innerlijke wereld.[129] Ook Koppe spreekt over behoeftearticulaties.[130] Niet iedere behoeftearticulatie is volgens Koppe een esthetische uiting. Behoeftearticulaties zijn alleen esthetische uitingen wanneer ze de beperkingen van de alledaagse leef- en handelingspraktijk van individuen overstijgen. Dit kan in ruimte, tijd of in fictie. Dit geldt volgens Koppe zowel voor de productie als voor de receptie van de articulaties. Deze overstijging ligt besloten in een grotere rijkdom aan articulatiemogelijkheden, in een opheffing van de contingentie van de vorm en een opheffing van de contingentie van het dagelijks leven. Volgens Koppe komen esthetische uitingen tot stand vanuit een ‘getroffen zijn’. Hiermee geeft het subject iets bloot van de prioriteiten in zijn behoeften. Koppe schrijft dat esthetische communicatie gericht is op het uitdrukken van behoeften en het uitwisselen van die behoeften. Mensen maken zich aan elkaar kenbaar als behoeftesubjecten.

---

[128] Kattenbelt. De rationaliteit van esthetisch handelen, 2002, 45-49

[129] Interpretatie van Habermas door Kattenbelt (Kattenbelt. De rationaliteit van het esthetisch handelen, 2002, 18-19)

[130] Interpretatie van Koppe door Kattenbelt (Kattenbelt. De rationalitei van het esthetisch handelen, 2002, 33-40)

De mens is zich tevens bewust van het feit dat het een subject is dat in staat is om behoeften te articuleren en uit te wisselen. De mens is zich ervan bewust dat esthetische communicatie in staat is om de dagelijkse praktijk te overtreffen.[131]

Chiel Kattenbelt behandelt ook Seel in zijn syllabus, die van mening is dat alleen de kunst in staat om de ervaringskwaliteit van de ervaring zelf, de intensiteit van de ervaring zelf, tot uitdrukking te brengen.[132] Kunst is hier geschikt voor omdat het zich uitdrukt in ervaringen. Kunst wordt bepaald door het verlangen van de makers en beschouwers om de eigen ervaring te ervaren. Dit impliceert een ervaring van bewustzijn. Hiermee krijgen ervaringen betekenis. Wij vatten ze betekenisvol op en als reactie daarop ervaren wij onze ervaringen in de esthetische situatie ook als betekenisvol. Een dergelijke ervaring kan een gevoel van zinvolheid en vervulling geven: we worden bewust van onze tegenwoordigheid. Het esthetisch object kan ervaringsinhouden presenteren door instellingen te verbeelden en hiermee verwijst het naar reële en mogelijke situaties. Het kunstwerk biedt een bril waardoor de wereld bekeken kan worden.
De context van waaruit een kunstwerk wordt gepresenteerd is reeds in het kunstwerk zelf opgenomen. Het kunstwerk is in staat om een nieuwe zienswijze te presenteren en confronteert ons zo met een nieuwe ervaring die ons oproept tot een instellingsverandering te komen en zelf een nieuwe ervaring te maken. Op deze manier biedt het esthetische object de mogelijkheid om behoeften uit te wisselen.[133] Uit deze uitwisseling van behoeften ontstaat een nieuwe gedeelde ervaring. Bij een gedeelde ervaring is sprake van een gemeenschappelijke bekendheid en vertrouwdheid met een situatie. Gedeelde ervaringen kunnen in deze zin dus een basis vormen voor de identiteitsvorming van een groep.[134]

Tevens van groot belang voor de groepsvorming is de betekenis die de desbetreffende groep aan het esthetische object toekent. Hierbij speelt de adequaatheid van het esthetische object een rol.

---

[131] ibidem, 33-40

[132] Interpretatie Seel door Kattenbelt (Kattenbelt. De rationaliteit van het esthetisch handelen, 2002, 49-59)

[133] ibidem, 49-59

[134] ibidem, 61-62

Het esthetische object presenteert een instelling die door de observerende als geschikt wordt gezien om de actuele werkelijkheid mee te behandelen. Hierbij richt men zich op het hypothetische gemeenschappelijke in levenservaringen van de actuele leefwereld. Gemeenschappelijk betekent in deze zin van het woord dat er genoeg levenservaringen gedeeld worden om daar over te kunnen communiceren. Een esthetisch oordeel kan daarom volgens niet universeel geldig zijn. Het moet begrepen worden van uit de context waarin het is gevormd: het is cultureel en historisch bepaald. Degene die zich bezighoudt met de esthetische beoordeling is vrij van handelingsdruk en creëert op deze manier ruimte voor ervaring. Hierdoor wordt er ruimte voor reflectie op het eigen gedrag gecreëerd. Volgens Kattenbelt creëert deze vorm van esthetisch ervaren de ruimte voor nieuwe zienswijzen op de werkelijkheid. Deze hebben tot gevolg dat er nieuwe vormen van gedrags- en handelingsoriëntering worden ontdekt, in het bijzonder als het gaat om de interpretaties van behoeften.[135]

Uit de theorieën van Seel, Habermas, Koppe en Kattenbelt kunnen we concluderen dat kunst een ideaal podium vormt voor het uiten van ervaringen. De mens reflecteert op zijn ervaringen en wil deze ervaringen met anderen delen. Esthetische objecten kunnen hier een rol in spelen. Onder esthetische instellingen kunnen we ook verhalen verstaan.

Volgens Kattenbelt is een kunstwerk in staat om ons een nieuwe zienswijze te presenteren en ons te confronteren met een nieuwe ervaring, waardoor wij opgeroepen worden tot een instellingsverandering en een nieuwe ervaring te maken. Verhalen bieden ons de mogelijkheid om onze behoeften te articuleren en ervaringen te uiten en te delen met anderen. Hierdoor dienen verhalen tot het zelfbegrip van individuen. Verhalen spelen een rol bij de vorming van identiteiten . In de verbeelding van een mogelijke wereld ervaren mensen namelijk dat ze behoren tot een leefwereld en dat ze deelnemen aan een levensvorm die bij deze wereld hoort.[136] Verhalen geven ons de mogelijkheid om antwoord te geven op de vraag: wie ben ik in relatie tot anderen? Ze kunnen hierbij dus zowel dienen ter instructie als therapie.

[135] Ibidem, 61-62

[136] McAdams. Integrating a Life, 2001, 628

I. 5 Conclusie

De media spelen een belangrijke rol in de vorming en handhaving van ideologieën. In paragraaf I. 2 heb ik de begrippen ideologie, cultuur en identiteit toegelicht. Hieruit is gebleken dat er tussen deze begrippen sprake is van een onderlinge verbondenheid. Symbolische vormen zijn dragers van ideologieën. Wanneer men een cultuur bestudeert, kijkt men naar de patronen van betekenissen en handelingen in symbolische vormen welke weer verbonden zijn met de maatschappelijke structuur. De interpretatie van dit geheel door een individu wordt beïnvloed door de specifieke maatschappelijk-historische context waar in een individu zich bevindt. De publieke omroepen zijn instellingen die symbolische vormen produceren in een specifieke maatschappelijk-historische context.

In paragraaf I.2.3 heb ik geschreven dat er een individuele identiteit en een culturele identiteit bestaat. Culturele identiteit heeft betrekking op het geheel van normen, waarden en ideologieën die door een bepaalde groep gedeeld worden. Het begrip culturele identiteit kan betrekking hebben op meerdere groepen binnen een samenleving. De publieke omroepen in Nederland representeren (representeerden) bepaalde sociale, religieuze of politieke groepen in de samenleving. Hierdoor zijn het dragers van culturele identiteiten. Door het representeren van de werkelijkheid, spreken ze zich tegelijkertijd ook uit over deze werkelijkheid. Representaties leggen immers de nadruk op sociale verschillen en bevestigen dominante posities zodat machtsrelaties bevestigd worden.[137] De publieke omroepen zijn met hun programma's in staat om ideologieën te ventileren en hebben daarmee invloed op de identiteitsvorming van de burger. De mate waarin deze geventileerde ideologie daadwerkelijk invloed heeft op deze identiteitsvorming is afhankelijk van de mate waarin de burger zich kan identificeren met de boodschap in het programma. Dit heb ik toegelicht in paragraaf I.3.2 waarin ik ben ingegaan op de drie posities die de kijker kan innemen bij het onderhandelen met de dominante boodschap.

[137] ibidem, 175

In paragraaf I.4 ben ik aan de hand van de syllabus van Chiel Kattenbelt ingegaan op het feit dat verhalen ons de mogelijkheid bieden om onze behoeften te articuleren en ervaringen te uiten en te delen met anderen.
Hierdoor kunnen verhalen ertoe dienen om onszelf te begrijpen en spelen ze een rol bij de vorming van identiteiten. Verhalen helpen ons om antwoord te geven op de vraag wie we zijn in relatie tot anderen.

II. De EO van 1994 tot en met 2004

II. 1 Inleiding

In dit hoofdstuk geef ik een overzicht van de ontwikkelingen die de Evangelische Omroep heeft ondergaan op het niveau van het identiteitsbeleid, het daaruit voortvloeiende algemene programmabeleid en omroeppolitieke ontwikkelingen in de afgelopen tien jaar. Dit hoofdstuk geeft een antwoord op de tweede deelvraag van mijn onderzoek, namelijk op welke wijze de identiteit van de Evangelische Omroep omschreven kan worden in de periode van 1994 tot en met 2004. In dit hoofdstuk zal duidelijk worden dat de formulering van het beleid onder invloed staat van omroeppolitieke ontwikkelingen. De onderzoeksperiode heb ik aan de hand van ontwikkelingen in verschillende perioden onderverdeeld. Per periode wil ik behandelen welke ontwikkelingen er hebben plaatsgevonden in het medialandschap, identiteitsbeleid en programmabeleid. Aan het einde van het hoofdstuk zal een duidelijk beeld moeten bestaan over het beleid dat de EO heeft ten aanzien van haar identiteit en op welke wijze dit invloed heeft gehad op het algemene programmabeleid. Dit beeld vormt de basis voor het derde hoofdstuk waar ik een antwoord zal proberen te geven op de vraag op welke wijze het identiteitsbeleid zichtbaar is in het dramabeleid. De bevindingen van dit hoofdstuk zijn gebaseerd op meerjarenplannen, beleidsplannen en jaarverslagen uit de genoemde periode. Op sommige plaatsen heb ik de stof aangevuld met informatie uit vraaggesprekken. Mijn beschrijvingen van de jaren 1993 tot en met 1997 zijn met name gebaseerd op informatie uit de jaarverslagen. In 1997 verscheen het eerste Meerjarenplan voor de periode 1998 tot en met 2002. Vanaf dit Meerjarenplan zijn er uitgebreidere analyses van de ontwikkelingen opgenomen in mijn scriptie. Ik heb me bij het beschrijven van deze ontwikkelingen vooral laten leiden door de bronnen van de Evangelische Omroep zelf, omdat uit deze bronnen duidelijk wordt welke ontwikkelingen van invloed zijn geweest op de formulering van en keuzes in het beleid. Het tweede hoofdstuk zal afgesloten worden met een conclusie.

II. 2 De geschiedenis van de EO in vogelvlucht

Alvorens ik de periode 1994 tot en met 2004 onder de loep neem, wil ik kort ingaan op het ontstaan en de geschiedenis van de EO.

De basis voor ons omroepbestel werd gelegd in een periode dat er sprake was van een verzuilde samenleving. In het begin waren er vier grote omroepen, namelijk de KRO, VARA, NCRV en de AVRO en later kwam hier de VPRO bij. Na de Tweede Wereldoorlog werd de Nederlandse Televisie Stichting opgericht, welke een neutraal samenwerkingsverband was die de schaarse televisiezendtijd tot 1956 moest verzorgen. In 1956 werd het televisiebestel herzien door de Televisiezendtijdbeschikking. Grote omroepen kregen hierbij een afzonderlijke machtiging en er kwamen ook kleinere genootschappen in aanmerking voor een machtiging. Voor de Omroepwet in 1967 was er dus sprake van een besloten bestel. De Omroepwet van 1967 maakte hier een einde aan en opende de mogelijkheid voor nieuwe zendgemachtigden.[138]

Op 11 december 1965 kwamen in Doorn vier evangelisten bij elkaar om na te denken over de vraag op welke wijze mensen bereikt kunnen worden met het Evangelie door middel van de media. Dit waren W. Tielle, J. Kits, Joh. van Oostveen en A. Ramaker. Zij waren eigenlijk van mening dat de NCRV een te vrijzinnige koers had ingezet en wilden een nieuwe christelijke omroepvereniging oprichten. Op 21 april 1967 werd de omroep officieel opgericht onder de naam Stichting Evangelische Omroep. De missie van de EO werd omschreven in de Statuten. De grondslag van de EO is volgens de Statuten de Heilige Schrift.

[138] "Geschiedenis", website van de Nederlandse Publieke Omroep. URL: http://portal.omroep.nl/nossites?nav=kvmeEsHjCqBrEdCuC Versie 1-06-2005

Deze wordt in drie artikelen uitgelegd (artikel A.2.2.)

a. *"Wij geloven dat de Bijbel het geïnspireerde Woord van God is, dat alleen onfeilbaar gezag heeft;"*
b. *"Wij geloven in de drie-enige God, Die van eeuwigheid is en Zich in Zijn Woord openbaart als Vader, Zoon en Heilige Geest;"*
c. *"Wij geloven in Jezus Christus, waarachtig God en waarachtig mens, Die geboren is uit de maagd Maria, Die plaatsvervangend geleden heeft en gestorven is om onze zonden, Die lichamelijk is opgestaan uit de doden, Die ten hemel gevaren is en Die persoonlijk zal wederkomen in macht en heerlijkheid."*[139]

De doelstelling of missie van de EO wordt in de statuten als volgt omschreven:

"Het doel van de vereniging is het bevorderen in de ruimste zin des woords van de verkondiging van het Koninkrijk van God door de prediking van het Evangelie van Jezus Christus via Radio en Televisie." (artikel A.3.1.)

Dit behoort volgens de statuten te gebeuren: "*binnen het kader van het geheel van de publieke omroep en in overeenstemming met de omroeptaak bedoeld in wetten en voorschriften op het omroepbestel"*. Volgens ditzelfde artikel zal *"de verkondiging van het Koninkrijk Gods, dat men slechts binnen kan gaan langs de weg van wedergeboorte en bekering, centraal worden gesteld."* (A.3.2)[140]

Naast een open bestel had de Omroepwet tot gevolg dat het onderscheid tussen de omroeporganisaties werd vastgelegd. Er werd een indeling gemaakt op basis van ledentallen waardoor er een verschil ontstond tussen A-omroepen, B-omroepen en C-omroepen.[141] De status beïnvloedde de hoeveelheid zendtijd en het budget dat de omroepen hiervoor zouden ontvangen.

---

[139] Statuten van de Vereniging tot bevordering van de Evangelieverkondiging via radio en televisie "De Evangelische Omroep", gevestigd te Hilversum. 21 januari 2003, 1

[140] ibidem

[141] A-omroep: > 400.000 leden, B-omroep: > 250.000 leden, C-omroep > 100.000 leden (bron: Pijning, Tjarda. De Evangelische Omroep in beweging. Scriptie Televisie, cultuur en media, Universiteit van Amsterdam, 2004, 8) Vervolgens genoteerd als Pijning. De Evangelische Omroep in beweging, 2004

In 1972 had de omroep meer dan 100.000 leden en daarom kende de minister de omroep de C-status toe. Hiermee werd de Evangelische Omroep een volwaardige omroep met vaste zendtijd op radio en televisie.
Niet iedereen was even blij met de komst van de Evangelische Omroep binnen de politiek en de omroepwereld. Dit is te verklaren vanuit het feit dat de omroep is ontstaan in de roerige jaren zestig waarin sprake was van de seksuele revolutie, toenemende secularisatie en progressieve groeperingen. De EO had een duidelijke missie en stond hierin dus lijnrecht tegenover de heersende tijdsgeest waarin steeds minder plaats was voor de kerk en religie. De houding van de EO tegenover de rest van Nederland komt terug in de slagzin die de omroep lange tijd heeft gebruikt, namelijk 'wij hebben een woord voor de wereld.'[142]

In de eerste jaren van het bestaan van de EO werd vaak kritiek gegeven op de omroep. Zo kunnen we in een Visie, het programmablad van de EO, uit 1974 lezen dat de VARA in haar Jaarverslag kritiek heeft op de lage kijkcijfers van de EO. Dit toont aan wat de houding van de VARA ten opzichte van de EO in haar beginjaren was.

"Voor alle programmaonderdelen wordt een uiterst geringe kijkdichtheid behaald, hetgeen op sektarisme wijst." (…) "de vorig jaar uitgesproken vrees, dat we hier meer met een evangelisatiebeweging dan met omroeporganisatie te maken hebben, wordt bevestigd in een jaar als C-omroeporganisatie."[143]

De kritiek op de EO was tevens gericht op de manier waarop de EO over sommige gevoelige onderwerpen dacht en sprak, te denken valt aan abortus en homofilie.[144] Naast andere omroeporganisaties had men ook in de christelijke kringen kritiek op de EO. Okke de Jager was een doctor in de theologie en een gereformeerde predikant. In zijn boek *Baas boven Buis* is hij van mening dat de EO teveel kant en klare standpunten heeft en niet open staat voor twijfel en opstandigheid.

[142] Rook, Judith, Missie in een wereld van schijn. Scriptie Faculteit der Cultuurwetenschappen, Universiteit Utrecht, 2000, 7 (vervolgens genoteerd als Rook. Missie in een wereld van schijn, 2000)

[143] VISIE, 1974, Jaargang nummer 8, 3

[144] Bij de afdeling communicatie van de EO liggen mappen met onder andere persberichten uit de onderzoeksperiode. De persberichten gaan voornamelijk over de mening van de EO in dit soort discussies.

"De EO is niet te zwaar. Zij is te licht. Zij maakt het ons te gemakkelijk. Zij legt ons in de watten. Zij aanvaardt niet de hele Bijbel, van kaft tot kaft. Zij slaat de twijfel en de opstandigheid over. Zij doet alsof zingende zusjes geloviger zijn dan vragende volwassenen. Maar juist de mensen die zich alleen bij de EO veilig voelen, zijn ten diepste twijfelaars."[145]

Jager is van mening dat de EO zich alleen maar bezighoudt met de christelijke identiteit en zich niet bezighoudt met een totaalprogramma. Dit is een punt waar de omroep wel meer op werd bekritiseerd. Er werden in de beginjaren voornamelijk geestelijke programma's uitgezonden. Alle programma's werden gedomineerd door de boodschap die gebracht moest worden. Later werden er ook meer toegankelijkere programma's uitgezonden die door een breder publiek werden bekeken.

In de jaren daarna bleef de omroep zich ontwikkelen, zowel op omroepgebied als beweging van christenen. In 1983 had de EO 340.000 leden en ontving daardoor de B-status. De omroep kreeg hierdoor beschikking over steeds meer zenduren. In 1990 veranderde de EO van een stichting in een vereniging. Op 1 mei 1992 was de omroep zodanig gegroeid dat de A-status werd toegekend.[146] Hierdoor kreeg de omroep beschikking over grotere financiële middelen en meer zenduren. Dit was mede de reden dat de omroep ging nadenken over het ontwikkelen van EO drama.

Gedurende de afgelopen jaren is de insteek van de programma's langzamerhand veranderd en dit is ook duidelijk te zien in het programmabeleid dat in de volgende paragrafen aan de orde zal komen. De omroep ging steeds meer kijken naar datgene wat er leeft bij de mensen in plaats van overal een woord voor klaar te hebben. Wim de Knijff verwoordde deze verandering als een omslag van pretentie naar presentie.[147]

---

[145] Jager, O. Baas boven Buis. De televisie in theorie en praktijk. Kampen: 1974, 167

[146] Ten tijde van de B-status (> 250.000 leden) had de EO de beschikking over 441 zenduren per jaar.(bron: Jaarverslag 1990, 17) Hierbij hoorde in 1992 een omroepbijdrage van ongeveer 41,3 miljoen gulden. (bron: Jaarverslag 1993, 43) Halverwege 1992 ging de EO over naar de A-status (>400.000 leden). Bij deze status hoorde 678 zenduren in een jaar en als A-omroep kreeg de EO de beschikking over ongeveer 57,6 miljoen gulden. (bron Jaarverslag 1993, 43)

[147] Pijning. De Evangelische Omroep in beweging, 2004, 18

Verschil met andere christelijke omroepen

Het is algemeen bekend dat de Evangelische Omroep een bijzondere missie heeft in het omroepbestel. Maar wat maakt de Evangelische Omroep anders dan bijvoorbeeld de NCRV, KRO en IKON die ook christelijke omroepen zijn. Het voert te ver om in te gaan op alle verschillen die er tussen deze omroepen en de EO bestaan. Ik wil echter wel kort ingaan op het verschil tussen de NCRV en de EO. Net als de EO erkent de NCRV Gods woord als onfeilbaar Woord en beide omroepen zien dit Woord als de grondslag van hun bestaan. Ze geven echter beide verschillend gestalte aan de wijze waarop deze grondslag tot uiting komt. De NCRV stelt zichzelf tot doel om vanuit de protestants christelijke visie een wezenlijke bijdrage te leveren aan de kwaliteit van de samenleving en daarbij een schakel te willen zijn in een sterke Nederlandse Publieke Omroep.[148] De NCRV gebruikt de protestants christelijke visie als basis om een bijdrage te leveren aan de samenleving terwijl de EO streeft naar het verspreiden van de boodschap van het Evangelie van Jezus Christus, de EO heeft tot doel om te verkondigen. De Evangelische Omroep is een missionaire organisatie waarin het verkondigen van het Evangelie centraal staat. Deze verkondiging gaat de omroep boven alles en dat is ook naar voren gekomen tijdens dit onderzoek.

Bovenstaand verschil tussen beide omroepen is in het verleden meerdere malen punt van discussie geweest. In een tijd waarin de omroepen op zoek zijn naar hun identiteit is wel eens geschreven dat de NCRV God is kwijtgeraakt aan de EO. Omdat de EO is ontstaan vanuit het feit dat de oprichters het niet eens waren met de koers die de NCRV vaarde, ligt deze uitspraak erg gevoelig. In de persmappen van de afdeling communicatie zijn het vooral de artikelen uit de christelijke kranten die zich negatief uitlaten over de NCRV die volgens hen concessies zou hebben gedaan aan de christelijke identiteit en boodschap.[149] In een artikel uit het Friesch Dagblad uit 2002 zegt NCRV's eindredacteur godsdienstige programma's Yko van der Groot echter dat hij het een rare gedachte vindt dat de EO het alleenrecht heeft op God.

---

[148] "NCRV: missie en identiteit", website van de NCRV. URL: http://www.ncrv.nl/ncrv?nav=lsmcIsHtGDTSkB Versie 6-06-2005

[149] Persmap van de afdeling communicatie 2002, artikelen bekend

Later in het artikel is hij van mening dat er ook bij de NCRV veel mensen 'op de één of andere manier met godsdienst bezig zijn.'[150] Persoonlijk ben ik het met hem eens dat de EO niet het alleenrecht op God heeft, ik denk ook niet dat de EO dit zelf van mening is. Het feit dat Van der Groot zegt dat er ook bij de NCRV mensen zijn die 'op de één of andere manier met godsdienst bezig zijn', toont echter wel de essentie van de verschillen tussen de omroepen aan.

Voor 1994: de opkomst van de commerciële zenders

Met de komst van RTL in 1989 waren commerciële zenders in Nederland een feit. De commerciële zenders trokken kijkers bij de publieke omroep weg en vormden zo steeds meer een bedreiging voor de vraag hoe groot het maatschappelijk draagvlak van de publieke omroep is. De opkomst van de commerciële zenders kan gezien worden als de grootste bedreiging voor het publieke bestel. In de onderzoeksperiode zien we dat de publieke omroep voortdurend pogingen onderneemt om de concurrentiestrijd met de commerciële zenders aan te kunnen.

Vanwege de concurrentie met de commerciële zenders werd in 1993 de eerste aanzet gegeven tot de verandering van de bestuursstructuur van de publieke omroep. Een verandering in de bestuursstructuur naar NOS-verband (met een verschuiving van bevoegdheid van het Algemeen Bestuur naar het Dagelijks Bestuur) zou de omroepen in staat moeten stellen om beter te kunnen opereren.[151]

[150] Auteur onbekend. "Strijd om identiteit", Friesch Dagblad, 21-01-2002, 19
[151] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1993, 52

II. 3 1994 tot en met 1997:
Verandering van de bestuursstructuur van de publieke omroep

Ontwikkelingen in het medialandschap

De belangrijkste ontwikkeling in deze periode is de verandering van de bestuursstructuur van de publieke omroep. Als belangrijkste oorzaak hiervan gelden de steeds sterker wordende commerciële zenders waardoor er bij de publieke omroep sprake was van een afkalvend marktaandeel. Dit dalende marktaandeel zorgde voor dalende reclame-inkomsten. Gevolg hiervan was een steeds weer oplaaiende discussie over de legitimatie van het publieke bestel in de politiek.[152] In september 1995 werd er door de publieke omroep een brief geschreven aan staatssecretaris Nuis waarin er op werd aangedrongen om de bestuurlijke structuur van de publieke omroep te wijzigen. Hierdoor zou de bestuurlijke slagvaardigheid en programmacoördinatie vergroot kunnen worden. In deze brief werd het eerste voorstel gedaan voor de structuur van de publieke omroep zoals we die nu kennen, namelijk programmacoördinatie door middel van netcoördinatoren. Elk televisienet zou een eigen netmanager moeten krijgen die zich zou gaan bezighouden met programmaplaatsing en schemabouw. Boven deze netmanagers zou een centrale directie moeten komen te staan met vergaande bevoegdheden voor wat betreft de programmacoördinatie en financieel beleid. Het NOS-bestuur zou moeten veranderen in een Raad van Toezicht. De publieke omroep wilde de verantwoordelijkheid en de productie, en daarmee ook de vorm en inhoud van de programma's overlaten aan de omroepverenigingen en de zendgemachtigden. De EO stond in 1995 achter deze voorstellen, samen met de omroepen van Nederland 1 en 2 (Nederland 3 was tegen) en de kroonleden van het NOS-bestuur. De EO spreekt in het Jaarverslag van 1995 over deze stap als noodzakelijk om 'het gebrek aan besluitvaardigheid, de bestuurlijke verlamming en de overheersing van deelbelangen te doorbreken.' Het kwam in 1995 echter nog niet tot een wijziging van de Mediawet.[153] Staatssecretaris Nuis stelde een commissie van vijf onafhankelijke deskundigen in die in het voorjaar van 1996 een model voor de publieke omroep na 2000 zou moeten schetsen.

[152] Opmerking Jacomien Nijhof op 7-04-2005

[153] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1995, 57

Deze commissie wordt commissie Ververs genoemd.[154] De Commissie Ververs pleitte voor een publieke omroep met een brede programmatische taakstelling die ernaar streeft om brede lagen van de bevolking te bereiken. Tevens stelde het rapport omroepverkiezingen voor, een idee dat nooit is uitgevoerd. Het rapport erkende wel degelijk het bestaansrecht van een extern pluriform bestel, zoals het op dat moment in Nederland bestond. Tevens pleitte de commissie voor een omroep die meer als een eenheid functioneert, dit in het licht van de toegenomen concurrentie en het veranderde kijk- en luistergedrag. De omroepen zouden hun identiteit zichtbaar moeten maken en pluriformiteit moeten garanderen. Daarnaast moeten ze 'als samenstellende delen hun functioneren invoegen in en dienstbaar maken aan de doelstelling van de publieke omroep als geheel.' Wanneer de omroepen hun eigen belangen zouden blijven nastreven, zou dit leiden tot het einde van het bestel. Volgens de commissie zouden omroepen alleen nog maar kunnen functioneren en bestaan 'bij de gratie van het functioneren van het bestel als geheel.' Het rapport van de Commissie Ververs maakte duidelijk dat het belangrijk was dat de omroepen hun krachten zouden bundelen en was zo een extra ondersteuning voor de verandering van de bestuursstructuur van de publieke omroep. Gezamenlijk maakten de omroepen plannen voor een nieuwe bestuursstructuur. De omroepen besloten om op netniveau en centraal omroep niveau meer samen te gaan werken en iets van hun autonomie in te leveren. Het NOS-bestuur koos ervoor om de verantwoordelijkheid voor de programmering naar het netniveau te schuiven. Dit had tot doel om herkenbare zenders te creëren met een aantrekkelijke programmaopbouw voor de kijkers. De programmering zou onder de verantwoording van een netmanager moeten komen, aangesteld door het netbestuur. Deze zou beslissingsbevoegdheid krijgen over het complete televisieschema en ook over de vraag wanneer welk programma wordt uitgezonden. De netmanager zou volgens het plan van de NOS ook over 20 % van de zendtijd en het budget van de bespelers van het net moeten beschikken om zo te zorgen voor een herkenbaar profiel.[155] Met behulp hiervan zou de publieke omroep de concurrentiestrijd beter aankunnen met de commerciële zenders.

[154] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1995, 57-58

[155] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1995, 52

De publieke omroep zou zich zo beter op een specifieke doelgroep kunnen richten die ze, door middel van horizontale programmering, de hele avond aan zich zou kunnen binden. Deze strategie zou moeten zorgen voor hogere kijkcijfers, wat een hoger marktaandeel tot gevolg heeft. Een hoger marktaandeel zorgt voor hogere reclame-inkomsten en zo zou de politieke en maatschappelijke legitimatie van de publieke omroep weer zijn veiliggesteld.[156] Het NOS-bestuur deed in dit kader een voorstel voor een College van Bestuur, met drie onafhankelijke professionele bestuurders. Dit College van Bestuur moest op het gebied van strategie, technologie, financiën en zendertijd indeling een aantal zaken overnemen van het Dagelijks en Algemeen Bestuur van de NOS. De bedoeling was dat één lid van de Raad van Bestuur als supercoördinator leiding zou gaan geven aan het programmeringproces van de televisienetten door de netmanagers en ook de bevoegdheid zou hebben om knopen door te hakken. In de nieuw voorgestelde organisatie veranderde het Algemeen Bestuur (inclusief de vertegenwoordigers van de omroepverenigingen) in de Raad van Toezicht, en vervulde daarmee een afstandelijkere rol. De NOS was van mening dat door deze reorganisatie de externe pluriformiteit behouden zou blijven terwijl de negatieve effecten van deze pluriformiteit worden gecorrigeerd.[157] Nadat duidelijk was geworden wat de visie van de omroepen was op het meest wenselijke bestuursmodel, werd ook duidelijk wat de kabinetsplannen hiervoor waren. Er waren enkele duidelijke verschillen tussen deze twee benaderingen. De kabinetsplannen gingen meer uit van een top-down benadering waarbij sprake zou zijn van mogelijkheden om het programmaproces van bovenaf te sturen. Dit zou echter risico's met zich mee brengen voor de pluriformiteit en creativiteit bij het maken van programma's. In 1997 kwam het daadwerkelijk tot de verandering in de Mediawet voor wat betreft de organisatie van de publieke omroep. Het bestuur van de publieke omroep zou niet langer plaatsvinden via het Algemeen en Dagelijks Bestuur door de omroepen zelf, maar door een onafhankelijke Raad van Bestuur. De vraag is echter hoe onafhankelijk deze Raad werkelijk was wanneer de omroepvoorzitters er ook plaats in hadden. In het huidige Paasakkoord is voorgesteld dat de omroepvoorzitters ook uit deze Raad stappen zodat een nog grotere onafhankelijkheid is gegarandeerd.

[156] Opmerking Jacomien Nijhof, 7-04-2005

[157] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1996, 52-53

Voor de omroepen was het een positief gegeven dat ze zelf verantwoordelijk bleven voor de productie van hun programma's. Op deze manier bleef de externe pluriformiteit van het bestel gegarandeerd. Ze waren echter niet meer autonoom in het plaatsen van de programma's. Deze functie zou voortaan worden vervuld door de netmanagers. De Raad van Bestuur, in wiens handen het bestuur van de publieke omroep voortaan zou liggen, zou worden benoemd door de staatssecretaris van OC&W. Dit bestuur zou veel zeggenschap gaan krijgen over beleid, strategie, programmacoördinatie en financiën. De omroepvoorzitters zouden voortaan een plaats krijgen in de Raad van Toezicht.[158] De top-down benadering van het kabinet bleek uit verschillende elementen in het wetsontwerp. Zo stelde het kabinet voor dat de Raad van Bestuur benoemd zou worden op voordracht van de Raad van Toezicht in plaats van in overleg. Tevens verdubbelde de Tweede Kamer het programmaversterkingsbudget van de Raad van Bestuur van 5 naar 10 % van het budget van de publieke omroepen. Dit budget mocht echter alleen maar besteed worden aan programma's die het onderscheidende karakter van de publieke omroep versterken.[159]

De organisatie en financiering van de publieke omroep voor na 2000 zouden in een zogenaamde concessiewet geregeld moeten worden. Hierbij zou worden uitgegaan van één concessie voor de gehele publieke omroep en niet meer van verschillende concessies voor de afzonderlijke omroepen. De EO signaleert in het Jaarverslag van 1996 een toenemend marktdenken in de politiek en daarmee ook een steeds grotere nadruk op eenheid en efficiency en meer tegenstanders van pluriformiteit en identiteit. De omroep ziet deze tendensen als een bedreiging voor het voortbestaan van de publieke omroep in zijn huidige vorm.[160]

[158] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1996, 59

[159] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1996, 60

[160] Ibidem, 54

Identiteitsbeleid en het programmabeleid

Uit de jaarverslagen van de EO wordt met betrekking tot de houding van de omroep tegenover omroeppolitieke ontwikkelingen duidelijk dat bij de EO de boodschap van Jezus Christus boven alles gaat. De omroep wil er alles aan doen om deze boodschap te mogen blijven verkondigen via de media.[161] Deze houding zien we ook terug in het identiteitsbeleid van deze periode. Kenmerkend voor het identiteitsbeleid is dat de kern van de identiteit hetzelfde blijft. Onder externe druk werd de omroep echter wel keer op keer gedwongen tot een heroriëntering en herformulering van de eigen missie en identiteit.

In 1994 speelde de concessieaanvraag voor de komende vijf jaar een belangrijke rol en dit had tot gevolg dat de Evangelische Omroep opnieuw haar missie moest formuleren. Deze concessieaanvraag, de komst van de commerciële zenders, het veranderende medialandschap en de forse groei van de EO waren aanleiding tot een veranderingsproces binnen de EO. Er werd een externe adviseur, Jan Willem Grievink, uit de achterban aangetrokken die op basis van eerdere analyses een veranderingsplan zou maken. De hoofddoelstelling van het veranderingsproces is verwoord in het Transformatie Koersplan: *"We willen de Evangelische Omroep zowel intern als extern, zowel inhoudelijk als structureel, zowel qua visie als motivatie, zowel qua mensen als middelen,…klaarmaken als slagvaardig bedrijf dat in dienst wil staan van God om binnen de mogelijkheden die de (media-) wet biedt zijn missie (het uitdragen van het Evangelie van Jezus Christus) te kunnen blijven vervullen".*[162] Het Transformatie Koers Plan had tot doel om de organisatie beter te structureren. Om dit te bereiken vond er een wijziging in de organisatiestructuur plaats, welke medio december 1996 inging. Deze wijziging in de organisatiestructuur is waar te nemen in de twee organisatieschema's die ik in de bijlage van deze scriptie heb opgenomen. Het bestuur koos voor een tweehoofdige directie, namelijk Ad de Boer en Andries Knevel. Deze zouden beiden de verantwoordelijkheid krijgen voor een aantal programmatische en ondersteunende afdelingen. Daarnaast werd er gekozen voor een tweede laag met clustermanagers, deze zouden in de programmatische sector de verantwoordelijkheid krijgen voor vier clusters.

[161] Ibidem, 55-56

[162] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1996, 36

Het was de bedoeling dat de clustermanagers een aantal taken en verantwoordelijkheden van de directie overnemen en verantwoordelijk worden voor integrale managementprocessen in hun sector. De clustermanager die verantwoordelijk was voor drama was Peter van der Wolf. Om te zorgen dat er sprake zou zijn van een goede afstemming van vele complexe processen binnen het bedrijf werden er een Programma Management Team (PMT) en een Algemeen Management Team (AMT) in het leven geroepen. Het PMT zou zich voortaan buigen over zaken die te maken hebben met de visie en strategie rond de ontwikkeling van programma's en aanverwante producten en activiteiten. Het AMT zou zich buigen over de omroeppolitiek, financiën, algemeen personeelsbeleid en andere zaken die te maken hebben met het goed functioneren van de EO.[163] Het Transformatie Koersplan is op te vatten als belangrijk keerpunt in de geschiedenis van de EO, zowel zakelijk als inhoudelijk. Een zakelijk keerpunt vanwege de verandering van de organisatiestructuur en de plannen om de organisatie efficiënter te gaan managen. In de krant Gooi en Eemlander wordt positief over de veranderende koers van de EO geschreven:

> *"Door velen wordt de EO nog altijd gezien als die kleine, drammerige en vooral ouderwetse dominee van het beste. Maar onder de pragmatische leiding van voorzitter Ds. Van der Veer is de religieuze afdeling van TV 2 uitgegroeid tot een modern en succesvol bedrijf van formaat. Met uitzendingen op zondag, met hip vormgegeven programma's, een dochteronderneming in Amerika, een Transformatie Koersplan en een speciale werkgroep die de mogelijke commerciële toekomst onderzoek."*[164]

Het ingezette veranderingsproces bij de EO bleef dus niet onopgemerkt. Een gevolg van het Transformatie Koersplan was dat er een Mission Statement geformuleerd werd waarin de identiteit van de EO werd hergeformuleerd tot een praktische leidraad.[165] Dit Mission Statement werd geformuleerd voor de EO als geheel en voor elk van de programma's en activiteiten vinnen de organisatie. Het belangrijkste van het Mission Statement is dat het weergeeft wat de EO wil bereiken en op welke manier dat moet gebeuren.

---

[163] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1996, 36-37

[164] Brandt, Monique. "EO niet meer de omroep van het vingertje" in: Gooi en Eemlander, 27-01-1996

[165] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1994, 37

De EO omschreef zichzelf als een onderdeel van het publieke bestel omdat de omroep een zo gevarieerd mogelijk aanbod van informatieve, educatieve, culturele en ontspannende programma's heeft. Door een deel te zijn van dit publieke bestel voelt de EO zich ook betrokken bij de opdracht van dit bestel. De EO wil met haar programma's een brede kijkers- en luisteraarmarkt bereiken en hierdoor de functie van marktplein vervullen: 'geen kerkplein maar een marktplein.' Hiermee wordt bedoeld dat de EO zich naast gelovigen ook op ongelovigen wilt richten. Het marktplein wordt door de EO gezien als het symbool van de wereld, de Nederlandse samenleving waarin naast gelovigen steeds meer ongelovigen leven. Het is tevens een samenleving waarin christenen steeds sterker de invloed van de cultuur ondergaan. De EO wil dus zoveel mogelijk mensen uit de achterban bereiken maar richt zich in de eerste plaats op mensen die nog niet geloven.[166] Hiermee sluit de omroep aan op de algemene functie van de publieke omroep, namelijk het zijn van een marktplein waar verschillende opinies elkaar kunnen ontmoeten. Het zijn van een marktplein moet blijken uit het feit dat programma's zich dichtbij mensen bevinden. Ook deze insteek blijft kenmerkend voor zowel het identiteitsbeleid als het programmabeleid in de komende jaren. Deze instelling vormt ook een speerpunt van het beleid: de EO wil met haar programma's zowel dichtbij God als bij mensen zijn. Deze instelling is geïnspireerd door Jezus Christus die, zoals de omroep het omschrijft, zowel 'de nabijheid van Zijn Vader opzocht' en zich tevens onder hoeren en tollenaars bevond. In het Jaarverslag van 1994 wordt met betrekking tot het christelijke geloof gerefereerd aan de woorden: 'geen theoretische waarheid maar een levende werkelijkheid.' De EO wil dit tot uiting laten komen in programma´s die midden in het leven staan. De programma´s moeten echtheid, oorspronkelijkheid en authenticiteit uitstralen.[167] Een ander belangrijk resultaat van het TKP was dat men het plan had om voortaan systematisch op bestuursniveau aan programma evaluatie te doen. Uit een vraaggesprek met Ad de Boer is echter gebleken dat dit niet daadwerkelijk systematisch is gebeurd.[168] Tevens werden er ook geen objectieve criteria in het leven geroepen om dit te kunnen doen.

[166] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1997, 16-17

[167] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1994, 16

[168] Vraaggesprek met Ad de Boer op 7-04-2005

De evaluaties waren voornamelijk gebaseerd op de subjectieve criteria van het management team en er werd niet gekeken of het programma voldeed aan vooraf opgestelde objectieve criteria.[169] Men zag na deze periode van twee jaar vooral in dat de EO een veranderende organisatie moet blijven, die op elk moment flexibel en professioneel kan inspelen op veranderende en externe omgevingsfactoren.[170]
Dit besef en het sterk veranderende medialandschap hebben voor het identiteitsbeleid in deze periode tot gevolg gehad dat de omroep zich bij het formuleren van het beleid steeds meer liet leiden door externe factoren. Bij de formulering van het beleid was sprake van een groeiende aandacht voor de postmoderne leefwereld van de mens. Alles is mogelijk wanneer het gaat om religie: mensen mogen hun eigen godsdienst samenstellen. In het licht van deze ontwikkeling vond de EO het van groot belang dat Jezus Christus als 'de Weg, de Waarheid en het Leven' bekend wordt gemaakt. Ook benadrukte de omroep dat traditionele verbanden komen te vervallen en dat grote religieuze en ideologische denksystemen uit de tijd zij en tot het verleden behoren. Programmamakers moesten daarom meer streven naar authenticiteit in programma's. Hierdoor zouden programma's meer herkenning kunnen oproepen en nadruk leggen op de beleving van het geloof en op de aanvechting van het geloof. Om dit te bereiken moeten programma's met name gericht zijn op relationele vragen en problemen waar mensen mee te maken krijgen. De EO wil zich niet langer richten op het verstand, maar op het hart.[171] Deze instelling nam ook in de jaren daarna een belangrijke plaats in.

Door de komst van de commerciële zenders en de veranderende bestuursstructuur werd de EO steeds meer gedwongen om het korte termijn denken in te ruilen voor een lange termijn denken. Dit bevestigt Ad de Boer in een vraaggesprek op 7 april 2005 wanneer hij vertelt dat er voor 1998 per jaar werd gedacht, in plaats van voor een periode Er werden wel notities geschreven, maar dit gebeurde zeker niet elk jaar. In 1997 werd er echter gewerkt aan de voorbereiding van het eerste Meerjarenplan voor de periode 1998 tot en met 2001.

[169] Opmerking Jacomien Nijhof op 7-04-2005

[170] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1994, 37

[171] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1996, 13-14

In het kader van het Meerjarenplan werden vanuit de missie en het huidige functioneren van de EO een aantal beleidskeuzes gemaakt die betrekking hebben op de programma's. Deze beleidskeuzes ten aanzien van de programmering wil ik hier graag behandelen omdat uit volgende Meerjarenplannen blijkt dat deze keuzes de basis van het programmabeleid in de toekomst vormen.

- De EO wil meer gebruik gaan maken van de openheid en nieuwsgierigheid naar religie en spiritualiteit die in de samenleving bestaat, door mensen kennis te maken met het Evangelie. Hierbij moet Jezus Christus als de Weg, de Waarheid en het Leven worden beschouwd.[172]
- De EO wil door middel van de programmering de kennis van de Bijbel en de grondbegrippen van het christelijke geloof vergroten en verdiepen.[173]
- Men wil aanhaken op de postmodernistische leefwereld van mensen. Hierbij mag niet vervallen worden in de postmodernistische boodschap dat er niet één waarheid bestaat, maar vele waarheden mogelijk zijn. Kijkers moeten worden aangesproken in hun gevoelens, beleving en verlangen naar ervaring, hier moet in programma's en activiteiten ruimte aan worden gegeven. Er moet echter geen geloof verkondigd worden dat steunt op menselijke ervaringen, maar op wat God in Jezus Christus heeft gedaan.[174]
- Er heerst in onze samenleving een groeiende onvrede over de verloedering en de afname van normen en waarden. De EO wil 'de schadelijke gevolgen van secularisatie, autonomie en individualisering voor de mens en samenleving zichtbaar maken.' Dit door te tonen 'hoe heilzaam het kennen van God en het leven met Jezus Christus in mensenlevens en maatschappij uitwerkt.' De EO wil zich profileren als een omroep die 'de bakens uitzet voor een betrouwbare koers voor het leven en een veilige haven biedt voor kinderen.'[175]

[172] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 1998-2001, 17

[173] Ibidem, 17

[174] Ibidem

[175] Ibidem

- Er bestaat een beeld van het christendom dat vervalt, tegenover dit beeld wil de EO een positief beeld geven van leven en groei van Christus' gemeente in heel de wereld. Hiermee wil de EO laten zien dat het Evangelie grensdoorbrekend en cultuuroverstijgend is.[176]
- Bij de verkondiging van het Evangelie moet discipelschap centraal staan waarbij de ontplooiing van de mens in dienst staat van het dienen van God en de naaste.[177]
- Er moet intensiever worden gestreefd naar echtheid en authenticiteit bij gasten en presentatoren. Dit moeten transparante en integere christenen zijn 'in wie Gods liefde tastbaar aanwezig is en die met alle zwakheden en gebreken het beeld van Christus vertonen.'[178]
- De verkondiging van het Evangelie moet aansluiten bij de gebrokenheid in mensenlevens en menselijke relaties. Hierbij moet zowel de aandacht worden gevestigd op de schuld van de mensen en feit dat zij zich telkens weer tegen God keren, als op het feit dat God vergeeft en er bekering mogelijk is en hierdoor genezing mogelijk is.[179]
- De EO wil de spanning tussen aanvechting, onzekerheid, twijfel en vragen aan de orde stellen met daartegenover een verankering in Christus voelbaar en zichtbaar in beeld brengen.[180]

Uit de bovenstaande beleidskeuzes wordt duidelijk dat er een spanning bestaat tussen de religieuze missie van de EO en de veranderende maatschappij waarin steeds meer postmodernistische waarden centraal komen te staan. Deze beleidskeuzes zijn de basis geweest voor een aantal beleidskeuzes voor het media gebruik. Zo wilde de EO zich in haar programmering blijven richten op goede normen en waarden, onnodig geweld vermijden, identificatie met positieve images bevorderen en in programma's een christelijke levensstijl modelleren.

[176] Ibidem, 18

[177] Ibidem

[178] Ibidem

[179] Ibidem

[180] Ibidem

Door de opkomst van de commerciële zenders heeft de kijker veel meer keuze gekregen en daarom benadrukt de omroep dat het bewustzijn moet groeien dat de kijker een zapper is.
Om de concurrentie aan te kunnen moest ervoor gezorgd worden dat kijkvoorwaarden bekend zouden zijn en ook toegepast konden worden als het ging om genrekeuze, aanpak, visuele kracht, creativiteit, emotie en herkenbaarheid.[181] De omroep had altijd een drammerig en ouderwets imago gehad en hoopte dat imago op deze manier te verbeteren. Dit slechte imago kwam vooral voort uit het feit dat de omroep zich naar buiten altijd had opgesteld met een 'wij tegen zij' houding. Deze houding is ook in de eerste paragraaf van dit hoofdstuk aan de orde gekomen. Het feit dat de omroep aan haar imago werkte ging niet aan de aandacht van de media voorbij. In de persmap van de afdeling communicatie van de EO vond ik vele artikelen die hun waardering uitspreken over de veranderende koers van de omroep.[182]

De algemene keuzes voor het mediagebruik hadden tot gevolg dat er meer ruimte kwam voor drama. De christelijke cultuur is altijd een cultuur geweest waarin het woord domineerde als gevolg van de autoriteit van de Bijbel en de verkondiging daaruit. De EO moest zich bewust worden van de beeldcultuur die hoort bij het medium televisie.

Men was van mening dat er spannendere en minder voorspelbare programma's ontwikkeld en uitgezonden moesten worden. Men wilde daarom meer gebruik maken van drama en daar moesten dan ook nieuwe formats in ontwikkeld worden.[183] Over de veranderende koers zei Ruud Kraan, in 1996 hoofd van de PR afdeling van de EO, het volgende:

"In het begin van ons bestaan waren we een idealistische club die het liefst recht door de beeldbuis wilde gaan. Het was belangrijk dat de boodschap werd verkondigd. Of die ook aankwam interesseerde ons minder. Nu denker we veel marktgerichter; er wordt met de ontvanger rekening gehouden."[184]

[181] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1997, 18

[182] Persmap van de afdeling communicatie, artikelen vóór 2000, artikelen bekend

[183] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1997, 19

[184] Kantelberg, Arno, Rossum, Milou van. "Religie is in" In: HP De Tijd, 19-01-1996

II. 4 1998 tot en met 2002:
De groter wordende invloed van bovenaf

Ontwikkelingen in het medialandschap

Bij de veranderingen van de organisatiestructuur van de publieke omroep in 1997 was het voor de zendgemachtigden van groot belang dat zij zelf verantwoordelijk bleven voor de productie en daarmee ook voor de inhoud van de programma's. Hiermee hoopten ze dat de externe pluriformiteit van het bestel gegarandeerd zou blijven en de autonomie en creativiteit van de makers niet aangetast zou worden. Al snel bleek echter dat de netprofilering wel degelijk van invloed was op het programmabeleid. Met de wijziging van de organisatiestructuur van de landelijke publieke omroep kreeg de Raad van Bestuur twee belangrijke instrumenten in handen om de programmamix te beïnvloeden. Dit was ten eerste het programmaversterkingsbudget wat ingezet kon worden om knelpunten in de programmering op te lossen en om de programmamix van de landelijke publieke omroep verder te verbeteren. Het budget was met name geschikt voor de financiering van producties die voor de individuele zendgemachtigden te duur waren, zoals bijvoorbeeld Nederlands drama.[185] Daarnaast kon de Raad van Bestuur beschikken over het Fonds Omroepreserve. Dit fonds ontving jaarlijks geld uit het overschot van de Algemene Omroepreserve welke valt onder het ministerie van OC&W. Dit fonds zou in het bijzonder worden aangewend voor het geven van impulsen voor programmaversterking en investeringen in de landelijke publieke omroep als geheel. Over het algemeen zouden alleen die projecten uit het fonds betaald worden die nog niet structureel waren.[186] De centrale sturing via de netcoördinatie en de versterkingselementen hadden tot gevolg dat er steeds meer richtlijnen kwamen voor programmaformats. Dit kwam onder andere tot uiting in de genreschema's die per net werden opgesteld. Hierin werden de gewenste programmagenres per tijdsslot (incl. marktaandeeltaakstellingen) vastgelegd. Deze genreschema's hadden tot doel dat het profiel van het net versterkt zou worden, dat de gewenste programmamix gerealiseerd zou worden en dat de gekozen doelgroepen bereikt zouden worden. Tevens kwam er een nieuwe inteken- en programmeringsystematiek.

[185] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1999, 27

[186] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1999, 58

Hiermee konden omroepen voortaan met de genreschema's in het achterhoofd, programma's aanbieden en ontwikkelen voor een bepaalde doelgroep. [187] Anno 2005 is er zelfs sprake van de ontwikkeling om het budget op te hogen naar 25 % van het budget van de omroepen. Dit geld krijgen de omroepen niet zelf maar het geld 'ligt op het schema'. Dit wil zeggen dat je als omroep kunt 'intekenen' op een tijdslot en daar krijg je dan het geld voor dat bij het tijdslot hoort. Van dit geld moet het programma en de overhead (directe programmakosten) betaald worden.[188]

De bovenstaande ontwikkelingen betekenden dat de omroepen in hun programmabeleid steeds meer bepaald zouden worden door wat er op centraal niveau besloten werd. De EO geeft in eigen beleidsplannen aan dat dit kan betekenen dat de missie van de EO niet meer over de volle breedte uitgevoerd kan worden. [189] Ieder net moest een bepaald marktaandeel halen. Anno 2005 zijn de NCRV, KRO en de EO er samen verantwoordelijk voor dat hun net iedere avond een marktaandeel van 13 % haalt. De verkondigende programma's halen een veel te laag marktaandeel en op deze wijze is de EO gedwongen om ook een aantal programma's te maken die wel goed scoren en meer halen dan de vastgestelde 13 %, ter compensatie van de verkondigende programma's.[190] De EO was zich in het Meerjarenplan van 1999 tot en met 2002 goed bewust van deze ontwikkeling. Daarom stelde de EO zichzelf ten doel dat haar programma's een onmisbaarheid- of onvermijdelijkheidskarakter moeten krijgen waardoor ze een vanzelfsprekende plaats in het uitzendschema zouden afdwingen. [191]

In de periode van 1998 tot en met 2002 werd veel nagedacht over de publieke omroep van de toekomst. In 2000 zou de nieuwe concessiewet in werking treden. De NOS zou dan tien jaar concessie worden verleend, de overige omroepverenigingen vijf jaar. Eens in de vijf jaar zal het Commissariaat van de Media evalueren of een omroep nog past binnen het publieke bestel.[192]

---

[187] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2001-2004, 5-6

[188] Opmerking Jacomien Nijhof op 7-04-2005

[189] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 1999-2002, 27-28

[190] Opmerking Jacomien Nijhof op 7-04-2004

[191] Ibidem, 29

[192] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 1999-2002, 23-24 (Tevens Jaarverslag 1998, 51)

Aan de concessie zou een taakopdracht verbonden zijn. Hierbij is in de wet vastgelegd, welke maatschappelijke en culturele rol de publieke omroep moet vervullen.
De zendgemachtigden zouden in de toekomst worden gezien als de uitvoerders van deze taakopdracht (van die ene publieke omroep). Belangrijk in de concessiewet is dat pluriformiteit niet langer gebruikt zou worden als een begrip dat de verschillen tussen zendgemachtigden aanduidt maar als een begrip wat de inhoudelijke opdracht van alle programma's aanduidt. Er is zal steeds meer sprake zijn van een centralistische sturing door Den Haag / Raad van Bestuur. Er kan door de verantwoordelijke bewindsman op elk punt worden ingegrepen. Dit geldt dan niet voor de inhoud van de programma's maar wel door voorwaarden te stellen voor de programmatische uitgangspunten van de publieke omroep. Dit heeft indirect invloed op het programmabeleid van de omroepverenigingen. Dit geldt verder ook voor bijvoorbeeld de profielen van de televisiezenders, de eisen waaraan een beleidsplan moet voldoen dat als basis voor de concessieverstrekking dient en de wijze van verantwoording naar het publiek. De Raad van Bestuur krijgt bovendien steeds meer verantwoording als het gaat om het vaststellen van de zenderprofielen en het bewaken dat de zendgemachtigden hun programmatische verplichtingen nakomen. De verantwoording van een omroepvereniging naar de publieke omroep als geheel, politiek en samenleving gaat straks zwaarder wegen dan de verantwoording naar de achterban. De gegevens van de nieuwe wet geven aan dat er sprake is van een ontwikkeling van een publiek bestel waarin omroepen beoordeeld gaan worden op een subjectieve, kwalitatieve wijze. Een beoordelingswijze waarbij het zal gaan om hun bijdrage aan en toegevoegde waarde voor de publieke omroep.[193] De vraag is hoe de EO in haar identiteitsbeleid en programmabeleid op dit toekomstbeeld.

[193] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1999, 21-23

Identiteitsbeleid en programmabeleid

Naar aanleiding van het lezen van de beleidsstukken uit deze periode kan ik concluderen dat de missie en identiteit van de EO in deze periode onveranderd zijn. De EO ziet haar doel heel duidelijk in het verkondigen van het Evangelie. De EO blijft zich in haar programmering en activiteiten tevens op zowel het brede kijkerspubliek (gelovig en ongelovig) als op de achterban richten. Door deze verbondenheid met de achterban is de EO niet alleen een publieke omroep maar ook een beweging van christenen.
Niet gedefinieerd door kerkelijke achtergrond, maar door het Evangelie: 'christenen herkennen elkaar over kerkgrenzen heen: de oecumene van het hart; geen instituut dat zich plaatst boven, naast of tegenover kerkelijke of andere instellingen of organisaties.'[194] Thompson schetst de ontwikkeling van het wegvallen van traditionele kaders en collectieve verbanden waaraan mensen hun identiteit ontlenen.[195] De Evangelische Omroep lijkt, mede door de eigen omschrijvingen, een nieuw soort kader te vormen waarmee mensen, vooral christenen, zich kunnen identificeren. De Evangelische Omroep zoekt een eigen weg in het wegvallen van de autoriteit van de orthodoxe kerk. Jacomien Nijhof vestigt in een vraaggesprek op 10 januari 2005 de aandacht op het feit dat de EO in vroegere tijden gezien kon worden als een organisatie die vooral tot doel had om haar missie te verkondigen. 'Zij is te vergelijken als een tafel met verschillende poten: De missie is het belangrijkste, activiteiten, radio, televisie en de bladen zijn middelen voor het verkondigen van deze missie. Tegenwoordig is de EO er meer op gericht om zich als publieke omroep te profileren,' aldus Jacomien Nijhof. In het nieuwe Meerjarenplan voor de periode 1999 tot en met 2002 staat dat het Mission Statement in 1999 geactualiseerd zal worden omdat de missie 'dichtbij God, dichtbij mensen' nooit voltooid kan worden. De EO stelt zichzelf ten doel om in de komende jaren nog dichterbij God en nog dichterbij mensen te komen.[196] Ook wil de EO zich in het kader van het postmodernisme de komende periode blijven richten op de postmoderne mens. Hieruit kunnen we concluderen dat het identiteitsbeleid niet uit luiheid of starheid onveranderd blijft, maar dat er ook werkelijk sprake is van een toetsing ervan aan de realiteit.

---

[194] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 1999-2002, 12

[195] Thompson. The media and modernity: a social history of the media, 1995, 235-265

[196] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 1999-2002, 10

Ook uit een sterkte / zwakte analyse uit een meerjarenplan blijkt dat de EO er zelf van doordrongen is dat er sprake is van een 'duidelijke, principiële en consistente identiteit. Dit zorgt voor een solide uitstraling naar buiten.'[197] De omroep is er in het kader van de postmoderne samenleving wel van overtuigd dat de omroep de dialoog met niet-christenen moet aangaan. Christenen moeten proberen om de levensovertuigingen van andere mensen te begrijpen en ervaringen en betekenissen uit te wisselen.[198]
Omdat mensen niet langer gericht zijn op levensbeschouwing ('afstandelijk, collectief en cerebraal') maar op levenskunst ('individueel, concreet en intuïtief') stellen ze zichzelf steeds vaker de vraag welke betekenis levensvisies kunnen hebben voor de vormgeving van hun leven. Dit verklaart het streven van de EO naar echtheid en authenticiteit in haar programma's. [199]

Uit bovenstaande gedeelten wordt duidelijk dat de veranderde bestuursstructuur langzamerhand steeds meer gevolgen heeft voor het programmabeleid van de omroepen. Een belangrijk punt dat van invloed is geweest op het dramabeleid van de EO is dat in het Meerjarenplan van de publieke omroep voor de periode 1999-2002 besloten is dat het aandeel fictie verhoogd moet worden. Het gaat hierbij vooral om Nederlands drama.[200] In het Meerjarenplan moet de hoeveelheid zendtijd voor Nederlands drama elk jaar met 25 uur worden uitgebreid. Aan het einde van de planperiode moet er 100 uur meer Nederlands drama worden uitgezonden dan op dit moment het geval is. De EO zal dus door externe druk, namelijk door het beleid van de publieke omroep, gedwongen worden de dramaproductie op te voeren.[201]

Het eerder genoemde programmaversterkingsbudget waar de Raad van Bestuur beschikking over heeft kan worden ingezet. Ook in de jaren daarna vormt Nederlands drama een belangrijk punt in de meerjarenplannen.[202]

---

[197] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 1999-2002, 16

[198] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2000-2003, 47

[199] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2000-2003, 49-50

[200] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 1999-2002, 25

[201] Ibidem, pagina 25-26

[202] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2000-2003, 25

Uit het Meerjarenplan van 2000 tot en met 2003 blijkt in het kader van de netprofilering dat de EO-programma's steeds minder aansluiten op het profiel van Nederland 2.[203] Om deze reden is de EO met het gros van haar programma's overgegaan naar Nederland 1. Nu de EO naast de KRO en NCRV gaat uitzenden krijgt Nederland 1 een meer religieus en verdiepend profiel. De EO ziet hierin kansen en bedreigingen. Kansen in het feit dat de EO-programma's beter bij het profiel van Nederland 1 passen en dus beter bekeken zullen worden. Bedreigingen omdat niet alle doelgroepen op Nederland 1 bereikt worden.

In het tweede Meerjarenplan voor de periode 1999 tot en met 2002 zien we dat het algemene beleid het zelfde is gebleven als in vorige jaren. Opnieuw wordt er echter benadrukt dat de omroep meer wil gaan investeren in drama en dan vooral ook in langlopende titels. Er wordt expliciet vermeld dat de omroep **'**Minder programma's wil uitzenden waarin betoogd, geredeneerd of uitgelegd wordt, maar meer verhalen wil vertellen waarin kijkers het zien 'gebeuren'. Drama en docudrama bieden hier volgens de omroep goede mogelijkheden voor. Om de ontwikkeling van drama te bevorderen wil de omroep christelijk schrijf- en acteertalent gaan opleiden en coachen. Ook wil de omroep proberen om sterke verkondigende formats te ontwikkelen in drama.[204] De omroep wil identificatie met positieve images bevorderen. Hiervoor dient drama uitstekend: de EO wil in drama 'bewust een christelijke levensstijl modelleren.'

Het is duidelijk dat nieuwe beleidskeuzes die zijn gemaakt in het Meerjarenplan voor 2000-2003 voortkomen uit de cultuuranalyses die in het daarvoor gaande meerjarenplan zijn opgenomen. De omroep wil vooral de multimediale aanpak stimuleren. Er moet een goede balans worden gevonden in het gebruik van verschillende media. Doelgroepen moeten door middel van concepten (samenhang van mediaprogramma's) benaderd worden. Nieuw in het beleid voor televisie is met name dat er bij programmaontwikkeling meer gewerkt moet worden 'vanuit kanshebbende formats, beschikbare of te verwerven tijdslots en bedrijfsbreed beschikbaar talent dan vanuit bepaalde structuren, aan afdelingen toegewezen balken of vooraf bepaalde doelgroepen en als een harnas werkende doelstellingen.'[205]

---

[203] Ibidem, 5

[204]Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 1999-2002, 64-65

[205] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2000-2003, 62

De groter wordende invloed van de netcoördinator en de genreschema's hebben ervoor gezorgd dat er steeds meer vooraf bepaald wordt waar een programma aan moet voldoen. Het is volgens de EO een 'afspraak met de kijker die trouw moet worden nagekomen. Hierbij moet bij de kijker een verwachtingspatroon worden opgebouwd dat voortdurend bevestigd wordt.'[206] Daarbij moeten meer programma's worden ontwikkeld die spannend zijn en niet-voorspelbaar. In deze programma's moeten contrast, conflict en confrontatie tastbaar aanwezig zijn. Drama biedt hiervoor natuurlijk uitstekende mogelijkheden, evenals voor het volgende punt namelijk dat programma's meer moeten gaan over de basale onderwerpen in het leven. Hierbij valt te denken aan thema's als geboorte, relaties, kinderen en opvoeding, ziekte en sterven. Bij de keuze van locatie en taal van een programma moet gekeken worden naar de kijker, deze factoren roepen namelijk herkenning op.[207]

II. 5 2002 tot en met 2004:
De groter wordende rol van Internet

Ontwikkelingen in het medialandschap

Een ander punt dat van invloed is geweest op de wijze waarop de EO haar identiteit heeft geformuleerd is Internet. In een rapport over de EO van het Instituut voor Cultuurethiek wordt verwezen naar een rapport van het onderzoeksbureau McKinsey uit 1998. In dit rapport wordt geen snelle integratie verwacht van televisie en Internet. Men verwacht echter wel dat op lange termijn televisie en Internet steeds meer samengaan door het gebruikt van breedband-internet. Wanneer dit gebeurt zal er sprake zijn van een dubbele rol van de publieke omroep wanneer het gaat om Internet. Enerzijds bieden ze programma's aan en anderzijds moeten ze de rol van gids vervullen door gebruikers door het grote media-aanbod te loodsen.[208]

---

[206] Ibidem

[207] Ibidem, 63

[208] Zijlstra, A., Stoep, J. van der, Oecumene van het hart of multimediaal bedrijf – De EO, de nieuwe media en de verkondiging van de christelijke boodschap, Rapport van het Instituut voor Cultuurethiek (ICE) in

Internet zal namelijk tot gevolg hebben dat er de kijker de keuze krijgt uit oneindig veel programma-aanbieders. De publieke omroep wordt door de opmars van Internet gedwongen om na te denken over de toekomst en de rol van Internet daarin. De EO gebruikt in haar eerste versie van het Meerjarenplan 2002-2006 een metafoor voor deze ontwikkeling die ik hier kort wil toelichten. Volgens de EO lijkt de publieke omroep in zijn geheel op de Kalverstraat. Er zijn drie grote warenhuizen: de drie televisienetten. Het publiek zal in de toekomst steeds gerichter zelf op zoek gaan naar wat ze wil hebben. Er moeten daarom speciaalzaken komen. In de warenhuizen (tv-netten) liggen de programma's van de omroepen in de etalages. De omroepen leveren de programma's aan maar de Raad van Bestuur beslist over de inrichting van 'de winkel'. De EO wil zoveel mogelijk van haar programma's in de etalage hebben liggen, liefst op die plaatsen waar de meeste mensen langskomen (met bepaalde vragen). EO maakt tevens programma's die niet zoveel te maken hebben met de missie van de EO maar die moeten helpen om het bezoekers aantal van het warenhuis te helpen vergroten. De publieke omroep wil beginnen met 'speciaalzaken' waarbij rond verschillende thema's verschillende winkels worden opgericht. Dit gebeurt tot nu toe in de vorm van verticals, deze zijn te vinden op het internetportal van de publieke omroep, www.omroep.nl. Dit zal steeds meer gebeuren in de vorm van digitale themakanalen. Er is naast de directe ook een winkeliersvereniging, namelijk de Raad van Toezicht. Deze hebben besloten tot een aantal gezamenlijke 'speciaalzaken': nieuws, levensbeschouwing, cultuur, gezondheid, jongeren, etc. EO wil ook programma's leveren aan deze zaken en zal zich nog niet vastleggen op een beperkt aantal rubrieken. De EO richt zich vooral op die rubrieken waar de meeste kansen bestaan voor het bereiken van mensen met het Evangelie, voor het uitvoeren van de missie. (programma's moeten impliciet of expliciet relateren aan de missie). Het merk moet sterk genoeg zijn om een zelfstandige winkel te kunnen blijven. De EO-winkel trekt een eigen publiek: speciaalzaak voor mensen die wat willen weten over God en / of het christelijke geloof. Deze winkel blijft tevens leverancier voor de warenhuizen en de gezamenlijke speciaalzaken. Er moet echter ook alles op alles worden

---

opdracht van de EO, november 2001, 30 (vervolgens genoteerd als Zijlstra e.a. Oecumene van het hart of multimediaal bedrijf, 2001)

gezet om zoveel mogelijk mensen naar de eigen winkel te trekken.[209] De opkomst van Internet vereist dat de omroepen herkenbaar moeten blijven in het media-aanbod. Door de introductie van breedband Internet zal het mediagebruik gaan veranderen. Aan het begin van het televisie tijdperk waren er twee publieke netten, er was nauwelijks keus in televisieprogramma's. Mensen moesten min of meer gedwongen naar de EO kijken en dit gaf aan de ene kant grote kansen om de missie te verkondigen. Aan de andere kant droeg dit bij aan het negatieve imago van de EO: drammerig en prekerig. Het daagde de EO nauwelijks uit om na te denken over beeldvorming en imago. Met de komst van commerciële zenders en de grotere keuzemogelijkheden voor de kijker is er verandering gekomen in deze situatie. Het marktaandeel van de publieke omroep halveerde en dat van de EO kwam terecht op 8-10 %. Mensen kunnen de EO programma's vermijden. Bovendien heeft de netprofilering tot doel dat sterke netprofielen kijkersgroepen aan zich binden. Naast deze ontwikkeling is er sprake van een digitale toekomst van televisie waarbij mensen zelf hun programma's kunnen opvragen. Het is dus steeds moeilijker om ongevraagd tot mensen door te dringen.[210] In plaats van een aanbod cultuur zal er sprake zijn van een opvraag cultuur. Mensen kunnen zelf opvragen wat ze willen kijken. Daardoor zullen omroepen steeds meer een gidsfunctie gaan vervullen in de digitale toekomst. Er zal behoefte zijn aan (onafhankelijke) partijen die mensen door het oneindige aanbod loodsen. Hierdoor wordt merkbekendheid belangrijker: de omroepen moeten immers herkenbaar en vindbaar blijven. Dit is de reden waarom ik deze ontwikkeling zo uitgebreid behandel. Internet heeft ervoor gezorgd dat de EO zich naast het formuleren van een missie en identiteit is gaan richten op het formuleren van een merk.[211] Een merk kan gezien worden als een teken dat voor herkenning zorgt. In het beleidsplan voor 2004 en 2005 worden een aantal imagokenmerken tegenover elkaar gezet: drammer in plaats van een sparring partner, geen huisvriend maar een soort Jehovagetuige. Bij de verandering van deze kijkcultuur zit het negatieve imago van de EO in de weg en zal dus veranderd moeten worden. De wijze van bekend staan moet dichtbij staan wat je wilt zijn: bewogen, vrijmoedig en eigentijds.

[209] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2002-2006, eerste versie, 17-19
[210] Beleidsplan van de Evangelische Omroep 2004-2005, 53

[211] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2002-2006, eerste versie, 6-7

De EO ziet de verbetering van het imago dus als essentieel voor continuïteit van de missie. Een slecht imago vormt een barrière bij het kennisnemen van EO-programma's en zo dus ook voor het realiseren van de missie. Het EO-imago wijkt hierin in negatieve zin af de EO-identiteit.[212] In het Meerjarenplan voor 2002 tot met 2006 wordt gesproken over de corporate identity van de EO: hiermee wordt bedoeld dat wat de EO wilt uitstralen aan kernwaarden gegeven haar identiteit en missie. Merk en missie zijn dus niet hetzelfde maar wel nauwe verbonden met elkaar. De EO gaat zich in de toekomst richten op vier pijlers van het EO merk, namelijk: welke bijdrage het geloof kan leveren aan het persoonlijke leven, welke bijdrage het geloof kan leveren aan de vormgeving van de maatschappij, op welke wijze het geloof kan helpen bij het vorm en inhoud geven aan relaties en op welke wijze de EO een betrouwbare gids kan zijn in het media-aanbod. Deze pijlers kunnen gezien worden als de schappen van de EO winkel, zoals deze is geschetst in de metafoor van paragraaf 2.[213] *"In 2006 staat de EO (als merk) bij een breed publiek bekend als dé plek in de media waar mensen terecht kunnen met al hun vragen rond zingeving en het geloof in God en als dé plek waar het gesprek gevoerd wordt over de relevantie van het christelijk geloof voor het persoonlijk leven, voor de relaties tussen mensen en voor de inrichting van de samenleving."*[214] Om de merkbekendheid van de EO te vergroten heeft de omroep een aantal hoofdlijnen uitgezet om het imago te verbeteren. Dit houdt ten eerste in dat de omroep zich door een sterk merk moet kunnen onderscheiden van de andere omroepen. Zoekers moeten de EO kunnen vinden. De EO wil in 2004 vooral gekarakteriseerd worden als zijnde maatschappelijk betrokken, verrassend, sympathiek, betrouwbaar, informatief en voor iedereen.[215] Om dit te bereiken moet er gericht aangestuurd worden op de kernwaarden, programma's moeten erop getoetst worden.[216]

[212] Beleidsplan van de Evangelische Omroep 2004-2005, 53

[213] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2002-2006, eerste versie, 28-32

[214] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2002-2006, eerste versie, 29

[215] Ibidem, 54-55

[216] Ibidem, 56

Voor de herkenbaarheid van het merk EO is het belangrijk dat er samenhang bestaat tussen de programma's. Volgens de omroep werkt de omroep nog steeds te veel vanuit te beschikbare afdelingen terwijl er bij de nieuwe werkwijze met genreschema's sprake is van vooraf vastgestelde criteria waaraan een programma moet voldoen. Het is daarom volgens de omroep van belang dat afdelingen meer werken vanuit één visie en één strategie. Voor de eenheid in de programmering is het belangrijk dat EO programma's getoetst worden aan de kernwaarden van de EO. Om deze reden zijn er drie criteria opgesteld voor het beoordelen van programma's en het plaatsen ervan in het uitzendschema. Men vraagt zich af wat het programma bijdraagt aan de verkondigende doelstelling van de EO, wat het programma bijdraagt aan één van de specifieke doelgroepen of domeinen en wat het programma kan bijdragen aan het netprofiel en / of het marktaandeel van de EO. [217] Via deze criteria worden de doelstellingen van de EO en van het algemene programmabeleid doorvertaald naar de doelstellingen per programma's.

Vanwege de spanning die er bestaat tussen het verkondigen van de missie en het behalen van een hoog marktaandeel op Nederland 1, wil de EO een aantal prime-time programma;s ontwikkelen die 'centrale noties uit het Koninkrijk van God communiceren.' Uit een vraaggesprek met Ad de Boer wordt duidelijk dat hiermee bedoeld wordt dat men laat zien wat het christelijke geloof kan betekenen in het dagelijks leven en in relaties met anderen.[218] Identiteitsdrama is hier zeer geschikt voor. De missie en identiteit van de EO mogen echter slechts impliciet aanwezig zijn.[219] In 2003 is er echter in de beleidsplannen een belangrijke omslag waar te nemen. Uit een nieuw rapport van McKinsey, geschreven in opdracht van het Ministerie van Onderwijs Cultuur en Wetenschap, wordt duidelijk dat er allerlei bezuinigingen ophanden zijn.[220] Er wordt daarom door de EO gesproken over een eventuele heroverweging van het dramabeleid. Tot deze heroverweging zal het huidige beleid worden voortgezet. Deze trend zien we tevens in 2004.

---

[217] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2001-2004, 50

[218] Vraaggesprek met Ad de Boer op 7-04-2005

[219] Aanvulling op het Meerjarenplan 2002-2006, 17

[220] "Organisatie en efficiëntieverbeteringen Publieke Omroep", door Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. URL: http://www.minocw.nl/brief2k/2003/doc/32738a.PDF Versie 8-06-2005

In het beleid van de EO is duidelijk te zien dat de externe druk vanuit het medialandschap tot gevolg heeft dat er een steeds grotere spanning bestaat tussen de missie van de omroep en de markt. De EO moet de gewenste marktaandelen halen maar stelt zichzelf ook de vraag hoe de omroep herkenbaar kan blijven. De missie moet worden gerealiseerd door een verscheidenheid aan programma's maar hoe worden deze programma's gelegitimeerd in het uitzendschema? Als onderdeel van het publieke bestel heeft de EO namelijk de missie en de wettelijke taak om de breedte van de samenleving te bedienen. De omroep stelt zichzelf daarom ten doel om programma's te maken vanuit de verantwoordelijkheid voor een publiek bestel en daarmee dus ook programma's te maken die bijdragen aan het marktaandeel van de zender. Echter dan steekt de vraag de kop op welke bijdrage deze programma's leveren aan de missie. De omroep wil bovenal het Koninkrijk van God blijven verkondigen en is van mening dat dit zowel expliciet als impliciet kan. Hier lijken opnieuw mogelijkheden te liggen voor identiteitsdrama.[221] De heroverwegingen van het dramabeleid hebben echter tot gevolg gehad dat er in 2004 is besloten dat de afdeling drama drastisch verkleind zou worden.
In het volgende hoofdstuk zal echter centraal staan hoe het dramabeleid de afgelopen tien jaar is geformuleerd.

[221] Ibidem, 6-7

II. 6 Conclusie:
Drie spanningsvelden

De missie en identiteit van de EO zijn gedurende de tien jaar van het onderzoek hetzelfde gebleven. De EO is zich de laatste jaren echter steeds meer gaan concentreren op een sterk merk, een imago dat ervoor moet zorgen dat de EO herkenbaar en vindbaar is voor kijkers en gebruikers. De EO wil een plek zijn waar men met vragen over het geloof terecht kan. Deze visie is terug te vinden in de laatste beleidsplannen en is vooral ontwikkeld met het oog op de digitale toekomst. Bij de analyse van de dramaseries wil ik deze vragen in mijn achterhoofd houden. Op welke wijze is dit imago terug te zien in dramaseries?

Na het lezen van zoveel beleidsstukken kan ik tevens concluderen dat er een aantal spanningsvelden besloten liggen in de missie van de EO. Er is ten eerste sprake van een spagaathouding tussen het dichtbij God én het dichtbij mensen willen zijn. Het 'dichtbij God' willen zijn sluit bijna uit dat je tevens dichtbij mensen op het marktplein kunt zijn. Het tweede spanningsveld komt hieruit voort en is namelijk dat er een spanning bestaat tussen het willen zijn van een kerkplein en het willen zijn van een marktplein. De markt kan hierbij gezien worden als een ontmoetingsplaats waar mensen met verschillende maatschappelijke, etnische en levensbeschouwelijke achtergronden elkaar ontmoeten. Het kerkplein staat echter voor de achterban van de EO: 'de leden die geestelijke, praktische en financiële steun geven en samen de EO als beweging tegenover de EO als omroep vormen.' De mensen op de verschillende pleinen hebben verschillende verwachtingspatronen en opvattingen. Meestal definieert de EO de televisie als marktplein waar de omroep vooral verkondigend wil bezig zijn voor buitenstaanders. De nieuwe media (Internet), de bladen richten zich vooral op de eigen achterban. De multimediale aanpak van de EO kan ertoe dienen om mogelijkheden te bieden voor geloofsverdieping en activering. 'De EO als platform en katalysator voor christelijk Nederland'.

In de praktijk blijken beide pleinen wel eens samen te vallen en worden programma's zowel door buitenstaanders als door leden van de achterban bekeken. Een derde spanning bestaat er tussen de missie van de EO en de context van de publieke omroep. Hierin bevindt zich ook het bestuurlijke probleem van de EO. De omroep is eigenlijk een missieorganisatie, die het omroepbestel gebruikt om de missie te verkondigen. De voortgang van de missie heeft prioriteit boven de eisen die het omroepbestel aan een omroepvereniging stelt. Dit heeft tot gevolg dat de EO zich vaak in allerlei bochten moet wringen om de missie te blijven uitdragen en tegelijkertijd te voldoen aan de eisen van het publieke bestel. Verkondigende programma's scoren naar verhouding lage kijkcijfers. Binnen het kader van de huidige ontwikkelingen (netprofielen en de netmanagers, concurrentie commerciële omroepen) lopen de verkondigende programma's het risico gemarginaliseerd te worden. Van prime-time blokken verhuizen ze naar de middag of de late avond. Op de prime-time blokken worden programma's geplaatst waarin het Evangelie impliciet aanwezig is. De vraag die hierbij gesteld kan worden is of er een (toenemende) spanning bestaat tussen de marktdoelstellingen van de publieke omroep en de verkondigende missie van de EO.[222] Met deze programma's behaalt de EO een hoog marktaandeel maar ze dragen eigenlijk niets bij aan de missie. Dit geeft ten eerste spanning in de organisatie zelf omdat hierbij de vraag gesteld kan worden wat dan nog de legitimatie van de omroep is. Ten tweede roept dit veel spanning op bij de achterban omdat deze de EO steunt.

Deze spanningsvelden in de missie zijn mede het gevolg van een veranderend medialandschap waarin de afgelopen tien jaar netmanagers een grote rol zijn gaan spelen in het plaatsen van programma's in het uitzendschema. De EO is daartoe gedwongen geweest om programmastrategieën aan te passen. Daarnaast speelt Internet ook een grote rol in de manier waarop het publieke bestel in de toekomst zal gaan functioneren. Dit is van invloed geweest op zowel het identiteit- als het programmabeleid.

De EO heeft in de jaren negentig een grote ontwikkeling doorgemaakt. In 1995 en 1996 boekte de omroep de grootste winst in het ledental. In de persberichten uit deze periode is vooral verwondering terug te lezen over de veranderende koers van de omroep. Men ziet dat de EO aan de weg timmert door steeds meer te professionaliseren.

[222] Zijlstra e.a. Oecumene van het hart of multimediaal bedrijf, 2001, 6-7

Er wordt echter ook een verwarring uitgesproken aangezien de omroep zoveel leden heeft, maar de programma's nog steeds slecht bekeken worden. Mijn zoektocht naar externe reacties op het beleid van de omroep viel tegen. Vooral voor 2000 is er weinig berichtgeving en de berichtgeving is vaak doorspekt met de persoonlijke mening van de schrijver. Er wordt zelden objectief naar het beleid van de omroep gekeken. De afdeling communicatie merkte over de berichtgeving in de pers op dat deze de laatste jaren veel breder is geworden. Vroeger werd er niet vaak door landelijke kranten en bladen over de omroep geschreven. Het was vooral de christelijke pers die wat de zeggen had over de EO. De laatste jaren is dit sterk aan het veranderen. De berichtgeving wordt steeds serieuzer en ook de omroep zelf wordt steeds serieuzer genomen door de pers. In 2005 is de EO de grootste omroep van Nederland en dus een omroep waar men niet zo makkelijk om heen kan. De EO heeft in de formulering van haar beleid een professionalisering doorgemaakt en deze professionalisering blijft niet onopgemerkt. Ook de visitatiecommissie onder leiding van Alexander Rinnooy Kan beoordeelde deze ontwikkeling binnen de EO positief:

"De commissie vindt dat de EO de doelen van zowel zijn programmabeleid als publieksbeleid helder heeft uitgewerkt. De EO werkt loyaal mee aan het gezamenlijk vormgeven van de doelen van de Publieke Omroep. (…) De commissie vindt dat de EO-organisatie een duidelijke ontwikkeling heeft doorgemaakt naar een meer bedrijfsmatige aanpak. De omroep heeft een doorwrocht systeem ontwikkeld voor planning, evaluatie en bijstelling van beleid." [223]

Door de veranderende structuur van de publieke omroep is de EO steeds meer gedwongen om haar beleid preciezer te formuleren, uit te voeren en te toetsen. In de voorgaande paragrafen is duidelijk geworden dat de Nederlandse Publieke Omroep steeds centraler wordt bestuurd. De veranderende bestuursstructuur heeft ervoor gezorgd dat de omroepen iets moesten inleveren van hun beslissingsbevoegdheid. Dit heeft tot gevolg gehad dat de EO alleen een reactief beleid in plaats van proactief beleid kon ontwikkelen.

[223] Rapport Visitatiecommissie onder leiding van Alexander Rinnooy Kan, 2000-2004, 185. URL: http://pics.portal.omroep.nl/upnos/ZuklmyzGC_RAPPORT_VISITATIECOMMISSIE_20040402.pdf Versie 6-06-2005

De EO reageert met haar beleid op beslissingen van bovenaf: Den Haag / de Raad van Bestuur.
Één van die beslissingen is geweest dat in de toekomst de mogelijkheid bestaat dat omroepen zich kunnen gaan specialiseren in programmagenres. Deze beslissing en de bezuinigingen hebben voor een heroverweging in het dramabeleid gezorgd en uiteindelijk ook voor een inkrimping van de afdeling drama waarbij alleen het hoofd drama, Natasja Visser overblijft.

In het volgende hoofdstuk zal ik ingaan op de ontwikkelingen die ik heb beschreven in dit hoofdstuk en de wijze waarop deze ontwikkelingen invloed hebben gehad op het dramabeleid.

III. Het dramabeleid van de EO

III. 1 Inleiding

In dit hoofdstuk zal het dramabeleid van de Evangelische Omroep centraal staan. Het derde hoofdstuk geeft antwoord op de vraag wat de invloed is van de profilering van de omroep op het geformuleerde dramabeleid. De informatie uit dit hoofdstuk is gebaseerd op jaarverslagen, meerjarenplannen, beleidsplannen en vraaggesprekken. In dit hoofdstuk wil ik dezelfde periode indeling aanhouden als in het vorige hoofdstuk.

III. 2 Het dramabeleid voor 1994:
Begrip voor de traditie

In tegenstelling tot andere omroepen in het publieke bestel is er bij de Evangelische Omroep sprake van een jonge drama traditie. Pas vanaf 1994 is door de omroep Nederlands drama uitgezonden. Dit haalt niet weg dat er voor die tijd wel degelijk is nagedacht over eigen dramaproductie. In het verleden heeft men zich binnen de EO georiënteerd op de vraag of het geoorloofd is dat de EO gebruikt maakt van dramatische producties ten dienste van de Evangelieverkondiging. De notitie van Dhr. J.J. Rippen op 2 januari 1974 gaat in op deze vraag. In deze notitie stelt hij ten eerste de vraag of het maken van drama geoorloofd is en ten tweede of het ook nodig is. Rippen is van mening dat de boodschap van het geloof duidelijk en krachtig moet zijn en dat televisie daaraan dienstbaar moet zijn. Hij heeft echter zijn twijfels over de vraag of dramaproducties mensen tot geloof kunnen brengen. Om antwoord te geven op de hierboven gestelde vraag gaat Rippen in op de vraag wat drama is. Volgens Rippen bestaat er een wezenlijk verschil tussen hoorspelen en ingekochte speelfilms, die de EO toentertijd wel uitzond, en dramatische producties. Hoorspelen zijn volgens hem beschrijvend in plaats van uitbeeldend. Bij de tweede is er volgens hem sprake van een kleinere verantwoordelijkheid: “Er is een verschil tussen een boek dat men een ander laat lezen en een boek dat men schrijft.”

De vraag volgens Rippen is “of de EO een wijs beleid voert als ze besluit dramatische producties te maken en daarmee niet de sfeer binnenhaalt die te gevaarlijk is en of de EO haar krachten niet beter kan gebruiken door de bestaande productie te dramatiseren in de zin van sterker, pakkender, aangrijpender, zodat de boodschap profetisch overkomt.”

Het is duidelijk dat Rippen erg kritisch staat tegenover het produceren van eigen drama. De vraag is echter waar deze bezwaren op gebaseerd zijn. Ten eerste meent Rippen dat toneel spelen het uitbeelden van een ander mens is. Toneeldeskundigen hebben tegen hem gezegd dat een goed toneelspeler zich zo inleeft en indenkt in die ander, dat hij in de huid van die ander kruipt, dus voor zijn gevoel die ander is. Anders is het geen goed toneelspel. Dit heeft volgens Rippen twee consequenties die geformuleerd worden onder het tweede bezwaar. Hij vindt toneelspel karakterbedervend omdat het moeilijk is om jezelf te zijn en niet steeds een andere rol te spelen. Een tweede consequentie is volgens hem dat bij het spelen van een zonde een acteur door de inleving de zonde zelf begaat. Volgens Rippen is er uiteindelijk geen stuk waarin geen zonde voorkomt. Mensen vinden het al snel saai wanneer er geen spanning in een stuk zit. Ze zijn gewend aan “pikante stukken, sensationele stukken etc.” Ook is hij van mening dat de EO in toneelspel niet kan concurreren met de andere omroepen. Volgens Rippen is het moeilijk om grenzen te trekken tussen “de wereld” en de “EO-sfeer”. Deze spanning tussen de missie van de EO en de maatschappij waarin de EO zich begeeft, neemt gedurende bestaansgeschiedenis van de omroep een prominente plaats in het beleid in. Rippen pleit dat de oplossing niet ligt in een zogenaamde neutrale zone tussen deze twee uitersten. Bij dramatische producties zal het volgens Rippen nog moeilijker zijn om de EO-sfeer te bepalen. Bovendien spelen bij drama menselijke factoren een nog grotere rol. Een voorbeeld hiervan is ijdelheid. Een rollenspel zal de drang naar ijdelheid bij spelers vergroten. Daarbij komen nog de problemen met het spel tussen jongens en meisjes, de sfeer bij de opnamen en de keuze van spelers. Als vijfde bezwaar noemt hij de kosten en de energie. Rippen is van mening dat vanwege de hoge kosten en de grote hoeveelheid energie die dramatische producties kosten, de omroep haar krachten beter in andere dingen moet steken. Uiteindelijk keurt hij eigen dramaproducties niet geheel af.

Hij is van mening dat er overleg moet plaatsvinden met regisseurs, producers en andere medewerkers over de wijze waarop zij andere programma's kunnen dramatiseren. Zijn conclusie is echter dat voor de 'prille EO' de bezwaren van toneelspel te groot zijn.[224]

Het mag duidelijk zijn dat er binnen de EO kritisch werd nagedacht over drama. In een vraaggesprek met Ad de Boer komt echter naar voren dat de discussies in die tijd vooral lagen op het vlak van aankoopdrama. Er was binnen EO altijd veel te zeggen over de aankoop van drama. Zoals tevens naar voren komt in de notitie van Dhr. Rippen is dat men moeite had met het vinden van series die voldeden aan de normen en waarden van de EO.[225] In het vraaggesprek met Wim de Knijff blijkt echter dat er bij een aantal mensen binnen de EO het verlangen bestond om eigen drama te produceren. Dit verlangen bestond bij hemzelf, Ad de Boer en bij de afdeling jongerenprogramma's. Ze waren van mening dat de dramaseries die de EO uitzond te weinig onderscheidend waren. Eigen drama zou de missie van de EO helderder uiteen kunnen zetten. Uit dit gesprek blijkt ook dat er in de jaren tachtig een aantal experimenten op het gebied van drama zijn geweest. Zo werd er in het programma *Vijftig Kamers* gebruik gemaakt van korte dramafragmenten. Ook was er een verkondigend programma dat regelmatig gebruik maakte van drama om het te bespreken onderwerp te introduceren. Vanuit de jongerenafdeling werd toen op een gegeven moment een onderzoek gehouden naar het EO-programma dat het beste scoort onder jongeren. De aankoopseries van de EO scoorden bij dit onderzoek het hoogste. De jaren tachtig kunnen gezien worden als een periode met drama-experimenten. Dit vond echter meer plaats op het niveau van de programmamakers dan op bestuursniveau.[226] Dit blijkt dan ook uit de Beleidslijn voor drama die in 1985 werd opgesteld. In deze Beleidslijn is geen overwegend positieve houding ten aanzien van eigen drama productie terug te vinden. Toen de stichting in 1992 overging naar een vereniging heeft het Algemeen Bestuur deze tekst in een aangepaste vorm opnieuw vastgesteld. In deze Beleidslijn gaf de EO haar visie op drama in het algemeen, Bijbels drama en eigen producties.

---

[224] "Notitie over drama en de EO" door J.J. Rippen, 2-011974

[225] Vraaggesprek met Ad de Boer op 7-04-2005

[226] Vraaggesprek met Wim de Knijff op 13-04-2005

Er werd opgemerkt dat drama in zijn algemeenheid niet wordt afgewezen. Men was van mening dat naspelen of imiteren in zijn algemeenheid in het leerproces van mensen een essentiële rol speelt. Naspelen had echter ook ethische grenzen omdat er sprake kon zijn van identificatie. In de Beleidslijn werd vastgesteld dat dit inhield dat er duidelijke grenzen moesten zijn aan het naspelen van zonde. De EO was daarom in deze beleidslijn van mening dat in het drama dat de omroep uitzendt de zonde steeds onder kritiek diende te staan.[227] De omroep was van mening dat het doorgeven van de Bijbelse boodschap via drama extra eisen stelde omdat naast het ethische aspect ook het religieuze aspect grenzen stelde aan het naspelen. De EO merkte hierover het volgende op: "De Bijbelse boodschap stelt algemene religiositeit als ontoereikend aan de kaak om God te behagen. Daartegenover staat de uniciteit Gods en Zijn heilshandelen." Volgens de EO stelde dit grenzen aan de verkondiging door uitbeelding. Dit betekende ten eerste dat God niet uitgebeeld mocht worden, wat voorkomt uit het tweede gebod van de tien geboden.[228] Ten tweede was men van mening dat het spelen van Jezus Christus " in strijd is met het unieke karakter van Gods openbaring in het vlees." In de Beleidslijn werd tevens vermeld dat het in het dienen van God gaat om authenticiteit. Daarmee zou het naspelen van het gebed ook in drama op gespannen voet staan. Over het zelf produceren van drama werd vermeld dat het een marginaal aandeel zou hebben in de EO productie aangezien de grote inspanningen die daarvoor nodig zijn.[229] Dhr. Ad de Boer merkt in het vraaggesprek op dat ook in deze Beleidslijn de aandacht gericht was op de aankoopdrama.

---

[227] Beleidslijn drama, vastgesteld door het Algemeen Bestuur, 13-01-1992, 1

[228] Exodus 20:4 (NBG vertaling): "Gij zult u geen gesneden beeld maken noch enig gestalte van wat boven in de hemel, noch van wat beneden op de aarde, noch van wat in de wateren onder de wateren is." Deze bijbeltekst wordt in het christelijke geloof gebruikt om de mensen eraan te herinneren dat er maar één God is en dat afgoderij in welke vorm dan ook verboden is. In de orthodox reformatorische kringen is men, in tegenstelling tot evangelische kringen, door deze bijbeltekst ervan overtuigd dat de Bijbel niet verbeeld mag worden. Bovendien is de Bijbel zo persoonlijk dat iedere christen in zijn hoofd beelden heeft gevormd van de geschiedenis uit de Bijbel. Voor veel christenen is God zo heilig dat ze zich afvragen of een verbeelding van Hem en Zijn Zoon niet een soort heiligenschennis is. Want: God is zo groot en oneindig dat wij Hem niet kunnen bevatten. Wij zullen er dus nooit in slagen om Hem met beelden te vangen.

[229] "Beleidslijn drama", vastgesteld door het Algemeen Bestuur,13-01-1992, 1-2

Men keurde eigen dramaproductie niet zozeer af, maar gezien de nodige inspanningen was het niet de moeite waard om daar een begin mee te maken. Van belang is om hierbij te vermelden dat de Beleidslijn uit 1992 bijna identiek is aan de Beleidslijn van 1985.

De gesprekken over eigen dramaproductie kwamen op gang tussen 1992 en 1995. In deze zin was de Beleidslijn uit 1992 dus niet meer actueel en dus gedateerd.
Een belangrijke aanzet voor deze gesprekken was de verandering van B naar A Status waardoor de omroep beschikking kreeg over meer zenduren en ruimere financiële middelen. Dit stelde de EO voor de vraag hoe breed en gevarieerd het programmapakket moest zijn wanneer men een volwaardige omroep zou zijn. Dhr. Ad de Boer was degene die in relatie tot deze vraag het gesprek over drama op gang bracht. Hij was degene die in die periode samen met Andries Knevel verantwoordelijk was voor de programmering van de EO.[230] Aangezien ook andere omroepen drama in hun programmapakket hadden opgenomen kon dit voor de EO een logische stap betekenen. Men kon in deze tijd echter wel spreken van een achterstand op het gebied van drama in het orthodox christelijke achterland. Interesses in theater, film of toneel werden dan ook meestal afgeremd. Bij de EO waren ze zich bewust van deze achterstand. Ad de Boer wijst er in het vraaggesprek echter op dat hij ondanks deze achterstand ervan overtuigd was dat drama een instrument en middel kon zijn om noties van de missie te verkondigen. Drama kon laten zien wat het Evangelie uitwerkt in de levens van mensen. Fictie kon hiertoe als een goed middel dienen, helemaal omdat het mensen vaak meer boeit dan non-fictie.[231]

[230] Vraaggesprek met Ad de Boer op 7-04-2005

[231] Vraaggesprek met Ad de Boer op 7-04-2005

III. 3 1994 tot en met 1997:
Proeftuin van het EO drama

Drama als instrument voor Evangelieverkondiging: met deze overtuiging als startpunt ging men op zoek naar de mogelijkheden. Op het dramagebied was er echter weinig expertise in huis. Iemand die veel verstand van drama had was Peter van der Wolf die zich voor die tijd bezighield met de aankoop van drama. Ook in het achterland kon men weinig expertise op het dramagebied vinden. Om deze redenen stapte de EO naar de buitenproducent IDTV. Er werden gesprekken gevoerd en brainstormsessies gehouden over de mogelijkheden voor EO-drama. Het resultaat van deze sessies was de zesdelige serie *Spoor van blauw zand.* Ad de Boer merkt in het vraaggesprek op dat er bij deze serie geen sprake was van een typische EO-identiteit.
In zekere zin was er bij *Spoor van blauw zand* wel sprake van een onderwerp dat in relatie stond met de EO-identiteit, namelijk milieuproblematiek. De EO kon zichzelf met dit onderwerp identificeren omdat christenen van de Here God de opdracht hebben gekregen om voor de schepping te zorgen.[232] Binnen de EO groeide mede door deze productie het besef dat men moest gaan leren om dramaseries te produceren. Men wilde bij de ontwikkeling van volgende series vooral uitgaan van thema's die dichtbij het hart van de EO lagen. Het produceren van de eerste serie stelde de EO tevens voor een aantal vragen. Punten van discussie waren vooral vragen als wie mag de serie schrijven en welke acteurs mogen in de serie spelen? Aan welke eisen moeten acteurs voldoen? Later heeft men min of meer als vuistregel gehanteerd dat acteurs geen belijdende christenen hoeven te zijn maar zich wel voor een serie met de EO moeten willen identificeren. Bovendien vond de EO het erg belangrijk dat mensen niet in het nieuws kwamen met hun opvattingen of levensstijl.

De tweede serie die door de EO werd ontwikkeld was *De Laatste Carrière,* een serie met als thema ouderenproblematiek. Bij de voorbereiding was sprake van een brede oriëntatie op kennis en expertise in het achterland. Zo had men onder andere contact met de neerlandicus Hans Werkman die toentertijd een drijvende kracht was achter eigentijdse proza en poëzie in het orthodox christelijke achterland.

[232] Vraaggesprek met Wim de Knijff op 13-04-2005

Hij wilde een verbinding leggen tussen de christelijke identiteit en de hedendaagse cultuur. Ook had men contact met de schrijfster Joke Verweerd die eigentijdse christelijke romans schrijft. Op deze manier hoopte men dat de christelijke identiteit beter in de serie verwerkt zou worden. Centraal in de serie moest staan de spanning tussen jong en oud. Wim de Knijff werd, als afgevaardigde van de afdeling jongerenprogramma's, betrokken bij de voorbereiding van de serie zodat ook het aspect van de jongerencultuur goed vertegenwoordigd zou worden. Hij pleitte met name voor de rol van kleinkinderen in de serie om zo de spanning tussen jong en oud te concretiseren. Omdat het scenario uiteindelijk toch werd geschreven door de buitenproducent was er vaak sprake van kunstmatige dialogen en een clichématige christelijke identiteit. Om deze reden boog Wim de Knijff zich over het herschrijven van sommige stukken tekst. [233]
De Laatste Carrière was op deze manier een belangrijke aanzet voor het besef dat er een dringende behoefte was aan christelijke scenarioschrijvers, een punt dat in het Jaarverslag van 1993 extra kracht wordt bijgezet. Er wordt vermeld dat het tegenvalt om goede scenario's tot stand te laten komen waarin kwaliteit en identiteit hand in hand gaan. Gezien het gebrek aan christelijke scenarioschrijvers ontstond het idee om te werken aan de vorming en opleiding van een groep christelijke scenarioschrijvers waar in de toekomst verder vorm aan zou worden gegeven.[234]

In 1994 werd Natasja Visser-Martinov aangesteld voor de begeleiding van dramaproducten. Daarmee werd een belangrijke stap gezet in de richting van een eigen afdeling drama. Zij begeleidde de productie *Voor hete vuren* en hield zich samen met Ad de Boer bezig met het toekomstige beleid voor drama. Natasja Visser streefde vooral naar drama waarin het christelijke geloof een geïntegreerd onderdeel is van het verhaal. In het vraaggesprek wordt duidelijk dat zij hierbij een onderscheid maakt tussen expliciete en impliciete identiteit, een onderscheid dat gedurende de onderzoeksperiode een cruciale rol speelt in het dramabeleid. Onder expliciete identiteit wordt binnen de EO verstaan dat de christelijke identiteit visueel wordt gemaakt. Dit wordt benoemd met de term *christian presence.* De christelijke identiteit wordt visueel gemaakt met behulp van bijvoorbeeld een dominee, kerkgang, geestelijke liederen of bijbelteksten.

[233] Vraaggesprek met Wim de Knijff op 13-04-2005

[234] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1993, 23

Belangrijk bij expliciete identiteit in drama is dat het een functie heeft in het verhaal, het moet een logisch gevolg zijn in het verhaal. Wanneer dat niet zo is wordt de productie pamflettistisch, zoals bij *De Laatste Carrière* het geval was. Impliciete identiteit houdt in dat er niet zozeer sprake is van een visuele christelijke identiteit maar van noties van het christelijke geloof in het verhaal. Het verhaal gaat bijvoorbeeld over wat het geloof kan doen en betekenen voor het leven van mensen. Impliciete identiteit houdt in dat er een christelijke visie wordt gegeven op een bepaalde thematiek.[235]

Gedurende de eerste jaren van de dramaproductie werd al vrij snel duidelijk dat er duidelijke verschillen van mening waren als het ging om expliciete of impliciete identiteit. Gedurende de voorbereiding van de serie *Voor hete vuren* vond er een interne discussie plaats over de vraag wat de EO met haar drama wilde bereiken.
Deze productie over de vrijwillige brandweer moest een spannende serie met veel actie erin worden. Vanwege de hoge kosten van de productie van drama werd er voor deze serie gezocht naar middelen om goedkoper te kunnen produceren. Deze serie kon gesponsord worden door overheidsgeld omdat het ging over de vrijwillige brandweer. De afleveringen waren dan ook gebaseerd op waargebeurde brandweerverhalen. In de serie kwam echter de expliciete identiteit van de EO nauwelijks naar voren en werd daarom door een aantal mensen afgekeurd. Natasja Visser was echter van mening dat het een mooie serie was met wel degelijk identiteit erin, zij het dan een impliciete identiteit.[236] In 1995 werd de serie *Voor hete vuren* uitgezonden. Er vond weliswaar binnen de EO een discussie over deze serie plaats, bij het jonge publiek bleek de serie het goed te doen. Daarom werd besloten de serie in 1996 uit te breiden met acht nieuwe afleveringen.

Na drie series uitgezonden te hebben was het voor de EO duidelijk dat er problemen bestonden in het werken met niet-christelijke scenarioschrijvers, acteurs en buitenproducenten. Want hoe leg je de christelijke identiteit uit aan iemand die deze achtergrond niet heeft? Het gevolg hiervan was óf het ontbreken van een duidelijke identiteit óf het overmatige gebruik van de christelijke identiteit. De EO begon steeds meer het belang in de zien van christelijke scenarioschrijvers voor het realiseren van hoogstaand kwalitatief drama.

[235] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2005

[236] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2005

Om deze reden werd er in 1994 een scenariowedstrijd gehouden onder de door de EO opgeleide scenarioschrijvers. Het plan bestond om het winnende script te verfilmen. Uiteindelijk resulteerde dit in de 40 minuten film *Tien jaar later* waarvan het scenario was geschreven door Joke Verweerd. De film gaat over een vrouw die haar moeder tien jaar niet heeft gezien. Het verhaal speelt zich af in de zwaardere christelijke kringen en handelt onder andere over het thema dat mensen onderdrukt kunnen worden door het juk van een zwaar geloof. Volgens Natasja Visser was het weliswaar een mooi verhaal maar het sprak zich tegelijkertijd negatief uit over een bepaald aspect van de christelijke cultuur. Bovendien was het een thema dat moeilijk begrepen werd door niet-christenen.[237]

Een andere korte film die werd gerealiseerd was *Noch dood, noch leven,* een 30 minuten film over twee jonge mensen die op een ongewone manier elkaars leven kruisen.[238] Deze film was een initiatief vanuit jongerenprogramma's. De titel van de film is gebaseerd op een tekstpassage uit het bijbelboek Romeinen waarin staat dat niets de gelovige kan scheiden van God. De hoofdpersoon van de film heeft zowel zijn moeder als zijn vader verloren, maar deze favoriete tekst van zijn vader vertelt hem dat niets hem kan scheiden van de liefde van God. Door het gebruik van Bijbelteksten kunnen we concluderen dat het hier gaat om een productie met een expliciete EO identiteit.

In 1996 werd de serie *Tasten in het duister* uitgezonden waarvan het scenario was geschreven door Dick van den Heuvel. Deze serie gaat over een jonge vrouw die ontdekt dat ze tijdens haar eerste levensjaar geadopteerd is. De serie gaat over de zoektocht van een mens die God de schuld geeft van de ellende in zijn leven. Aan het einde van de serie vindt er een verzoening plaats tussen de vrouw en haar biologische vader en tussen deze man en God. Er was in deze serie sprake van een expliciete identiteit. Tegelijkertijd handelde de serie over het thema wat het geloof met mensen kan doen. Er was ook een filmversie van dit verhaal en daarmee was de EO voor het eerst vertegenwoordigd op het Nederlands Filmfestival in Utrecht.[239]

---

[237] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2005

[238] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1995, 20

[239] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1996, 18

In 1996 werd tevens een nieuwe serie ontwikkeld met de titel *Het recht van de zwakste,* waarin de strijd wordt getoond tussen het individu en diverse bolwerken in de maatschappij, zoals bijvoorbeeld politiek, gezondheidszorg en de overheid.[240] De serie stond voor 1997 gepland. De serie kon gezien worden als een experiment aangezien het docudrama was. Er werd gewerkt met een reportster die mensen vertelde over allerlei misstanden tussen het individu en het systeem. De serie was geen groot succes omdat het genre niet aansloeg bij de kijkers.[241]

In 1996 werd Peter van der Wolf aangesteld als clustermanager van de afdeling drama wat inhoudt dat hij de tussenpersoon was tussen Natasja Visser en de directie en het Managementteam.

In 1997 werd de beslissing genomen dat de EO in de toekomst voorrang zou gaan geven aan EO specifiek drama boven neutraal algemeen drama.[242] Deze keuze was het gevolg van de interne discussie op het niveau van de directie en het Managementteam waarbij de vraag werd gesteld met welk doel de EO drama maakt. Voor de kijkcijfers of om meer publiek te trekken? Er kan echter niet worden gezegd dat de dramaproducties die na 1997 gemaakt zijn in identiteit explicieter zijn dan de producties voor 1997. Ook stond men voor de vraag of er een eigen afdeling drama moest komen. De discussie resulteerde in het besluit dat de EO voortaan alleen nog maar drama in dienst van de missie van EO zou maken. Er moest in komende series een expliciete link bestaan met de missie van de EO.[243] Door deze keuze werden christelijke acteurs en scenarioschrijvers van een nog groter belang. In het Jaarverslag van 1997 wordt dan ook genoemd dat de omroep aandacht zou gaan geven aan het scouten en opleiden van christelijke scenarioschrijvers en acteurs.[244] Tevens zouden in de toekomst series prioriteit krijgen boven het enkelvoudige spel, dit vanwege de bindingskracht van de serie.

[240] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1996, 18

[241] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2005

[242] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1997, 23

[243] Vraaggesprek met Ad de Boer op 7-04-2005

[244] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1997, 23

In 1997 werden zowel *Het recht van de zwakste* als *Het sluitend bewijs uitgezonden*, een serie over het gebruik van technische hulpmiddelen om in een misdaad de waarheid boven water te halen.[245] Deze laatste serie viel niet onder de verantwoordelijkheid van de afdeling drama, maar onder de verantwoordelijkheid van informatieve programma's. Dit had te maken met het feit dat de serie bedoeld was als een informatief programma over een gerechtelijk laboratorium dat in misdrijven voor het 'sluitende bewijs' zorgde. Drama bleek uiteindelijk de beste manier om het belang van het werk te tonen. De serie kreeg goede reacties in de pers en had eigenlijk de uitstraling van een politieserie, maar dan met minder geweld. In de serie is sprake van een impliciete EO identiteit.[246]

Onder invloed van het veranderende medialandschap verscheen in 1997 het eerste meerjarenplan. In dit meerjarenplan werd de functie van drama binnen de EO beschreven. Uit het vorige hoofdstuk is naar voren gekomen dat de EO zich voor deze planperiode in haar programmering wilde richten op goede normen en waarden, onnodig geweld vermijden en tevens identificatie met positieve images bevorderen.
Ook wilde men graag een christelijke levensstijl modelleren. Binnen de EO was zich men ervan bewust dat drama hiervoor uitstekende mogelijkheden biedt, mits het goed ontwikkeld en geproduceerd is. De omroep wilde daarom ook graag meer ruimte voor drama inrichten, een besluit dat mede beïnvloed werd door de druk van de publieke omroep. In het meerjarenplan van de publieke omroep voor 1999 tot en met 2002 werd een grote nadruk op Nederlands drama gelegd. In de planperiode moest het aantal uren drama op de publieke zenders met 25 uur per jaar verhoogd worden. Dit kon eventueel met hulp van het programma-versterkingsbudget.[247] Hiermee bestond er een grote kans voor een uitbreiding van de afdeling drama.

[245] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1997, 23

[246] Bron: correspondentie met Wim de Knijff op 6-06-2005

[247] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 1999-2002, 44-45

III. 4 1998 tot en met 2002:
Hoogtepunt van de afdeling drama

Met het besluit dat het aantal uren drama verhoogd moest worden kwam er meer ruimte voor dramaproductie. In 1998 zond de EO voor het eerst de serie *In de praktijk* uit. Centraal in deze serie stonden een christen arts en zijn ongelovige zoon, die samen een praktijk hebben. Dit gegeven in het verhaal had tot gevolg dat er allerlei medische en ethische thema's behandeld konden worden vanuit een christelijke optiek. De kijkers slikten het christen-zijn van de arts als zoete koek omdat het plausibel was in het verhaal. Op deze manier kon de EO statements maken over micro ethiek.[248] De serie was een succes door de hoge waardering en een groot kijkerspubliek. Deze serie werd in tegenstelling tot voorgaande series uitgezonden op Nederland 2 en de alledaagsheid van de serie werkte in het voordeel hiervan.

De afdeling drama van de EO begon steeds meer terrein te winnen en in het Meerjarenplan voor de periode 1999 tot en met 2002 werd omschreven wat drama voor de EO kan betekenen. Het was een beleidsmatige formulering van wat daarvoor de visie van een paar mensen was. Drama werd gezien als een indringende communicatievorm waarbij de kijker de mogelijkheid krijgt om gevoelens en ervaringen van anderen mee te beleven. Dit leidt tot betrokkenheid en tot identificatie.
Drama kan door deze kwaliteiten dichtbij mensen komen. Drama kan een rol spelen bij het bereiken van de communicatiedoeleinden van de EO: evangeliseren, informeren, vooroordelen doorbreken, het overdragen van waarden en normen en het bieden van troost en ontspanning. Drama valt onder verstrooiing en zal daardoor sneller kijkers binden dat wanneer het gaat om informatie of verkondiging. De productie van drama zorgde ervoor dat de EO als een volwaardige publieke omroep kon worden gezien. Bovendien was er op de internationale markt weinig drama te koop dat aansloot bij de missie en identiteit van de EO.[249]

[248] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2005

[249] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 1999-2002, 96 (Tevens Jaarverslag 1998, 18-19)

Gezien de hoge productiekosten van drama werd er echter wel besloten dat hoge budgetten bij drama pas gerechtvaardigd zouden zijn wanneer het drama een zeer hoog identiteitsgehalte zou bevatten óf een hoge kijkdichtheid zou behalen óf zeer goed zou zijn voor het imago. Voortaan zouden series op één van deze criteria beoordeeld worden.[250] Volgens Natasja Visser is in de periode daarna gebleken dat series niet op één van deze criteria beoordeeld werden maar op alle criteria. Zij voegt hier ook aan toe dat het bijna onmogelijk is om én een expliciete identiteit in de series te verwerken én een hoog marktaandeel te halen.[251]

Omdat drama een steeds grotere rol kreeg toebedeeld, werden christelijke dramavakmensen van steeds groter belang. Een hoge prioriteit kreeg daarom het scouten en (verder) opleiden van getalenteerde christelijke scenarioschrijvers. Er zouden diverse initiatieven genomen worden voor samenwerkingsprojecten met dramaproducenten en christelijke kunstinstellingen.

Na enige tijd functioneren van de afdeling drama bleek dat ook andere afdelingen binnen de EO drama-items wilden gaan produceren. Ten behoeve van de budget- en kwaliteitsbewaking werd er besloten dat de afdeling drama zich hierbij moest gaan opstellen als een adviserende en mee-producerende afdeling. De bedoeling hiervan was dat de andere EO-afdeling als opdrachtgever gezien zou worden. De afdeling drama kon dan de te produceren items creatief en zakelijk begeleiden.[252] Tevens werd er een besluit genomen om drama in eigen huis te gaan produceren. Dit was bij andere omroepen reeds de gang van zaken vanwege de kostenbesparingen die daarmee gepaard gaan.
Om bovenstaande redenen en het feit dat de publieke omroep het aantal uren drama wilde verhogen was er sprake van een forse groei van het werk voor de afdeling drama. Vanwege deze verzwaring van het takenpakket werden er extra mensen aangenomen. Uiteindelijk waren er onder Natasja Visser drie dramaturgen in dienst, was er een producer, een productie-assistente en een secretaresse.[253] Later bleek dat er geen sprake zou zijn van productie in eigen huis en om deze reden vertrok de producer.

---

[250] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 1999-2002, 97

[251] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2005

[252] Notitie Managementteam over de nieuwe rol van de afdeling drama, 3-6-1999

[253] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2005

Uiteindelijk bleek de expertise wel goed te zijn voor het voeren van gelijkwaardige gesprekken met de buitenproducent. Men hoopte op deze wijze goede en geronde kritiek te kunnen geven op het product van de buitenproducent en zo de EO-identiteit in producties te waarborgen.[254]

De serie *In de praktijk* werd gecontinueerd in 1999 en 2000 vanwege de goede kijkcijfers in 1998. Eind 1999 daalde de kijkcijfers, wat waarschijnlijk kwam door het vertrek van twee populaire hoofdrolspelers en de verminderde spanning in een aantal afleveringen. Er werd gekozen voor een meer detectiveachtige uitstraling van de serie voor de laatste twaalf afleveringen maar deze oplossing kwam te laat om nog succes op te kunnen leveren.[255]

Met deze serie slaagde de EO er echter wel in om enige ontspanning toe te voegen aan de relatieve zware programmering van de omroep. Ook werd het imago van de EO op dramagebied versterkt, werd het marktaandeel van de omroep versterkt en werd er een bijdrage geleverd aan het streven van de publieke omroep om meer Nederlands drama uit te zenden. In 1999 werd tevens gestart met de ontwikkeling van een opvolger van *In de praktijk* waarin de identiteit van de EO een nog meer expliciete rol zou kunnen gaan spelen. De serie moest vooral aantrekkelijk worden voor een jong publiek. Er werden in 1999 twee telefilms uitgezonden, namelijk *Dat is nooit mijn naam geweest* en *Cowboy uit Iran.*[256] De eerste film handelde over adoptieproblematiek en was gebaseerd op een waargebeurd verhaal. In deze film is niet zozeer sprake van een expliciete identiteit maar meer van een impliciete identiteit. In de film wordt de christelijke identiteit niet visueel gemaakt maar is er juist sprake van een christelijke visie op de adoptieproblematiek.
Er werd vooral voor dit onderwerp gekozen omdat veel gezinnen met geadopteerde kinderen, waaronder ook christelijke gezinnen, te maken hebben met problemen rond de adoptie. Ook in de tweede film *Cowboy uit Iran* was sprake van een impliciete identiteit. De film geeft een christelijke visie op de problematiek rond vluchtelingen in Nederland.[257]

---

[254] Vraaggesprek met Ad de Boer op 7-04-2005

[255] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 2000, 35

[256] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1999, 25

[257] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2205

In de film wordt een ambitieuze vrouw verliefd op een uitgeprocedeerde asielzoeker. Omdat de ervaringen met het Telefilmproject positief waren werd er besloten om dit in 2000 te continueren. Een andere productie die in 1999 werd uitgezonden was de reeks singleplays *Echt Waar.* De oorspronkelijke bedoeling van deze single plays was dat ze in zouden gaan op de bekering van mensen tot het christelijke geloof. Uiteindelijk liet de serie zien wat het geloof met mensen kan doen. Daarom was er bij deze serie sprake van een impliciete identiteit.[258]

Met de uitbreiding van de afdeling drama nam drama een steeds volwaardigere plaats in binnen het programmabeleid van de EO. Dit had tot gevolg dat het dramabeleid steeds nauwkeuriger werd geformuleerd in visie en doelstellingen. Het belangrijkste wat uit deze beleidsplannen blijkt is dat de EO drama in het beleid als een speerpunt bleef benoemen.

Omdat de Raad van Bestuur naast het versterkingsbudget de beschikking kreeg over het Fonds Omroepreserve, wilde de EO graag van deze stimuleringsmiddelen gebruikt maken.[259] Een ander belangrijk punt in de beleidsplannen is dat men steeds meer behoefte kreeg aan drama in een specifiek genre of voor een specifieke doelgroep. Deze doelstelling in het beleid heeft geleid tot de ontwikkeling en productie van de series *Doei* en *Missie Warmoesstraat,* een serie speciaal voor jongeren en een politieserie.[260]

Omdat de publieke omroep voor 2001 tot en met 2005 opnieuw een hoge prioriteit gaf aan drama, deed de EO dat ook. De publieke omroep wilde de productie van Nederlands drama blijven stimuleren omdat het zou kunnen bijdragen aan een hoog marktaandeel, maar ook vanwege het publieke karakter van het genre. Het Fonds Omroep Reserve werd door de publieke omroep ingezet voor extra impulsen en ook de netcoördinatoren zouden tijdslots op prime-time beschikbaar stellen.

De EO wilde hier maximaal van profiteren en gaf daarom in haar meerjarenplan voor 2001 tot en met 2004 opnieuw prioriteit aan drama. De EO had echter nog steeds te kampen met te weinig christelijk talent op het gebied van scenario, regie en acteren.

---

[258] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2005

[259] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2000-2003, 90

[260] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2000-2003, 91-92

De omroep wilde profiteren van het FOR om zo een extra financiële impuls te verkrijgen voor het scouten en opleiden van christelijke scenarioschrijvers.[261] In het meerjarenplan werd er echter wel op gewezen dat er bij drama, gezien de hoge kosten, streng gelet zou gaan worden op de verhouding tussen de input (geld) en output (missie, bereik). Hierin vinden we een vooruitwijzing naar de heroverweging van het dramabeleid dat later plaats zou vinden.[262]

2001 was een vruchtbaar jaar voor de afdeling drama van de EO. In het kader van de opleiding van christenen in het televisie en -dramavak werd er een Dramadag voor de achterban georganiseerd. Ook werd er actief gezocht naar christenen die al actief waren op het gebied van televisie, toneel of literatuur. Deze mensen werden bezocht, geïnterviewd en in kaart gebracht. Er werden in 2001 maar liefst twee series en drie Telefilms uitgezonden. Een kortlopende serie was de productie *In goede aarde* welke handelde over de problematiek van de Nederlandse boeren. Men startte reeds in 1996 met de voorbereidingen van de serie, welke werd gerealiseerd met de steun van het Stimuleringsfonds voor culturele omroepproducties.[263] De oorzaak van de lange voorbereiding was dat het lang duurde voordat de serie was goedgekeurd door het fonds.[264] *In goede aarde* stelt impliciet de normen en waarden van het Evangelie aan de orde doordat het thema van de serie gaat over het rentmeesterschap over de schepping.[265] De drie Telefilms die werden uitgezonden waren *Het negende uur, De stilte van het naderen* en *Vroeger bestaat niet meer.* De eerste film was gebaseerd op de gelijknamige roman van Pieter Nouwen en handelt over de geestelijke strijd van een bariton. Hij heeft een zeer negatieve houding ten opzichte van Jezus Christus en is daarom niet in staat om de rol van Jezus uit de Mattheus-Passion te vertolken.[266] In deze film is sprake van een zeer expliciete EO-identiteit.

[261] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2001-2004, 17

[262] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2001-2004, 17

[263] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1996, 18

[264] Breuer, Rebecca. "De keuzes van de EO" in: Bijlage Skrien, 2001 / 08, 12

[265] Voorstel Jaarverslag van de Evangelische Omroep 2000, 1

[266] Voorstel Jaarverslag van de Evangelische Omroep 1999, 1

De arena van de zanger van de Mattheus-Passion gaf namelijk alle gelegenheid om in te gaan op de Bijbel en het Evangelie.[267] In de film *De stilte van het naderen* was tevens sprake van een expliciete identiteit. De film was gebaseerd op een waargebeurd verhaal dat aan de EO werd toegezonden. In de film wordt een jonge vrouw verliefd op een moordenaar die zich in de gevangenis bekeerd heeft tot het christendom. In de vorm van een psychologische triller kwam in deze film heel expliciet de christelijke identiteit naar voren.[268] De derde film die tot stand kwam was de productie *Vroeger bestaat niet meer*. Deze film is gebaseerd op een waargebeurd verhaal over een jong meisje dat geplaagd wordt door de wrok die haar moeder heeft ten opzichte van de vrachtwagenchauffeur die schuldig is aan de dood van het broertje en de vader die niet genoeg op hem gepast zou hebben. Het meisje komt met het idee om contact de zoeken met de vrachtwagenchauffeur en zo is er een opening voor vergeving en verzoening. In deze film was sprake van een impliciete identiteit omdat het thema's van de film vergeving en verzoening zijn, twee centrale thema's in het Evangelie. De reden dat de EO in 2001 zoveel Telefilms produceerde was omdat de TROS in dat jaar afzag van het Telefilm project voor Nederland 2.[269]

In 2001 dacht men na over wat men met EO drama wil bereiken. Uit diverse gesprekken op de afdeling drama blijkt dat men met drama vooral wilde inspelen op de verhalen van gewone mensen. Drama moest ingaan op individuele thema's en problemen. Op beleidsniveau formuleerde men dat EO drama moet inspelen op actuele maatschappelijke trends of levensvisies en de ingrijpende gevolgen hiervan voor het leven en denken van mensen.[270] In EO drama moeten deze trends of levensvisies worden belicht vanuit een christelijk perspectief en levensvisie.[271]

---

[267] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2005

[268] Voorstel Jaarverslag van de Evangelische Omroep 2000, 2

[269] Breuer, Rebecca. "De keuzes van de EO" in: Bijlage Skrien, 2001 / 08, 12

[270] *"Relevante maatschappelijke thema's: ethische, sociale en filosofische vraagstukken die ontstaan door maatschappelijke ontwikkelingen. Dit zijn vragen die zowel voor een gelovige als een ongelovige relevant kunnen zijn. Dit kunnen tevens vooroordelen zijn over God, geloven, bijbelse verhalen en het verschil tussen droom en werkelijkheid."* (Visie voor drama Evangelische Omroep, 15-10-2001, 1)

[271] Hiermee bedoelt men dat *"het ontwikkelingsproces, van thema-, doelgroep-, genrekeuze en formatontwikkeling steeds getoetst zal worden aan een aantal criteria zoals: relevant en herkenbaar voor*

Dit houdt dus in dat er sprake kan zijn van impliciet identiteitsdrama. Op deze manier heeft EO drama tot doel een spiegelfunctie te vervullen en bij kan dragen aan het maatschappelijke debat. Deze visie voor drama en de criteria waaraan drama getoetst kan worden zien we heel sterk terug in de serie *Doei* die in 2001 werd uitgezonden. Deze serie gaat over vier meiden en hun muziekband. In deze serie is sprake van een generatieconflict, onbegrip tussen ouder en kind. Één christelijk meisje speelt in een band met drie andere niet-christelijke meiden. Het gelovige meisje komt in conflict met haar christelijke achtergrond en de niet-christelijke wereld waarin ze zich beweegt. De serie behandelt tevens allerlei aanverwante maatschappelijke thema's zoals (house)muziek, drugs, mishandeling, alcoholisme en aids. Door de realistische thema's is de serie herkenbaar voor een groot publiek. De hoofdpersoon Petra getuigt zowel thuis als bij haar vriendinnen op een vrijmoedige en bewogen manier van haar achtergrond en haar gevoelens. Ze bouwt een brug tussen twee werelden. Tegelijkertijd is de vorm van de serie creatief, verrassend en gedurfd.

---

de gekozen doelgroep, verrassen, gedurfd en creatief, eerlijk, betrouwbaar, open en integer, vrijmoedig en toch bewogen met mens en maatschappij, liefdevol omgaan met mensen en informatie, relevant en maatschappelijk betrokken, realistisch, eigentijds en toch hoop biedend, principieel en toch met een eigen sympathiek gezicht." (Visie voor drama Evangelische Omroep, 15-10-2001, 2)

Afbeelding I: De Cast van Doei, v.l.n.r. Vicky, Petra, Joye en Fem

Volgens Wim de Knijff zat de potentie van de serie in het generatieconflict dat tevens symbool stond voor de confrontatie tussen de wereld en het christelijke leven. Deze confrontatie wordt op het niveau van de verhaallijn op een zeer luchtige en realistische wijze benaderd.[272] Na enkele vraaggesprekken kan ik concluderen dat de meningen over deze serie zeer verdeeld zijn. De serie was in vorm, de vele visuele effecten en grapjes, zijn tijd ver vooruit, een feit dat op het niveau van de directie en het managementteam niet gewaardeerd werd.
In het Jaarverslag van 2001 staat dat het programma niet scoorde bij de beoogde doelgroep.[273] Uit de gesprekken met de afdeling drama blijkt echter dat de serie wel degelijk scoorde in de leeftijdsgroep van 12 tot en met 16 jaar. In de jaren na *Doei*, 2002 en 2003, was het stil rond de afdeling drama. Er werden geen series uitgezonden. Er werd echter wel een nieuwe serie ontwikkeld, namelijk *Missie Warmoesstraat*.

In 2002 werd er een cursus scenarioschrijven gegeven met steun van het Stimuleringsfonds en onder professionele begeleiding. De cursus werd gegeven aan 20 geïnteresseerden uit het EO achterland. De verwachting van de cursus was dat er vijftal mensen uitkomen die op termijn onder leiding van een ervaren scenarioschrijver voor de EO drama zouden kunnen schrijven. Tevens werd er in 2002 een workshop gegeven voor jongeren en ouderen uit de EO achterban die een opleiding als acteur overwogen.

[272] Vraaggesprek met Wim de Knijff op 13-04-2005

[273] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 2001

III. 5 2003 en 2004:
Heroverweging van het dramabeleid

Centraal in deze twee jaren staat, zoals de titel al aangeeft, de heroverweging van het dramabeleid. In 2003 zag men de verdere ontwikkeling van seriematig drama echter nog als noodzakelijk vanwege de communicatieve kracht van het genre en tevens om aanspraak te kunnen blijven maken op de programmaversterkingsgelden. De twee jaar daarvoor waren er echter geen producties uitgezonden. De oorzaak hiervan was een gebrek aan goede aankoop series, speelfilms en te weinig seriematige dramaproducties. Er werd door de gehele publieke omroep nog steeds te weinig drama geproduceerd en daarom werd drama opnieuw het speerpunt van het beleid van de publieke omroep én van de EO. Bij de publieke omroep bestond echter het plan om een Beleidsplan voor drama te ontwikkelen om zo nadrukkelijker te kunnen aansturen op de realisatie van de geformuleerde dramadoelstellingen. De mogelijkheid bestond echter dat er binnen dit plan ingezet zou worden op specialisatie: niet alle omroepen hoeven zich in de toekomst neer te leggen op de productie van drama. De EO wilde echter fictie blijven uitzenden ten eerste met het doel om het relatief zware programmapakket te verlichten en ten tweede om zo noties uit de missie van de EO te communiceren.
Ze waren zich er echter wel van bewust dat groei mondjesmaat mogelijk was vanwege het leeglopen van het FOR.[274] Hierdoor werd er steeds meer beslag gelegd op de eigen financiële middelen. Dit maakt de productie van drama tot een dure onderneming. Om deze reden kon er volgens de omroep de komende jaren alleen maar sprake zijn van een bescheiden EO productie. Bovendien zouden de kosten van het totale EO programmapakket stijgen wanneer de omroep zou verhuizen naar Nederland 1 in september 2004. De EO zou meer moeten gaan uitzenden en dus meer moeten gaan investeren in programmagenres waar het net behoefte aan heeft.

[274] Arnoud Bruinier merkt in een gesprek op dat er in de huidige situatie sprake is van vooraf vastgestelde budgets die zijn gekoppeld aan tijdslots in het uitzendschema. Wanneer je je inschrijft voor een dramatijdslot ontvang je als omroep het daarbij horende budget. Echter voor iedere omroep is er sprake van een maximum bedrag dat je uit het schema mag halen. (15-03-2005)

Men was zich ervan bewust dat er in de toekomst keuzes gemaakt zouden moeten worden om sommige genres af te stoten. Drama zou worden meegenomen in deze overweging. In 2003 wilde men echter tot die tijd het bestaande beleid handhaven omdat het verdiepende profiel van Nederland 1 meer kansen kon bieden voor de missie van de EO.[275]

In 2004 bleek dat de verhuizing van de EO naar Nederland 1 extra investeringen in het programmapakket met zich mee had gebracht. Tevens was er sprake van een mogelijke problematische financiering hiervan. Dit leidde tot een heroverweging van het programmapakket. De EO was weliswaar van mening dat het produceren van eigen Nederlands drama hoort bij het zijn van een volwaardige omroep. Uit de eisen en verplichtingen van de publieke omroep in 2003 bleek echter niet dat eigen drama productie verplicht is, mits de EO aan Nederland 1 voldoende aankoopfictie zou kunnen aanleveren. Dit betekende een aantal consequenties voor de toekomst. Ten eerste achtte de omroep het gewenst dat de EO-missie in zowel praatprogramma's als in andere programma's met verbale communicatie gerealiseerd zou worden. Fictie bood hiervoor de mogelijkheid. De EO zou blijven geloven in de communicatieve kracht van drama voor het dienen van de verkondigende doelstellingen van de EO. Ondanks de heroverweging was er nog steeds vertrouwen in het ontwikkelingsproces van drama binnen de EO en in de resultaten van de investering in de ontwikkeling van christelijke scenarioschrijvers. Deze ontwikkeling zou dan ook worden doorgezet. In 2005 zou deze keuze voor na 2006 worden heroverwogen.
Dit zou gebeuren in de vorm van een integrale afweging van het totale programmapakket "in het licht van de tot dan gerealiseerde ontwikkeling van EO-drama en van andere EO-programma's en programmagenres en van de financiële situatie en perspectieven van dat moment." De eerder gemaakte beleidskeuze zouden tot die tijd van kracht blijven. Dit zijn keuzes ten aanzien van de hoge kosten die de productie van drama met zich meebrengt.[276]

In 2004 werd de serie *Missie Warmoesstraat* uitgezonden. Deze serie ging over een politiepastor die nazorg biedt op een politiebureau. Tijdens de voorbereiding van deze serie waren de meningen over het onderwerp verdeeld.

[275] Bestuursplan van de Evangelische Omroep 2003, 9-11

[276] Beleidsplan van de Evangelische Omroep 2004 / 2005, 15-17

Men vond het bijvoorbeeld niet passen bij de EO om een politieserie te maken. De afdeling drama en de clustermanager Peter van der Wolf maakten echter duidelijk dat de serie ging over nazorg in de politiewereld en niet over de vraag wie de misdaad heeft gepleegd.[277] In het kader van de Beleidsplannen moest deze serie óf een hoog marktaandeel (8-12 %) halen óf een hoog gehalte aan missie uitdragen. Uiteindelijk bleek dat de serie werd beoordeeld op zowel het marktaandeel als het missiegehalte.

III. 6 Conclusie

Het dramabeleid van de EO kent een indrukwekkende geschiedenis waarin tevens een aantal spanningsvelden zijn waar te nemen. Één van die spanningsvelden is de discussie over identiteit. Vanuit het niets is de omroep begonnen met het maken van drama en het oriënteren op de vraag wat drama kan betekenen voor de omroep. Na de series *Spoor van blauw zand* en *Voor hete vuren* was het voor de omroep duidelijk dat men prioriteit wilde geven aan identiteitsgebonden EO drama. Echter een serie als *De Laatste carrière* had al aangetoond dat identiteit zonder functie in het verhaal pamflettistisch kan werken. De EO moest een balans zien te vinden tussen twee uitersten. Hiermee ontstond de discussie over impliciete of expliciete identiteit in EO series. Bij de ontwikkeling van series was het vooral de directie die vroeg om *christian presence* in de producties. Zij waren van mening dat de christelijke identiteit in series visueel gemaakt moest worden. Een visuele en expliciete christelijke identiteit moet een functie hebben in het verhaal. Alleen dan wordt deze identiteit als vanzelfsprekend en logisch aanvaard door de kijker. Met deze kennis in het achterhoofd ontstond er steeds meer ruimte voor impliciete identiteit. In een visiebeschrijving voor drama uit 2001 wordt zelfs expliciet ingegaan op deze mogelijkheden voor impliciete identiteit in drama. Er wordt benadrukt dat EO drama moet inspelen op actuele maatschappelijke trends en levensvisies. Deze trends en levensvisies moeten belicht worden vanuit een christelijk perspectief en levensvisie. Een voorbeeld van impliciet drama is de serie *In goede aarde* en de telefilms *Dat is nooit mijn naam geweest* en *Cowboy uit Iran.*

[277] Vraaggesprek met Peter van der Wolf op 25-04-2005

Toch bleven de directie en het Managementteam altijd een voorkeur hebben voor een visuele christelijke identiteit in series. Dit was met name het gevolg van de hoge kosten van de productie van drama. Om deze reden formuleerde men in het beleid dat drama óf een hoog marktaandeel moest halen óf een hoog gehalte aan missie moest uitstralen. Uiteindelijk bleek dat dramaseries niet op één maar op beide criteria beoordeeld werden. Volgens Natasja Visser was dit een onmogelijke opdracht. Een serie met expliciete identiteit trekt minder kijkers dan een serie met een impliciete identiteit. Bovendien wil ik nog benadrukken dat de EO altijd moeite heeft gehad met het vinden van scenarioschrijvers en acteurs die de EO-identiteit op een integere manier konden vertolken. In de discussie over identiteit in series vinden we de eerder beschreven spanning tussen markt en missie terug. De EO wil zowel op het marktplein als op het kerkplein staan. Series met een expliciete identiteit zullen door de achterban beter bekeken worden. Echter doordat de EO onderdeel is van het publieke bestel zal de omroep met haar programmering tevens een breed publiek aan moeten spreken wat beter lukt met programma's die een impliciete identiteit uitdragen.

In de afgelopen tien jaar heeft er meerdere malen een discrepantie bestaan tussen de visie van de directie en Managementteam en de afdeling drama. In een brief van de directie aan René Stokvis Producties op 21-12-1999 wordt bijvoorbeeld omschreven aan welke eisen EO drama moet voldoen. In deze eisen zijn een aantal tegenstellingen te vinden. Zo moet EO drama levensecht zijn en in het volle leven staan. Echter, wanneer al het materiaal gefilmd en gemonteerd is, kan er geen sprake meer zijn van levensechtheid. Films en televisie zijn media waarin wordt gemanipuleerd. EO-drama moet bovendien voor alle leeftijden geschikt zijn. Dit is een eis die volgens mij onmogelijk is omdat iedere leeftijdsgroep door andere dingen wordt aangesproken wordt. Het leven met God moet als een rode draad door de serie heenlopen, een eis waaraan niet voldaan kan worden wanneer het om impliciet drama gaat. De directie en het managementteam hebben het EO beleid altijd vanuit een zakelijk perspectief bekeken. Aangezien drama een dure programmacategorie is moest drama daadwerkelijk iets bijdragen aan de missie en identiteit van de EO. De afdeling drama benadert een productie vanuit een artistieke visie. Binnen iedere organisatie is er sprake van conflicten tussen professionals, zo ook bij de publieke omroep. Twee verschillende belangen komen met elkaar in botsing.

De EO is een combinatie van een professionele en een projectmatige organisatievorm. De eerste kenmerkt zich door het feit dat er relatief ingewikkeld werk verricht wordt dat gespecialiseerde kennis en vaardigheden vereist.[278] Een professionele organisatie wordt bevolkt door professionals die een specialistische opleiding hebben genoten en hun werk met een grote mate van zelfstandigheid vervullen. Professionals identificeren zich sterk met hun beroep. Kenmerkend voor een professionele organisatie zijn de langdurige scholing en de intensieve training van de mensen die er werkzaam zijn. De professional geniet in het uitvoeren van zijn werk een relatieve zelfstandigheid omdat het werk zelf te ingewikkeld is om door managers gecontroleerd of door een staf gestandaardiseerd te kunnen worden. Bij een professionele organisatie is vaak sprake van een vergaande uitsplitsing van taken (specialisatie), een hiërarchische opbouw en positiebekleding op basis van deskundigheid.[279] Programmamakers kunnen we in deze organisatievorm aanwijzen als de professionals. Door de onzekere toekomst van het publieke bestel zijn de omroepen echter steeds meer gedwongen om zich snel te kunnen aanpassen aan wisselende omstandigheden. Om deze reden kunnen we de EO ook als een projectmatige organisatie karakteriseren. Bij deze vorm probeert men voor een in de tijd begrensde en scherp omschreven taak, een structuur op maat te leveren. Kenmerkend voor een projectmatige organisatie is dat de structuur ad hoc wordt vastgesteld en flexibel is. Er is weinig formalisatie en hiërarchie. Op grond van een specifieke bijdrage worden leden van de projectorganisatie gerekruteerd uit de permanente organisatie.[280] Deze organisatievorm is naar mijn mening op de EO van toepassing omdat de omroep zich de laatste jaren steeds flexibeler moest opstellen. Met het verlenen van concessies is het onmogelijk om het mediabeleid voor een lange termijn te formuleren. Bovendien is de organisatie steeds platter in hiërarchie geworden om zo op een snellere wijze te kunnen handelen.

[278] M.A.P. Bovens, P. ’t Hart, M.J.W. van Twist, U. Rosenthal. Openbaar bestuur, beleid, organisatie en politiek. Alphen aan de Rijn 2001, 168-172 (vervolgens genoteerd als Bovens e.a. Openbaar bestuur, beleid, organisatie en politiek, 2001)

[279] ibidem, 168-172

[280] ibidem, 170-171

Leiding geven aan een professionele organisatie levert het probleem van de professionele paradox: De beste professional is niet automatisch de beste manager, maar wanneer de manager niet toont dat hij professioneel gezien tot de top behoort, is zijn gezag als manager in een professionele organisatie niet gelegitimeerd. Pogingen tot vernieuwing van werkwijzen in professionele organisaties stuiten vaak op verzet. Dit geldt in het bijzonder wanneer ze ingaan tegen routines die door jarenlange training en opleiding zijn verkregen.[281] Dit kunnen we doortrekken naar het verschil in visie tussen de directie, managementteam en de afdeling drama. De clustermanager heeft hier altijd een tussenpositie in gehad.

In het tweede hoofdstuk ben ik ingegaan op de ontwikkelingen in het omroepbestel die gepaard gaan met de opkomst van internet. Tevens heb ik daarbij de vraag gesteld op welke wijze de beleidsvorming rond internet van invloed is geweest op het dramabeleid. Bij de vraag wat internet voor televisie en de EO kan betekenen is er door de EO een merkbeleid ontwikkeld. Het EO-merk heeft vier peilers, namelijk: wat het geloof kan betekenen voor ons persoonlijke leven, wat het geloof kan bijdragen aan de vormgeving van de maatschappij, op welke wijze het geloof kan helpen bij het vorm en inhoud geven aan relaties met anderen en op welke wijze de EO een betrouwbare gids kan zijn in het media-aanbod. [282] In het dramabeleid van de laatste jaren wordt niet expliciet ingegaan op dit merkbeleid. Wel is er een duidelijke relatie te zien tussen de vier pijlers van het merk EO en de visie voor drama uit 2001 waarin wordt omschreven dat drama moet inspelen op actuele maatschappelijke trends of levensvisies.[283] In EO drama moeten deze trends of levensvisies worden belicht vanuit een christelijk perspectief en levensvisie.[284] We vinden in het dramabeleid dus geen uitgebreide beschrijving terug van de rol die internet en digitale televisie kunnen spelen voor televisiedrama. Natasja Visser had hier echter wel iets over op te merken. Volgens haar zijn de dalende kijkcijfers van drama het gevolg van de opkomst van emotietelevisie. Bij dit genre kan je op elk willekeurig tijdstip meekijken.

---

[281] ibidem, 170

[282] Meerjarenplan van de Evangelische Omroep 2002-2006, eerste versie, 28-32

[283] Visie voor drama Evangelische Omroep, 15 oktober 2001, 1

[284] Visie voor drama Evangelische Omroep, 15 oktober 2001, 2

Het kijkgedrag van mensen wordt tegenwoordig gekenmerkt door veelvuldig zappen: de kijker zoekt zijn weg in het oneindige media-aanbod. Wanneer je bij een drama-aflevering de expositie mist is het moeilijk om in het verhaal te komen met het gevolg dat mensen wegzappen. Digitale televisie zal de mogelijkheid bieden om op elk willekeurig moment je favoriete dramaserie te bekijken. Digitale televisie biedt hierdoor nieuwe kansen en mogelijkheden voor drama, aldus Natasja Visser.[285]

[285] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2005

IV. Handvatten voor de analyse

IV. 1 Inleiding

Om de voorbeeldseries op een correcte wijze te kunnen analyseren is het van belang dat ik een analysemodel ontwikkel. In dit hoofdstuk zal eerst worden ingegaan op de dramaturgische regels van televisiedrama. Tevens zal ik uiteenzetten op welke wijze en met behulp van welke methoden de dramaturgen bij de EO dramaseries bekritiseren.

IV. 2 Dramaturgische regels

In het eerste hoofdstuk van deze scriptie heb ik uiteengezet wat de algemene kenmerken van het medium televisie zijn en hoe de kijker met informatie omgaat. Bovendien ben ik ingegaan op de behoefte van mensen om hun ervaringen te articuleren in verhalen en hoe representatie identiteitsvorming kan beïnvloeden. In deze paragraaf wil ik specifiek ingaan op de codes van televisiefictie.

Mensen voelen zich aangetrokken tot fictie vanwege de emotionele beleving van de toeschouwer. Door zich met de camera te identificeren ervaart de toeschouwer een eenheid van tijd en ruimte. Cameravoering en montage kunnen dit idee van eenheid bevestigen of juist ontkrachten. In deze paragraaf wil ik echter niet ingaan op de regels van cameravoering en montage. Ik zal mij beperken tot universele regels over hoe je (klassiek) televisiedrama moet schrijven.

Realisme in vorm en inhoud

Deze universele regels vormen een onderdeel van het discours over televisiedrama. Dit discours gaat tevens in op de vraag op welke wijze televisiedrama ideologische betekenis construeert. In Nederland heeft dit discours lange tijd ontbroken. Sonja de Leeuw heeft in haar boek gekeken naar de dramaproductiesituatie in Groot-Brittannië en Duitsland.

In deze landen bestaat er een duidelijke opvatting over de ideologische functie van televisiedrama en de inhouden en vormen die dienen ter ondersteuning van deze functie. Ik wil deze opvatting nu verder toelichten om zo een duidelijker beeld over de werking van televisiedrama te creëren. De Leeuw omschrijft hierbij ideologie als het geheel aan ideeën en opvattingen van een bepaalde maatschappelijke groep of klasse. Ideologie draait ook om de opvattingen van deze groep over de rol die realisme bij de productie van deze ideeën en denkbeelden.[286]

Realisme speelt een belangrijke rol bij de productie van televisiefictie. Televisie is geïntegreerd in het dagelijks leven. De vraag is welke rol realisme speelt in televisiefictie als middel om ideologische betekenissen te generen. Williams onderscheidt twee soorten realisme, namelijk realisme als artistieke methode en realisme als houding tegenover de werkelijkheid.[287] De laatste is afhankelijk van de intenties van de maker: welke opvattingen over de werkelijkheid zijn er in het drama terug te vinden? Realisme als artistieke methode is de manier waarop de visie van de maker gepresenteerd wordt met welke middelen. De meest gebruikte manier hiervoor is die van de natuurlijke representatie van de werkelijkheid Realisme heeft op deze manier te maken met alledaagse ervaringen en kan zo een politieke functie vervullen. Het realisme probeert een bijdrage te leveren aan het begrijpen en beschrijven van psychische, sociale en fysieke krachten die de werkelijkheid constitueren. De Leeuw schrijft echter dat er geen kopie van deze werkelijkheid kan bestaan. Werkelijkheid is een product van mensen. Fiske ziet realisme dan ook als een discours. Volgens hem kan realisme betekenis aan de wereld geven en deze dus niet reproduceren.[288] Uit het boek van Sonja de Leeuw wordt duidelijk dat de manier waarop Fiske en Williams het begrip realisme beschrijven, refereert aan het begrip ideologie daar het de heersende norm aanduidt.

[286] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 69

[287] Interpretatie van Williams door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 70-71)

[288] Interpretatie van Fiske door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 70-71)

Tulloch brengt de politieke functie van televisiedrama in verband met het auteursdrama welke een poging van auteurs en regisseurs is om hun politieke stem op televisie te laten horen[289]

Volgens Sonja de Leeuw behandelt Tulloch drie discoursen die ingaan op de relatie tussen het realisme en televisiedrama. Deze discoursen noemt Tulloch ideologische ruimten en televisiedrama kan elk van deze ruimten innemen.
Welke ruimte een productie inneemt is afhankelijk van verschillende factoren, namelijk de kijkcijfers, de programmering, het heersende actuele discours en de macht die de makers hebben. De discoursen die Tulloch heeft benoemd gaan echter vooral in op de inhoud van producties en niet op de vorm. We spreken hier dus over realisme als houding tegenover de werkelijkheid. Tulloch onderscheidt ten eerste het officiële discours. Wanneer een productie deze ruimte inneemt bevestigt het qua inhoud de heersende ideologie. Ten tweede onderscheidt Tulloch het alternatieve discours dit is bijvoorbeeld het auteursdrama waarbij de maker zijn individuele visie geeft. Ten derde onderscheidt Tulloch het oppositionele discours. Binnen dit discours geldt een kritische houding ten opzichte van de heersende ideologie in de maatschappij. Hier wil ik echter aan toevoegen dat we op dit moment in het postmodernistische tijdperk leven. We kunnen daarom in plaats van het oppositionele discours beter spreken van een alternatief discours, aangezien de waarheid gefragmenteerd is. Een belangrijke vraag bij het analyseren van televisiefictie is dus welke ideologische ruimte de productie inneemt. Deze is namelijk van invloed op de gedachtevorming van de kijker. Tulloch is van mening dat producties op verschillende manieren kunnen worden geïnterpreteerd door de kijker.[290]

De structuur van de klassiek realistische tekst of de conventionele vertelwijze is afkomstig van de bourgeois literatuur uit de negentiende eeuw, aldus Mac Cabe.[291]

---

[289] Interpretatie van Williams, Fiske en Tulloch door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 70-71)

[290] Interpretatie van Tulloch door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 70-73)

[291] Interpretatie van Mc Cabe door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 73)

Deze structuur kenmerkt zich door een door een duidelijke hoofdpersoon welke in het bezit is van de waarheid. Met de hoofdpersoon wordt identificatie nagestreefd. Een tweede kenmerk is het dominante perspectief van het narratief: dit wordt als natuurlijk en zonder alternatief gepresenteerd. Een derde kenmerk is de lineaire verhaal structuur. Het vierde kenmerk is dat de oplossing voor het dramatische conflict altijd binnen de tekst wordt aangereikt. Later in deze paragraaf zal blijken dat dit anders is bij de serie. Belangrijk bij de conventionele vertelwijze is dat de toeschouwer altijd die positie binnen het verhaal krijgt aangereikt waarbij hij zich kan identificeren met het dominante perspectief. Het klassieke realisme reproduceert volgens Tulloch altijd het officiële discours.[292]

We hebben gelezen dat realisme zich onderscheidt in houding (inhoud) en methode (vorm). Deze twee elementen kunnen van elkaar verschillen in een productie. Een productie kan bijvoorbeeld alternatief of oppositioneel in opvatting en visie zijn maar klassiek in de artistieke methode. Deze combinatie wordt progressief realisme genoemd. Dit is volgens Mac Cabe een tegenspraak in zichzelf omdat realisme volgens hem nooit progressief kan zijn.[293] Mac Cabe onderscheidt twee soorten teksten namelijk de klassiek realistische tekst en de progressieve tekst. De eerste produceert het werkelijkheidseffect en dient daarom als een spiegel van de werkelijkheid. De geconstrueerdheid van de tekst wordt hierbij verhuld. De progressieve tekst is volgens hem oppositioneel in visie en methode. De constructie en de werkelijkheid van de tekst worden namelijk blootgelegd. Hiermee ontkent de tekst eigenlijk dat er “een kenbare externe werkelijkheid bestaat die door realistische kunst onthuld kan worden.” Een progressieve tekst kenmerkt zich naast de eerder genoemde kenmerken ook door het tonen van meerdere perspectieven (identificatie met een persoon wordt niet nagestreefd). Daarnaast heeft het een niet-noodzakelijke lineaire verhaalstructuur. Er wordt geen oplossing van het dramatische conflict nagestreefd en het is een open tekst, dat wil zeggen dat de kijker zelf een standpunt in kan nemen.

---

[292] Interpretatie van Tulloch door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 73)

[293] Interpretatie van Mc Cabe door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 73)

In het verlengde hiervan kan het onderscheid van Caughie geplaatst worden, namelijk de zogenaamde *documentary look*, de maatschappelijke inhoud en de *dramatic look*, de presentatie van het verhaal en de personages.[294] Caughie is van mening dat wanneer deze twee *looks* elkaar ter discussie stellen, drama een progressieve politieke vorm op televisie kan worden.[295]

De verschillende vormen van realisme zijn bruikbaar bij het onderzoeken naar de productie van ideologische betekenissen in televisiedrama. Het officiële discours die klassiek realisme produceert kan als de norm worden beschouwd. Dit discours zorgt ook voor het werkelijkheidseffect van televisiedrama. Dit discours zorgt voor een ideologisch proces van naturalisatie, zoals dat eerder besproken is, en transparantheid van de gebeurtenissen.[296]

Met deze drie verschillende ideologische ruimten is het goed om toe te lichten wat de dramaturgische regels van televisiedrama zijn. Voordat ik hier op in ga wil ik de kenmerken noemen die Kozloff aan televisiedrama toekent.[297] Volgens hem kenmerkt de narratie van televisiedrama zich ten eerste door het gebruik van een voice-over en daarnaast een directe aanspreekvorm. Deze staan in dienst van een alwetende narratie. Daarnaast is er sprake van voorspelbare, formulaire, meervoudige, onderling verbonden en samengevoegde verhaallijnen. Kozloff geeft een aantal kenmerken die hij typerend acht voor het inhoudelijke niveau van televisiedrama. Dit is ten eerste een niet-chronologische volgorde van de handelingen en een open diegesis. Dit laatste houdt in dat de grenzen van programma's niet strikt zijn aangegeven. De nadruk ligt op de scène en de ellipsen tussen de scènes. Er wordt gebruik gemaakt van geïndividualiseerde karakters die passen bij gestandaardiseerde rollen. Dit kenmerkt kan vergeleken worden met de uitleg van stereotypering die Burton geeft (zie hoofdstuk 1). Er wordt gebruik gemaakt van suggestieve of simpele decors en achtergronden. Tot slot worden narratieve *cuts* gebruikt bij het gestandaardiseerde tijdslot en ligt de nadruk op series en *serials*.[298]

---

[294] Interpretatie Caughie door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 73)

[295] ibidem, 73

[296] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit,1995, 75

[297] Interpretatie van Kolzloff door Schippers (Schippers. Televisiefictie: redder van Europa. 2004, 46-47

[298] ibidem, 46-47

Dramaturgische regels voor het enkelvoudig spel

Vanuit bovenstaande basistypering wil ik ingaan op de dramaturgische regels van het enkelvoudige spel. Het enkelvoudige biedt mogelijkheden om af te wijken van de norm. De maker kan zich verliezen in een persoonlijke stijl. Het is tevens minder gebonden aan kijkcijfers. Met de komst van de serie is er steeds minder ruimte voor het enkelvoudig spel. Vanaf het begin van de jaren vijftig tot aan het einde van de jaren zeventig zijn er in West Duitsland veel discussies over televisiefictie gevoerd. Dit heeft veel inzichten opgeleverd over de ideologische mogelijkheden van televisiedrama, met name voor het enkelvoudig spel. Het enkelvoudig spel wordt gezien als een autonome kunstvorm met een specifieke televisie inhoud en een specifieke dramaturgie. De specifieke televisie inhoud blijkt uit de wijze waarop het medium functioneert en door de toeschouwers wordt gerecipieerd. Dit leidde tot twee strategieën, namelijk een werkelijkheidsgetrouwe weergave tegenover het benadrukken van de fictionele intentie.

In Duitsland signaleerde men in de jaren zestig en zeventig een trend van journalistiek, authentiek, objectiverend en anti-illusionistisch televisiedrama. Men kende televisiedrama een politiserende en emanciperende werking toe. Dit soort drama kan worden vergeleken met documentaire drama: de afstand tussen fictie en werkelijkheid werd zo klein mogelijk gehouden. In Duitsland heerste de mening dat televisie over de werkelijkheid kan berichten en dit dan ook moet doen in het ideologische oppositionele discours. Dit moest echter wel gebeuren door middel van de realistische methode. In Groot-Brittannië noemde men deze combinatie progressief realisme.[299]

In Groot-Brittannië wordt het enkelvoudig spel vooral vergeleken met film. Sidney Newman was van mening dat televisiedrama vooral moest handelen over actuele maatschappelijke onderwerpen. In Groot-Brittannië waren veel schrijvers voor televisiedrama tegen de heersende ideologie. Het enkelvoudig spel bood hen de mogelijkheden om deze kritiek te uiten vanwege zijn onafhankelijkheid in de programmering en de vrije vormen.[300]

[299] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit 1995, 76-79

[300] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 76-79

Sonja de Leeuw behandelt in haar boek Ellis die regels geeft voor het enkelvoudig spel. Hij heeft zich bij de formulering van deze regels gericht op de klassieke Hollywood film.[301] De dramaturgische strategie van het enkelvoudig spel zit in de causale narratieve structuur. De gebeurtenissen ontwikkelen zich cumulatief en leiden tot een climax waar een oplossing uit voortkomt. Bij series ligt volgens Ellis de nadruk juist niet op deze structuur. Bij het enkelvoudig spel worden personages en gebeurtenissen in een logische volgorde geïntegreerd in een continue vertelling. Hierbij treedt geen zichtbare instantie op. Het enkelvoudig spel bevat een economisch gesloten systeem van herhaling en vernieuwing. Sommige elementen in een film kunnen in een later stadium terugkeren en zo een nieuwe betekenis krijgen. White voegt hieraan toe dat door middel van het gebruik van shot / tegen-shot montage er een perspectief wordt geboden aan de kijker: de beelden lijken natuurlijk. Het enkelvoudig spel biedt een grote vrijheid om af te wijken van de norm zowel in de vorm als in de inhoud.
Echter gezien de plaats in de programmering van het enkelvoudig spel in de programmering bestaat er een overeenkomst met de speelfilm, welke juist een officieel discours reproduceert.[302]

Dramaturgische regels voor de serie

De regels voor series verschillen van die van het enkelvoudig spel. Vanaf de jaren zestig zijn series de meest voorkomende vorm van drama. We kunnen twee vormen van series onderscheiden, namelijk de reeks (serie) en episoden met een doorlopende handeling (serial). Series hebben meestal tot doel om het publiek te amuseren en zo een zo groot mogelijk kijkerspubliek te trekken. Hiertoe wordt dus met name de soapserie, de situation comedy en crimineel drama gerekend. Series met een episodische structuur zijn soms gebaseerd op klassieke literatuur. In de series wordt vaak een periode, gemeenschap of gedachtegoed tot leven gewekt.

[301] Interpretatie van Ellis door De Leeuw (De Leeuw, Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 79-81)

[302] Interpretatie van White door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 79-81)

Series worden gezien als de meest specifieke vorm van de televisie industrie en van de televisieprogrammering. Het is een industrieel product van de televisiecultuur.[303]

In het debat over de televisieserie zijn twee waarderingen te onderscheiden. De eerste waardering komt voort uit de mening dat televisie een commercieel product is dat de dominante ideologie bevestigt en versterkt. Televisie kan door middel van het representeren van de werkelijkheid zich ideologisch uitspreken en de heersende ideologie bevestigen. Of bestaan er hierin ook nog andere mogelijkheden? De tweede waardering voor de serie komt voort uit de opvatting dat de serie een nieuwe vorm van populaire cultuur is. Populaire cultuur is de cultuur van een volk. Op deze wijze hoeft televisie dus niet altijd de dominante ideologie te reproduceren. Deze twee waarderingen leiden tot twee soorten dramaturgische regels voor de serie, welke ik hieronder graag wil behandelen.[304]

Aanhangers van de kritische mediatheorie zien de televisieserie als een middel om het bestaande systeem te legitimeren en te bevestigen. Vanuit deze visie is de serie vooral als een commercieel product geanalyseerd.
Hun visie op de televisieserie ziet er als volgt uit. De serie oriënteert zich op een brede afzetmarkt waardoor de inhoud wordt gereduceerd. Deze inhoud bestaat hierdoor uiteindelijk door ‘universeel consumeerbare motieven’ en hierdoor wordt het in beeld brengen van maatschappelijke en politieke ontwikkelingen verhinderd. De nadruk bij dit soort series ligt met name op consumptie en vrije tijd. Familieseries worden het meeste uitgezonden op televisie. De familie wordt hierin gezien als de ideale consumptie eenheid en als consumptiegemeenschap. Op deze manier bevestigt de familieserie de normen en waarden van de consumptie industrie. De Leeuw onderscheidt in haar boek rechtvaardigheid, autoriteit, traditionele rolpatronen als belangrijke waarden van het gezin die terugkomen in de serie. Tevens speelt het lot van het personage welke onafwendbaar en individueel is, een grote rol. De aanhangers van de kritische mediatheorie spreken van een geordende en gesimplificeerde werkelijkheid welke geen enkele relatie heeft met de maatschappelijke werkelijkheid. Deze standaardisering van de inhoud wordt ondersteund door de dramaturgie en de visualisering.

[303] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 81

[304] ibidem, 81

De dramaturgie van de serie wijst zich volgens de kritische mediatheorie uit in een eenvoudig conflictschema en een rechtlijnige ontwikkeling daarvan. Dit leidt aan het einde tot een harmonische oplossing. Het vertelperspectief in deze series is auctoriaal. Er worden geen opvallende camera instellingen gebruikt, deze staan op de ooghoogte van de acteur. Verder is het altijd dag of nacht, worden de dialogen gevoerd volgens het shot / tegenshot principe en wordt de zoom alleen gebruikt om spanning in de handeling aan te geven. De camera laat geen ruimte voor sociaal psychologische details, de inhoud en de vorm bevestigen elkaar. Er is ook geen sprake van ontwikkeling in de serie. De ideologie van de serie wordt afgeleid van de economische productiewijze, deze is verbonden met het basis of superstructuur model of de heersende ideologie. Dit model wordt als het vals bewustzijn gezien. Bij de hier boven geschetste benadering wordt geen rekening gehouden met het proces van betekenisgeving waarbij zowel de zender als de ontvanger een rol speelt. Sonja de Leeuw merkt hierbij tevens op dat er aan beide kanten sprake is van differentiatie.[305] Esslin is juist van mening dat televisieseries het collectief bewustzijn kunnen blootleggen.[306] Hij vergelijkt ze met de vertelkunst van de moderne mens. Maar hij is ook van mening dat de televisie via series de mogelijkheid heeft om de massa te manipuleren. Esslin is een aanhanger van de tweede visie op de serie, namelijk die van televisie als populaire cultuur. Deze visie vindt zijn aanhangers onder culturele studies. Newcomb en Ellis benoemen de dramaturgie van de televisieserie met drie elementen, namelijk intimiteit, continuïteit en geschiedenis.[307] Binnen deze context wordt volgens hen de ideologie van de serie gepresenteerd. Deze drie elementen confronteren het publiek met de normen en waarden van televisie. Daarnaast zijn de belangrijkste kenmerken van televisie, *flow* en segmentering, bepalend voor de dramaturgie van de serie. Televisie presenteert zichzelf als werkelijkheid (*window on the world*), als een ongemedieerd product. Televisie geeft een reflectie van de werkelijkheid en heeft zo een werkelijkheidseffect. Dit effect is het resultaat van de *flow* en de segmentering, elementen die reeds behandeld zijn in dit hoofdstuk.

---

[305] ibidem, 82

[306] Interpretatie van Esslin door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit 1995, 83)

[307] Interpretatie van Newcomb en Ellis door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 83)

De programmering van televisie is zo opgebouwd dat dezelfde segmenten regelmatig terugkeren. De *flow* verdeelt de totale programmering en elk afzonderlijk televisieprogramma in verschillende segmenten. De serie is als vorm van herhaling volgens Ellis het meest overtuigende voorbeeld van segmentering op tv. Het karakter van televisie en de wijze waarop het gebruikt wordt (televisie is voortdurend aanwezig) leiden tot werkelijkheidsbesef. Dit besef wordt tevens met de regels van televisie gecreëerd.[308]

Het eerste belangrijke element van de dramaturgie van de televisieserie is intimiteit. Volgens Newcomb is intimiteit het gevolg van het kleine beeldscherm en de receptiesituatie bij de kijker, welke thuis is.[309] Televisie is volgens hem een reactiemedium. Televisie draait om de reacties van mensen op handelingen en de emoties die daarbij horen. Hierdoor komt het dat televisieseries meestal gaat over menselijke problemen en over relaties tussen mensen. Hierdoor ontstaat er bij de kijker een gevoel van directe betrokkenheid bij de gebeurtenissen en personages. Dit gevoel wordt versterkt door de continuïteit. We kunnen voortdurend meekijken en meeleven met de personages. Televisie heeft echter een episodische structuur waardoor het gevoel van continuïteit een illusie is. Iedere aflevering staat op zichzelf en de personages hebben integendeel tot wat wij denken geen geschiedenis. Alleen de kleine incidenten en problemen worden opgelost, de ultieme oplossing wordt nooit bereikt. Het idee van continuïteit en geschiedenis wordt versterkt door het idee van geschiedenis. Wij hebben het idee dat de personages uit onze favoriete serie een verleden hebben, een verleden dat wij kennen. Dit idee van geschiedenis is een illusie.[310]

Televisie wordt meestal thuis in een gezinssituatie bekeken. Hierdoor richten veel series zich sneller op het gezin als de norm. Culturele idealen die bij het gezin horen krijgen hierdoor een centrale plaats binnen de serie. De vraag is of dit vandaag de dag nog steeds het geval is. Alternatieve leefvormen, homoseksuele relaties en wisselende relaties zijn steeds gewoner geworden. Ze zijn bijna net zo gewoon als de traditionele gezinssituatie.

---

[308] ibidem, 83

[309] Interpretatie van Newcomb door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 83)

[310] ibidem, 83

Het is dus steeds meer het geval dat series zich op een uitgebreider publiek richten. We kunnen denken aan een serie als FRIENDS [serie 1994-2004, USA], waarbij een groep vrienden samenleeft, de serie SEX AND THE CITY [serie, 1998-2004, USA] die draait om de liefdeslevens van een groep vriendinnen of een serie als GILMORE GIRLS [serie, 2000-?, USA] waarin een moeder haar dochter opvoedt zonder dat er een vader aan te pas komt. Televisie probeert het idee dat het publiek over zichzelf heeft te bevestigen. Deze concentratie creëert intimiteit. Het zorgt voor een gevoel van herkenning. We krijgen namelijk het idee dat we deelnemen aan de gebeurtenissen in plaats van er getuige van te zijn.[311]

In series vinden we een voortdurende terugkeer naar het basisconflict. Dit gebeurt op het niveau van de personages en op het niveau van de situatie of het dilemma waar de personages zich in bevinden. Het conflict wordt altijd tijdelijk maar nooit fundamenteel opgelost. Dit verwijst volgens Ellis naar het dagelijks leven.[312] Dit dagelijkse leven wordt gepresenteerd als onveranderlijk en onveranderbaar. In de losse afleveringen wordt altijd een voorval, stemming of bepaalde betekenis overgebracht.
Er is een snelle afwisseling tussen de scènes en daarbij wordt regelmatig teruggekeerd naar vertouwde locaties en situaties en dit zorgt voor continuïteit. De meeste fictionele segmenten bestaan uit gesprekken tussen twee of meerdere personages. Ook is er hierbij vaak sprake van een ontmoeting waaruit een bepaalde stemming ontstaat. Het verloop van het segment is niet causaal maar successief georganiseerd. Binnen de aflevering wordt niet naar een oplossing toegewerkt.[313]

Identificatie

Uit het bovenstaande wordt duidelijk dat televisiefictie in staat is om kijkers aan zich te binden door het gevoel van intimiteit, de voortdurende aanwezigheid van televisie en het gevoel dat de personages bekenden zijn. In televisiefictie worden de behoeften van personages gearticuleerd.

---

[311] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995 84

[312] Interpretatie Ellis door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 84-85)

[313] ibidem, 84-85

Ton Roodink schrijft dat er identificatie optreedt wanneer de toeschouwer kenmerken ziet bij een rolfiguur of in de situatie van de rolfiguur die overeenkomen met de eigen situatie.[314] Deze herkenning noemt Roodink de similariteitservaring. Deze ervaring kan de identificatie met de rolfiguur bevorderen. Tevens kan een toeschouwer kenmerken zien aan een rolfiguur en diens situatie die benijdenswaardig zijn in vergelijking met jezelf en je eigen situatie. Dit wordt de heldervaring genoemd. Het verplaatsen in de rolfiguur van de toeschouwer krijgt dan het karakter van dagdromen. De toeschouwer ontloopt dan zichzelf en de eigen situatie. In het proces van identificatie met een verbeelde figuur kunnen er projecties plaatsvinden: de toeschouwer dicht de verbeelde figuur dan kenmerken van zichzelf toe[315] Hoe snel en de mate waarin er identificatie plaatsvindt is natuurlijk afhankelijk van de interpretatie van de kijker en de mate waarin de kijker zich kan conformeren aan de ideologische boodschap van de zender. Het is tevens afhankelijk van de mate waarin de toeschouwer zich herkent in de verbeelde figuur. Welke leeftijd, sekse, karaktereigenschappen, beroep, maatschappijvisie of godsdienstige overtuiging heeft de rolfiguur?[316]

Door middel van het representeren van verhalen, mensen en leefwerelden is televisiefictie in staat om identiteit te construeren. Mensen krijgen als het ware een spiegel voorgehouden en de vraag is of ze zich in deze spiegel herkennen.

[314] Roodink, Ton. "Onderzoek naar identificatieprocessen – mogelijkheden voor een methodologie voor een empirische theaterwetenschap?", In: Tijdschrift voor Theaterwetenschap, nr. 13, 1984, 43 (vervolgens genoteerd als Roodink. Onderzoek naar identificatieprocessen, 1984)

[315] ibidem, 43

[316] ibidem, 44

IV. 3 Toelichting op twee theorieën

IV. 3. 1 Het model van Christopher Vogler

Uitleg van het model

In zijn boek *The Writers Journey* gaat Christopher Vogler in op de universele structuur van verhalen. Zijn boek kan worden gezien als een handboek voor schrijvers en wordt als zodanig ook gebruikt op de afdeling drama van de EO. De principes uit zijn boek zijn gebaseerd op het boek *The Hero with a Thousand Faces*, geschreven door Joseph Campell. Cambell onderzocht de verhaalstructuur van mythes en kwam tot de ontdekking dat mythes en sprookjes dezelfde structuren volgen. Deze structuren komen samen in één monomythe. Deze mythische structuur kan volgens Vogler worden gebruikt om krachtige verhalen te schrijven. Volgens hem bestaan alle verhalen uit een paar structurele elementen die universeel kunnen worden gevonden in mythes, sprookjes, dromen en films. Omdat de structuur van 'the hero's journey' universeel is, is hij toegankelijk voor alle culturen in elke periode. De gedachten van Campell lopen parallel aan die van Carl G. Jung die schreef over archetypes die verschijnen in de dromen van alle soorten mensen en in de mythen van allerlei culturen. Jung suggereerde dat deze archetypes verschillende aspecten van het menselijk ras vertegenwoordigen. Volgens hem komen ze voort uit het collectieve bewustzijn van het menselijke ras.[317] De verhalen met de elementen van 'the hero's journey' spreken iedereen aan. In de vorige paragraaf heb ik geschreven dat aanhangers van de kritische mediatheorie van mening zijn dat de inhoud van drama wordt teruggebracht tot 'universeel consumeerbare motieven', zodat een zo breed mogelijk publiek kan worden getrokken en dus zoveel mogelijk winst kan worden gemaakt. Deze mening wordt natuurlijk versterkt door schema's als die van Vogler. Vogler is zelf werkzaam geweest voor grote Hollywoodstudios en Disney, hij werkte mee aan blockbusters als TITANIC [James Cameron, 1997] en THE LION KING [Rogers Alles & Rob Minkhoff, 1994]. Omdat deze films gebaseerd zijn op zijn beschreven principes spraken ze een groot publiek aan en waren een groot succes.

[317] Vogler, Christopher. The writers journey. Mythic structure for writers. Ventura (CA): Michael Wiese Productions, 1998, 10 (vervolgens genoteerd als Vogler. The writers journey, 1998)

Sommige critici beschuldigen Vogler van cultureel imperialisme. Ze zien de principes van Vogler als typisch Amerikaans die de wereld proberen te veroveren. Het zijn vooral Europese critici die deze gedachten hebben.[318] Het is daarom belangrijk dat de theorie van Vogler wordt gezien als een mogelijke vorm, naast andere vormen. Het is een manier om de structuur van verhalen te begrijpen.

Vogler geeft in zijn boek een schema dat gebaseerd is op 'the hero's journey' welke ik hier graag wil overnemen met een korte toelichting.

Schema IV '*The writers Journey*' (Vogler. The writers journey, 1998, 15)[319]

Act One

Ordinary World
Call to Adventure
Refusal of the Call
Meeting with the mentor
Crossing the first threshold

Act Two

Test, allies, enemies
Approach of the inmost cave
Ordeal
Reward

Act Tree

The road back
Ressurection
Return with the Elixir

Verhalen bestaan vaak uit drie akten. De eerste akte gaat over de beslissing van de hoofdpersoon om iets te ondernemen. De tweede akte gaat over de actie zelf en de derde akte gaat over de consequenties van de actie. Bij het ene verhaal is er daadwerkelijk sprake van een reis van de protagonist (door Vogler held genoemd). Het kan echter ook zo zijn dat er sprake is van een innerlijke reis die de protagonist moet maken. Veel verhalen beginnen met het tonen van de hoofdpersoon in zijn of haar gewone wereld. Deze gewone wereld staat later in sterk contrast met de zogenaamde speciale wereld. In de gewone wereld wordt de hoofdpersoon geconfronteerd met een probleem, uitdaging of avontuur. Dit noemt Vogler de *call to adventure*.
Na deze roep om avontuur volgt vaak een *refusal of the call*. De hoofdpersoon is onwillig om het avontuur tegemoet te treden. Op dit moment ontmoet de hoofdpersoon een mentor. Deze mentor kan in alle vormen verschijnen. De mentor moet de hoofdpersoon voorbereiden op het onbekende.

[318] Vogler. The writers journey, 1998, 15

[319] ibidem, 12

Wanneer de hoofdpersoon het avontuur tegemoet wilt gaan moet hij of zij de eerste hindernis passeren. Op dit moment begint het verhaal echt. De eerste hindernis markeert de overgang van de eerste naar de tweede akte. In de tweede akte moet de hoofdpersoon testen ondergaan en komt hij of zij vrienden en vijanden tegen. Dit soort scènes zorgen voor de ontwikkeling van het karakter van de hoofdpersoon. Als laatste komt de hoofdpersoon bij *the inmost cave.* Dit kan verschillende dingen inhouden. In de mythologie representeert *the inmost cave* het land van de doden, de meest gevaarlijke plek waar je kan komen. Het kan natuurlijk ook een innerlijke angst betreffen die de hoofdpersoon moet overwinnen. Hierna komt *the ordeal*, of te wel de beproeving. De hoofdpersoon wordt geconfronteerd met zijn of haar grootste angst. De ervaringen van de vorige stations hebben ertoe geleid dat we ons kunnen identificeren met de hoofdpersoon: wat er met de hoofdpersoon gebeurt, gebeurt ook met de kijker. Ieder verhaal heeft volgens Vogler een 'leven of dood moment' nodig waarin de doelen van de hoofdpersoon in gevaar komen. Wanneer de hoofdpersoon het gevaar heeft overwonnen, neemt de hoofdpersoon bezit van 'de schat' die hij of zij zocht. Op dit punt komen we in de derde akte terecht. De hoofdpersoon moet omgaan met de consequenties van de beproeving. De hoofdpersoon keert terug naar de gewone wereld. Wanneer dat gebeurt is er sprake van een opstanding of verrijzenis. Dit is vaak een punt waarin sprake is van een tweede 'leven of dood moment'. Het is een soort laatste examen voor de hoofdpersoon. In deze momenten is er sprake van een innerlijke verandering bij de hoofdpersoon. Het verhaal wordt afgesloten met het moment waarin de hoofdpersoon terugkeert met het elixir uit de speciale wereld. Dit elixer kan wijsheid of kennis zijn, een medicijn of een magisch middel.[320]

[320] ibidem, 12-27

Toepassing door de EO

Het model van Christopher Vogler past op grote epische verhalen en dit zijn de soort verhalen die de EO wil vertellen. Deze verhalen volgen vaak een klassieke structuur en hebben bijvoorbeeld ook één hoofdpersoon. Volgens Jacomien Nijhof scoren series die deze structuur volgen het beste bij een breed publiek omdat ze eenvoudig te begrijpen zijn. De doelgroep van Nederland 1 is over het algemeen wat behoudender en wat ouder waardoor ze zich meer aangesproken voelen door verhalen met een klassieke structuur. Volgens Nijhof biedt dit model de beste kansen wanneer je de kijker iets wil laten meemaken van de psychologische ontwikkeling van de hoofdpersoon. Het model van Vogler wordt voornamelijk gebruikt door de drie akten structuur en de gevolgen die bij deze akten horen, toe te passen. Het model van Vogler is gericht op datgene wat iemand kan leren en wat iemand hiermee kan doen wanneer hij of zij terugkeert in zijn of haar gewone wereld. Volgens Nijhof heeft EO drama vooral tot doel om te laten zien wat het uitmaakt wanneer je andere keuzes in het leven maakt. EO drama mag volgens haar nooit alleen maar ontspanning bieden, de kijker moet er iets van kunnen leren.[321]

IV. 3. 2 Katharsis en bekering

Tijdens gesprekken op de afdeling drama is mij duidelijk geworden dat zij bij de dramaturgie van producties gebruik maken van het begrip katharsis. Tussen dit Aristotelische begrip en het begrip bekering wordt een verbinding gelegd. Voordat ik inga op deze verbinding wil ik het begrip katharsis uitleggen.

Katharsis

Aristoteles gebruikt in zijn Poetica het begrip katharsis in relatie tot de tragedie. Door de eeuwen heen zijn er talloze interpretaties van het begrip verschenen maar het voert te ver om deze hier allemaal toe te lichten. Ik wil hier de uitleg van Elizabeth Belfiore hanteren die afkomstig is uit het boek *Tragic pleasures: Aristotle on plot and emotion,* zij heeft het begrip onderzocht met behulp van de historisch-filosofische methode.

[321] Vraaggesprek met Jacomien Nijhof op 09-05-2005

Belfiore koppelt katharsis aan filosofische bespiegeling, welke genot oplevert aan mensen in wiens aard het ligt om te leren. “In tragische katharsis gebruikt uitbeelding specifiek vrees en medelijden om schaamteloosheid tegen te staan en *aidoos* voort te brengen.”[322] Onder *aidoos* verstaat zij een respectvolle schaamte of de angst om schaamteloze daden te doen. Het is een soort sociale angst die mensen in toom houdt. Belfiore spreekt over het geëigende genot van de tragedie welke het genot is om ter wille van zichzelf te reflecteren over de relaties tussen de uitbeelding en datgene wat uitgebeeld wordt. Op deze manier kan men tot inzicht komen over de menselijke conditie. Het begrip hiervan produceert katharsis van emotionele extremen wat weer resulteert in een emotionele evenwichtstoestand. Katharsis is zo een integraal deel van de bespiegeling en daardoor een deel van het genot dat uit vrees en medelijden voortkomt. Tragische katharsis is een emotionele zuivering omdat het schaamteloosheid tegengaat. Veel belangrijker nog is dat het intellectuele verlichting geeft.[323] Naar aanleiding van de theorie van Belfiore geeft Henk Gras een schema die de werking van katharsis verduidelijkt. Ik wil dit schema hier graag overnemen.

[322] Gras, Henk. Syllabus voor Inleiding Toneelgeschiedenis I, Media en Re/presentatie, Faculteit Letteren, Universiteit Utrecht, 2001, 41 (vervolgens genoteerd als Gras. Syllabus voor Inleiding Toneelgeschiedenis I, 2001

[323] ibidem, 41-44

Schema V '*De werking van katharsis'* (Gras. Syllabus, 2001, 41)[324]

I. Het aan het licht brengen van schaamtevolle dingen en begeerten, samen met het besef dat deze inconsistent zijn met de meer gematigde opvattingen en begeerten die we nu hebben.

II. Een redeneerproces:
   A. X leed destructieve, pijnlijke en schaamtevolle dingen toen dat niet verwacht werd.
   B. Daarom is X een 'zodanige die lijden moet'.
   C. X is groter dan wij zijn.
   D. X gelijkt ons.
   E. Daarom zijn wij 'zodanigen die moeten lijden', dit leidt tot:
   F. ANGST om pijnlijke, destructieve en schaamtevolle dingen te lijden.

III. Een redeneerproces:
   A. X lijdt destructieve, pijnlijke en schaamtevolle dingen die wij zelf ook te lijden kunnen krijgen
   B. X verdient niet te lijden
   C. We hebben MEDELIJDEN met X (we zijn bang dat ons hetzelfde overkomt)

IV. Een oordeel verhindert een commando om uit het theater te vluchten of het personage hulp te bieden: ons oordeel doet ons immers beseffen 'dit is uitbeelding en niet werkelijk.'

V. Bespiegeling: *dit* plot is een uitbeelding van *dat* lijden dat we al eerder gezien hebben: alle sterfelijkheden zijn zodanigen die destructieve, pijnlijke en schaamtevolle dingen moeten lijden.

VI. GENOT dit te leren.

VII. KATHARSIS: verwijdering van schaamteloze emotionele uitersten, die net als de daartegenover staande tragische angst en medelijden uit de ziel verdwijnen

VIII. AIDOOS, het evenwicht van correcte schaamte en respect.

Toepassing door de EO

Binnen de afdeling drama van de EO wordt het begrip katharsis vergeleken met het begrip bekering. In een gesprek met Jacomien Nijhof wordt duidelijk dat er per serie een keuze wordt gemaakt op welke manier en in welke mate er katharsis in de verhaallijnen van een serie moet zitten. Er wordt van te voren bedacht wat het doel met de serie is en welke doelgroep men met de serie wil bereiken: wat wil men laten zien?

[324] ibidem, 44

In de productie *Echt waar* (1999) wilde men vooral laten zien hoe iemand tot het inzicht komt dat zijn of haar manier van leven niet juist is en dat er ook een andere weg mogelijk is. In *Echt waar* werd geprobeerd om te laten zien hoe mensen een katharsis mee kunnen maken. Hierbij wordt erop gegokt dat de kijker zich zodanig met de hoofdpersoon identificeert, dat de kijker deze katharsis meemaakt. De kijker kan zo zijn of haar eigen leven aan die van de hoofdpersoon spiegelen.[325]

In de serie *Voor hete vuren* (1995)is sprake van een hele andere soort katharsis. In deze serie draait het vooral om de vraag op hoe God wil dat je met mensen omgaat. Door middel van de belevenissen van de vrijwillige brandweer te tonen, wordt deze vraag aan de kijker. De leden van de vrijwillige brandweer wagen hun leven voor andere mensen en dit is eigenlijk precies hetzelfde als wat Jezus Christus heeft gedaan. *Voor hete vuren* laat zien hoe de EO denkt dat je met je naaste om zou moeten gaan.

De mate waarin er katharsis aanwezig is in een serie heeft de maken met de begrippen impliciete en expliciete identiteit. Wanneer het doel van een serie expliciete verkondiging is, draait de katharsis van de hoofdpersoon voornamelijk om een geloofskeuze. Wanneer de serie impliciete verkondiging tot doel heeft, draait de katharsis voornamelijk om een manier van leven of noties uit het Koninkrijk van God.[326]

In de tien jaar van het EO drama zijn de begrippen impliciete en expliciete identiteit twee kernbegrippen geweest. Uit de bevindingen van mijn onderzoek is gebleken dat deze twee begrippen altijd het middelpunt van de discussie over EO drama vormden. De keuzes die hierbij gemaakt werden waren vooral afhankelijk van omroeppolitieke ontwikkelingen. Deze bevindingen wil ik in mijn conclusie verder uitwerken.

[325] Vraaggesprek met Jacomien Nijhof op 09-05-2005

[326] ibidem

IV. 4 Conclusie

Met behulp van bovenstaande theorieën heb ik een aantal handvatten voor de analyse kunnen opstellen. Voorafgaand aan de analyse zal kort moeten worden uiteengezet waar het verhaal over gaat en wat het dramatische conflict van de hoofdpersoon is. Voor een verdere analyse van de productie moet tevens bepaald worden welke structuur de productie heeft. Is er sprake van een enkelvoudig spel, een serie of episoden met een doorlopende handeling? Wanneer dit is vastgesteld is het duidelijk met welke dramaturgische regels (zie paragraaf IV.2) we te maken hebben en kan er gekeken worden hoe deze regels zijn verwerkt in de serie.

Uit de eerste paragraaf is duidelijk geworden dat bij dramatische producties realisme zowel in vorm als in inhoud kan worden nagestreefd. Voor wat betreft de vorm is het van belang om te bepalen of het om een klassiek realistische tekst gaat. Bij een klassiek realistische tekst is de hoofdpersoon in het bezit van de waarheid, is er één dominant perspectief, is er sprake van een lineaire verhaalstructuur en wordt het dramatische conflict binnen de tekst opgelost. Bovendien wordt de gecontrueerdheid van de tekst verhuld. Wanneer er geen sprake is van een klassiek realistische tekst kan het een progressieve tekst betreffen. Bij een progressieve tekst is er sprake van meerdere perspectieven, is er een niet-noodzakelijk lineaire verhaalstructuur en wordt er geen oplossing van het dramatische conflict nagestreefd.

Naast realisme in vorm kan er realisme in inhoud worden nagestreefd. Hierbij komen de verschillende discoursen van Tulloch in zicht. Is er bij de productie sprake van een officieel of een alternatief discours en waar blijkt dit uit? Tevens kan er onderzocht worden op welke wijze de verhaalstructuur van Christopher Vogler van toepassing is op de productie.

Het belangrijkste onderdeel van de analyse is de vraag op welke wijze het geloof (cq. identiteit van de EO) zichtbaar is in de productie. Dit kan ten eerste onderzocht worden met behulp van de vraag op welke wijze er een katharsis of bekering van de hoofdpersoon zichtbaar is in het verhaal. De tweede vraag die gesteld moet worden is of de identiteit van de EO impliciet of expliciet aanwezig is in de serie. Bovenstaande handvatten zouden moeten leiden tot een heldere en duidelijke analyse van de series.

V. Analyse van drie dramaproducties

V. 1 Inleiding

In dit hoofdstuk zullen drie analyses van dramaproducties van de Evangelische Omroep centraal staan. Door middel van deze analyses hoop ik antwoord te kunnen geven op de vierde deelvraag van mijn onderzoek namelijk op welke wijze de profilering van de EO zichtbaar is in het geproduceerde televisie drama.

V. 2 De Laatste Carrière

De Laatste Carrière werd in 1994 in dertien delen van 25 minuten uitgezonden op televisie. Het is een serie die handelt over de problematiek van mensen die met pensioen gaan en de wijze waarop zij hun leven invullen wanneer het werk wegvalt.

De Laatste Carrière is de tweede serie die door de EO werd ontwikkeld. Het was echter de eerste serie waarbij de EO ging experimenteren met haar identiteit. De meningen over de wijze waarop de EO identiteit in de serie is verwerkt, zijn zeer verdeeld. De één vond het een fantastische serie en de ander vond de serie verschrikkelijk. Reden genoeg voor mij om deze serie nader te bekijken. Het feit dat de serie aan het begin van de onderzoeksperiode is geproduceerd, is voor mij een extra reden om de serie te analyseren. Op deze manier kan er een beeld worden gevormd van het niveau van EO drama aan het begin van de onderzoeksperiode. Van de serie zijn geen perskritieken meer beschikbaar.

V. 2. 1 Synopsis *De Laatste Carrière*

Scenario: Collectief Foks

Regie: Regie Collectief: Vera Jennes, Harm-Ydo Hilberink, Marc van Fucht

Het hoofdthema van de serie krijgt gestalte in het verhaal van werfbaas Thijs Kraal. Thijs Kraal werkt al meer dan veertig jaar met plezier op de scheepswerf van Erik van Houwelingen. Hier komt verandering in wanneer interim-manager Jacques Meijer zich met het bedrijf gaat bemoeien. Volgens Meijer kan alleen vernieuwing de werf van zijn ondergang redden. Hij is van mening dat de werf het werk moet uitbesteden aan landen waar arbeid goedkoper is. Om dit doel te bereiken moeten de meeste werknemers ontslagen worden. De voor hem lastige en ouderwetse Thijs Kraal staat bovenaan deze ontslaglijst. Thijs heeft het er moeilijk mee dat hij na veertig jaar trouwe arbeid op straat komt te staan. Zijn leven bestond altijd alleen maar uit werk en hij heeft geen idee hoe hij straks zijn vrije tijd moet invullen. Hij voelt zich diepongelukkig maar aan het einde van de serie vindt hij rust in nieuwe bezigheden. Hij leert van zijn gezin te genieten en wordt vrijwilliger op een boot die vakanties voor ouderen verzorgt. De worsteling van Thijs is de hoofdlijn in de serie. Om hen heen bewegen zich meerdere personen die hun eigen zorgen en problemen hebben. Loes is de vrouw van Thijs die thuis alles in goede banen probeert te leiden. Zij probeert haar man overal waar zij kan te steunen. Eigenlijk vindt ze het niet zo erg dat Thijs stopt met werken. Ze vindt dat hij altijd te veel tijd en aandacht in zijn werk heeft gestopt en ze is blij dat ze straks meer van elkaar kunnen genieten. Loes heeft haar eigen bezigheden, het huishouden, de kinderen en haar pianolessen. Thijs en Loes hebben naast zorgen over werk en gezin, zorgen over de moeder van Thijs, mevrouw Kraal. Zij verblijft in een bejaardentehuis maar door haar toenemende dementie moet zij verhuizen naar een verpleegtehuis. Thijs en Loes lopen er voortdurend tegenaan dat er te weinig aandacht voor hun moeder is, dit door gebrek aan werknemers. Thijs vindt het verschrikkelijk dat een mens in deze tijd op zo'n manier moet oud worden.

Naast de problematiek van het ouder worden, dat begint bij het pensioen en eindigt in een verzorgingstehuis, staat de spanning tussen oud en jong centraal in de serie. Thijs en Loes hebben drie kinderen, waarvan de jongste dochter Nicole nog thuis woont. Nicole is een jonge meid en een echte puber.

Ze wil haar eigen leven leiden en haar eigen keuzes maken. Ze heeft een vriendje, Tim Spoelstra. Thijs is het er absoluut niet mee eens, helemaal niet omdat Tim niet naar de kerk gaat. Loes is wat milder gestemd en probeert het gesprek met haar dochter aan te gaan. Nicole wil bovendien in een bar werken, iets wat uit den boze is volgens Thijs en Loes. Daarnaast heeft ze veel vragen over haar geloof. Ze is het niet eens met de gang van zaken in de volgens haar ouderwetse kerk van haar vader en moeder. Samen met Tim wil ze naar een praiseavond, maar Thijs stemt er alleen mee in wanneer hij meegaat om op te letten. Het wordt voor alledrie een bijzondere avond. Tim krijgt steeds meer vragen over het geloof en probeert daar met Nicole over te praten. Nicole schaamt zich echter nog steeds een beetje over de gang van zaken bij haar thuis.

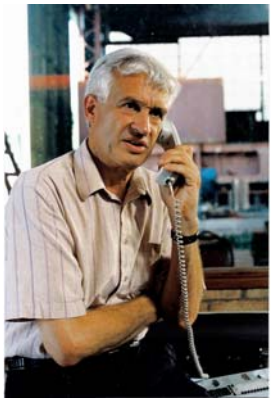
De andere twee kinderen van Thijs en Loes, Stefan en Ina, zijn al het huis uit. Ina is getrouwd met Harm Ros. Ze hebben een zoontje Jasper en krijgen gedurende de serie een dochtertje, Marloes genaamd. Ina en Harm hebben hun eigen problemen. Marloes wordt veel te vroeg geboren waardoor ze er mogelijk iets aan over houdt. Deze gedachte zorgt ervoor dat Ina last krijgt van een postnatale depressie. Harm is in eerste instantie van mening dat Ina zich aanstelt maar later begrijpt hij de ernst van de zaak. Ina is zichzelf niet de laatste tijd en Harm probeert haar zoveel mogelijk bij te staan. Zoontje Jasper verblijft in deze dagen veel bij opa en oma Kraal. Harm heeft het moeilijk met de situatie van Ina. Ook op zijn werk heeft hij problemen. Harm werkt op het Arbeidsbureau en houdt zich daar bezig met ontslagprocedures. Het wordt voor hem persoonlijk wanneer hij de ontslaglijst onder ogen krijgt waar zijn schoonvader op staat. Harm probeert er alles aan te doen om er het beste voor zijn schoonvader uit te halen. Wanneer blijkt dat zijn bewijsmateriaal van oneerlijke zaken op de werf gestolen is, komt hij in grote problemen. Hij wordt beschuldigd van het maken van grote procedurefouten en wordt daarom met ziekteverlof naar huis gestuurd.

Stefan of Steef is de oudste zoon van Thijs en Loes. Al vanaf het begin wordt duidelijk dat er sprake is van een grote rivaliteit tussen vader en zoon. Steef wilde nooit onder zijn eigen vader werken op de werf en is daarom op een andere werf gaan werken. Nadat hij zijn baan kwijtraakte is hij als bouwvakker gaan werken. Toch heeft hij nog steeds veel verstand van zaken. Thijs vindt echter dat zijn zoon er veel te moderne ideeën op na houdt.

Wanneer Loes haar man er op wijst dat hij veel te hard is voor zijn zoon zoekt Thijs toenadering. Vader en zoon groeien naar elkaar toe en Steef probeert Thijs te steunen in zijn strijd tegen de werf. Hij krijgt hierbij hulp van Patricia, de secretaresse op de werf. Patricia haar man is overleden en ze probeert in haar eentje haar zoontje Lars op te voeden. Gedurende de serie gaat ze steeds meer inzien dat de praktijken van Van Houwelingen en Meijer op de werf niet in de haak zijn. Ze voorziet Steef van belangrijke informatie. De twee hebben veel interesse voor elkaar en tegen het einde van de serie vraagt Steef haar ten huwelijk.

Tijdens de serie wordt duidelijk dat Meijer een verborgen agenda heeft. Voor een duistere organisatie smeedt hij plannen om de werf over te nemen van Van Houwelingen. Hij vertelt Van Houwelingen dat ze moeten zorgen dat het slecht gaat met de werf zodat ze mensen kunnen ontslaan. De aandelen zouden zo kunnen dalen waardoor Van Houwelingen met behulp van het geldt van Meijer de aandelen van zijn familieleden kan overnemen. Hierdoor zou de werf in het bezit komen van Van Houwelingen en hij zou dan kunnen besluiten om al het werk in goedkope Europese landen te laten verrichten. Meijer heeft echter maar één doel en dat is zelf de werf in handen krijgen. Patricia en Steef gooien roet in het eten wanneer ze met behulp van een oude tante van Van Houwelingen een plan smeden. Ze nemen een gesprek op waarin Meijer iemand probeert om te kopen. Wanneer ze dit bandje laten horen aan Van Houwelingen is het spel voor Meijer uit en moet hij vertrekken. Meijer laat een enorme puinhoop achter. Er is echter hoop voor de toekomst. De bank wil investeren in de werf zodat de werf kan blijven voortbestaan. Van Houwelingen biedt zijn excuses aan Thijs aan en vraagt of hij terug wil komen als werfbaas. Thijs zegt echter dat hij een andere invulling van zijn leven heeft gevonden. Hij adviseert Van Houwelingen om zijn zoon Steef aan te nemen als nieuwe werfbaas. Aan het einde van de serie heeft iedereen zijn of haar nieuwe plek gevonden.

Afbeelding II: Hoofdrolspeler Thijs Kraal



V. 2. 2 Structuur

Na het bekijken van de gehele serie kan ik concluderen dat er sprake is van een langlopende serie. In het vierde hoofdstuk van deze scriptie is duidelijk geworden dat er twee soorten dramaturgische regels voor de serie zijn, afkomstig van de kritische mediatheorie en culturele studies. De regels van de laatste stroming wil ik bij deze analyse aanhouden. De dramaturgie van series wordt in deze stroming beschreven aan de hand van drie elementen, namelijk intimiteit, continuïteit en geschiedenis. De televisieserie wordt in de huiskamer, in een gezinssituatie bekeken.[327] Televisie draait om de reacties van mensen op handelingen en de emoties die daarbij horen. *De Laatste Carrière* gaat over menselijke problemen en ook over relaties tussen mensen. In *De Laatste Carrière* staan met name de onderlinge relaties in het gezin centraal en de relaties die men heeft op het werk. Thijs zijn relaties met zijn bazen zijn problematisch. Hij voelt zich afgedankt na jaren van trouwe dienst. Hij reageert dit af op zijn gezin. Hij wordt door Loes vaak een brombeer genoemd. Thijs is een ouderwetse vader en dit komt tot uiting in zijn relatie met zijn kinderen. Van Steef accepteert hij geen kritiek, hij bekritiseert Ina op haar levenswijze en accepteert geen tegenspraak van Nicole. Dit zijn misschien voor sommige mensen herkenbare problemen. Daarnaast is de problematiek van het ouder worden universeel. Iedereen krijgt hiermee te maken en dit roept herkenning op. De kijker krijgt op deze manier een directie betrokkenheid bij de gebeurtenissen en de personages. Dit gevoel versterkt de continuïteit. We leven en kijken mee met de personages uit het verhaal. Wordt Thijs echt ontslagen of komt er een oplossing? Hoe zullen Thijs en Loes reageren wanneer ze ontdekken dat Nicole in een bar werkt? Hoe zal Ina reageren wanneer ze ontdekt dat Harm met ziekteverlof naar huis is gestuurd in plaats van dat hij voor haar een paar dagen heeft vrijgenomen? Allemaal vragen waarop we antwoord hopen te krijgen. Het idee van continuïteit is, zoals in hoofdstuk vier staat beschreven, een illusie.

[327] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit,1995, 83

Iedere aflevering staat op zichzelf en de personages hebben geen geschiedenis. Bij een soapserie is er vaak nauwelijks ontwikkeling in de verhaallijnen. Bovendien wordt er voortdurend teruggekeerd naar het basisconflict, welke echter nooit fundamenteel wordt opgelost. Dit is anders bij een dramaserie. Er vindt wel degelijk een oplossing van de incidenten plaats. Alhoewel de echte en ultieme oplossing pas aan het einde van de serie gegeven wordt. Toch is tijdens de serie duidelijk te merken dat er ontwikkeling in het verhaal zit. Iedere aflevering wordt wél afgesloten met een *cliffhanger* om zo de spanning op te voeren.[328]

V. 2. 3 Realisme in vorm en inhoud

In het vierde hoofdstuk is aan de orde gekomen dat realisme zowel in vorm als in inhoud kan worden nagestreefd.[329] *De Laatste Carrière* is een serie waarbij realisme in vorm wordt nagestreefd. Zo wordt de visie van Thijs Kraal als dominant perspectief gepresenteerd. Dit is een orthodox christelijke visie op het leven. Deze visie komt het best tot uiting in de normen en waarden die hij heeft en in zijn houding tegenover zijn gezin. Thijs is degene die werkt en Loes is de vrouw die zorgt dat thuis alles blijft draaien. Ze zoekt zelden de confrontatie met haar man op en zal hem overal en altijd proberen te steunen. Thijs wil het liefste blijven werken en weet zich geen raad met zijn vrije tijd wanneer hij eenmaal op straat staat. Thijs is een strenge vader voor zijn kinderen en vindt het moeilijk om zijn liefde voor hen te uiten. Naar zijn kleinzoon Jasper gaat dit al beter. Nicole heeft zich te voegen naar zijn regels en hij wil geen gesprek aangaan. Zijn wil is wet en daar heeft zij naar te leven wanneer ze bij hem in huis woont. Ook naar zijn oudste dochter Ina stelt Thijs zich op als een strenge vader. Wanneer ze de boel laat verslonzen vanwege haar postnatale depressie geeft Thijs haar een standje. Ze zou er moeten zijn voor haar man en kinderen en moeten zorgen dat het huishouden blijft draaien. Thijs en Loes gaan iedere zondag naar de kerk en Loes speelt piano op het kerkkoor. Thijs is iemand van de traditie, hij eist ook van Nicole dat ze meegaat naar de kerk. Zelf heeft hij echter wel een aantal vragen voor God.

[328] Ibidem, 83

[329] Ibidem, 69-73

Hij snapt niet waar hij zijn ontslag aan te danken heeft na al zijn jaren van trouwe dienst aan zowel God als de zaak. Thijs zijn visie op het leven wordt als waarheid gebracht, het is de dominante ideologie in de tekst. Daarnaast is er sprake van een lineaire verhaalstructuur, de gebeurtenissen vinden plaats in een oorzaak gevolg relatie. Het dramatische conflict wordt voor hoofdpersoon Thijs binnen de serie opgelost. Hij vindt namelijk rust in zijn situatie en weet zijn tijd en leven opnieuw vorm te geven. We weten echter niet hoe het voor andere personages wordt oplost. Het blijft onduidelijk of Harm zijn baan zal terugkrijgen en of Ina de postnatale depressie weet te overwinnen. Ook is het onduidelijk of het Van Houwelingen, Steef en de werknemers zal lukken om de werf er bovenop te krijgen. Het is onduidelijk of Nicole antwoord krijgt op haar vragen over het geloof en hoe haar relatie met Tim zich zal ontwikkelen. Hier lagen eventueel mogelijkheden voor een nieuwe serie, welke er echter nooit is gekomen. In de serie wordt de geconstrueerdheid van de tekst verhuld. Deze gegevens tonen aan dat het verhaal van *De Laatste Carrière* een klassiek realistische tekst is.[330]

In het vorige hoofdstuk is duidelijk geworden dat een tekst naast realisme in vorm ook realisme in inhoud kan nastreven. Sonja de Leeuw haalt in haar boek Tulloch aan die een handvat biedt om verschillende teksten in te delen naar mate ze realistisch in inhoud zijn. Tulloch benoemt dat teksten zowel een officieel, alternatief of oppositioneel discours kunnen volgen.[331] In het kader van het postmodernisme heb ik ervoor gekozen om alleen zijn indeling in een officieel en alternatief discours te volgen. In de voorgaande alinea is al enigszins duidelijk geworden wat de dominante ideologie in de tekst is. Het gezin Kraal is een gelovig gezin en dit gegeven wordt ten volste benut in het verhaal. Het christelijke geloof wordt zowel in visuele als in verbale zin expliciet gemaakt. Thijs Kraal spreekt meerdere malen over wij en zij, degenen die wel en niet geloven. Hij is erg kritisch tegenover alles wat van het geloof afstaat. We zien dat Loes naar het kerkkoor gaat en dat Thijs met de dominee praat. Zijn vragen aan God over het hoe en waarom van zijn situatie komen expliciet aan de orde. Nicole gaat naar een praiseavond en bezoekt de kerkdienst in het bejaardentehuis van haar oma. Ook zien we dat de kleine Marloes wordt gedoopt.

[330] Ibidem, 69-73

[331] Interpretatie Tulloch door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 70-73)

De Laatste Carrière is een serie waarin het christelijke geloof expliciet aan de orde komt. We kunnen ons afvragen of dit een officieel of een alternatief discours is. Wanneer de serie gemaakt zou zijn in de jaren vijftig en zestig zouden we kunnen concluderen dat de serie de heersende ideologie, namelijk die van kerk en gezin, zou bevestigen. De serie is echter geproduceerd in de jaren negentig. Een periode waarin sprake is van een toenemende ontzuiling en een groeiend postmodernistisch denken. Kerk en gezin waren in deze tijd niet zo belangrijk meer. In Nederland waren er meer mensen die zich hadden afgekeerd van het christelijke geloof dan dat ze zich ermee verbonden voelden. Dit doet mij concluderen dat de ideologische boodschap van *De Laatste Carrière* in te delen is in een alternatief discours. Tulloch is echter van mening dat series die de regels van een klassiek realistische tekst volgen een officieel discours reproduceren. We hebben echter kunnen vaststellen dat *De Laatste Carrière* niet de heersende ideologie bevestigt maar juist een statement maakt tegen deze ideologie. *De Laatste Carrière* probeert een statement te maken over het christelijke geloof.

V. 2. 4 De reis van de hoofdpersoon

In hoofdstuk 4 heb ik de handvatten van Christopher Vogler beschreven die gebruikt kunnen worden bij het schrijven en analyseren van verhalen. Deze methode kan worden opgevat als een reis die een hoofdpersoon maakt met als doel om iets te leren. Deze reis kan visueel worden gemaakt maar kan zich ook afspelen in de geest van het hoofdpersonage. Ik denk dat dit laatste van toepassing is op Thijs Kraal uit *De Laatste Carrière.* Wat moet Thijs leren in deze serie? En op welke wijze is het schema van Vogler van toepassing op deze dramaserie? In hoofdstuk 4 heb ik geschreven dat verhalen vaak bestaan uit drie akten. We zien de hoofdpersoon in zijn normale wereld. Thijs is werfbaas maar al snel blijkt dat hij op de ontslaglijsten staat. Deze ontslagaanvragen zijn een aankondiging van de speciale wereld die komen gaat. De schoonzoon van Thijs, Harm Ros, werkt op het Arbeidsbureau en ziet als eerste de ontslagaanvragen. Hij vertelt het slechte nieuws aan Loes en zij vertelt het aan haar zoon Steef. Niemand wil het echter aan Thijs vertellen, ze willen hem in de waan laten dat hij kan blijven werken. Uiteindelijk moet Loes haar man wel vertellen wat er gaande is.

Dit betekent voor Thijs een einde van de wereld zoals hij die tot dan toe kende. Zijn werk en dus eigenlijk ook zijn leven staan op het spel. Vogler noemt dit de *call to adventure*.[332] In eerste instantie weigert Thijs om dit alles te geloven. Hierin is dus sprake van een *refusal of the call* door de protagonist.[333] Thijs krijgt een vermoeden dat Van Houwelingen en Meijer een vies spelletje spelen met de werf. Ze willen de buitenwereld doen geloven dat het slecht gaat met de werf zodat ze werknemers met een goede reden kunnen ontslaan. Thijs begint zijn strijd tegen zijn ontslag samen met Harm en zijn collega Kees Timmer. Dit is een punt waarop duidelijk wordt dat het verhaal van de eerste akte naar de tweede akte is overgegaan. Harm en Kees doen een poging om de snode plannen van Meijer en Van Houwelingen aan het licht te brengen. Kees voorziet Harm van papieren waaruit blijkt dat het helemaal niet zo slecht gaat met de werf als wel gedacht wordt. Harm gebruikt deze papieren in zijn strijd tegen de twee directeuren maar zij wijzen hem erop dat deze papieren gestolen zijn. Als gevolg van deze procedurefout wordt Harm met ziekteverlof gestuurd en kan hij niets meer betekenen voor zijn schoonvader.

Afbeelding III:

Kees Timmer na zijn val van de boot.

Afbeelding IV:

V.l.n.r. Moustafa, Thijs, Joop en Geert.

[332] Vogler. The writers journey, 1998, 12-27

[333] ibidem

In de tweede akte wordt duidelijk wie de vrienden en vijanden van Thijs Kraal zijn. Er zijn ook een aantal *shapeshifters*, dit zijn personages die plotseling van gezicht en rol kunnen veranderen.[334] Het is overduidelijk wie de vrienden van Thijs zijn. Dit is ten eerste zijn familie, Loes, zijn kinderen en kleinkinderen. Daarnaast heeft hij enkele collega's die hij kan vertrouwen. Dit zijn Kees Timmer en zijn allerbeste vriend Joop Wigmans. De vijanden van Thijs zijn natuurlijk Erik van Houwelingen en interim manager Jacques Meijer. In de tweede akte zijn er ook een aantal personen die voor verwarring zorgen. Dit is ten eerste Thijs zijn collega Geert Plasman. Geert heeft het voorzien op de positie van Thijs. Hij voorziet Meijer van informatie over de werf en voert vieze klusjes voor hem uit. Wanneer blijkt dat Kees Timmer een gevaarlijke persoon kan zijn voor de twee directeuren, vraagt Meijer aan Geert of hij iets wil ondernemen waardoor Kees Timmer wordt uitgeschakeld. Kees valt en komt in een rolstoel terecht en kan niet meer werken. Deze val is voor de inspectie het gevolg van een bedrijfsveiligheid die in gebreke blijft. Dit wordt natuurlijk Thijs als werfbaas aangerekend. Meijer en Van Houwelingen hebben zo een prachtige reden om Thijs op non-actief te stellen. Geert is een *shapeshifter*, hij zorgt voor verwarring. Eerst was hij een collega, maar door zijn hebzucht verandert hij in een vijand van Thijs. De Turk Moustafa heeft precies gezien wat Geert gedaan heeft. Geert bedreigd hem echter en eist dat Moustafa niets zal vertellen. Uiteindelijk vertelt Moustafa de waarheid en wordt Thijs van de blaam gezuiverd. Dit gebeurt echter pas aan het einde van de serie en hierdoor is Moustafa niet erg loyaal aan zijn collega's geweest. Een andere *shapeshifter* is de secretaresse Patricia. In het begin is het niet duidelijk aan wiens kant zij staat. Ze werkt zowel voor de directie als voor Thijs. Ook gaat ze een paar keer uit met Meijer. Hier komt Steef echter ook in beeld en zijn eerlijkheid wint het van de gemaaktheid van Meijer. Patricia valt steeds meer voor Steef en samen binden ze de strijd aan tegen de duistere praktijken van de directie.

Thijs bereikt de *inmost cave* wanneer hij gedwongen met de VUT gaat.[335] Hij heeft de strijd verloren en zal zijn angst moeten overwinnen om dit nieuwe leven vorm te geven. In de laatste afleveringen wordt Thijs beproefd.

[334] ibidem

[335] ibidem

We zien dat hij zich verveelt en dat hij zich geen raad weet met huishoudelijk werk. Hij vindt dit leven verschrikkelijk en hij weet niet hoe hij tegen de toekomst moet aankijken. Uiteindelijk berust hij in zijn nieuwe leven. Hij wordt vrijwilliger op De Zonnebloem, een boot die vakantiereizen voor ouderen organiseert. Hij trekt veel op met zijn vrouw, kan zijn moeder bezoeken en bovenal: hij heeft veel tijd voor zijn kinderen en kleinkinderen. Hij noemt deze bezigheden zijn 'laatste carrière'. Op dit punt zitten we in de derde akte. Thijs heeft geleerd dat een leven zonder werk nog niet zo waardeloos hoeft te zijn. Om het verhaal af te ronden duurt de strijd tegen de werf nog even voort. Dit keer zijn het Patricia en Steef die de strijd voortzetten. Samen ontmaskeren ze Meijer die er een verborgen agenda op na hield. Van Houwelingen voelt zich bedrogen en stuurt de man de laan uit. Met een bloementje gaat hij naar Thijs om zijn excuses aan te bieden en hem zijn oude werkplek aan te bieden. Dit punt in het verhaal kunnen we zien als een tweede moment van beproeving of examen. Thijs moet nee zeggen tegen de grootste verleiding, namelijk weer terug aan het werk gaan. Thijs kiest voor zijn gezin en daarmee is zijn overwinning een feit. Hij adviseert Van Houwelingen om Steef aan te stellen als nieuwe werfbaas. Thijs en Loes gaan op huwelijksreis in de zelfgemaakte boot van Thijs en worden uitgezwaaid door al hun kinderen en kleinkinderen.[336]

Afbeelding V: Ina in het ziekenhuis. V.l.n.r. Steef, Ina, Harm en Loes

[336] Vogler. The writers journey, 1998, 12-27

Op kleine schaal maken ook andere personages hun eigen reis door. Harm moet een balans zien te vinden tussen werk en gezin en bovenal zijn werk zien terug te krijgen. Ina moet haar postnatale depressie zien te overwinnen en leren genieten van haar gezin. Nicole is op zoek naar een eigen identiteit. Steef en Thijs moeten op een normale manier met elkaar om leren gaan en de rivaliteit laten varen en Patricia moet leren om ondanks het overlijden van haar man Steef een nieuwe kans te geven.

V. 2. 5 Katharsis

Uit het vorige hoofdstuk is duidelijk geworden dat EO drama tot doel heeft dat mensen iets leren. Dit leerproces krijgt gestalte in het verhaal rond de protagonist. Drama mag niet puur ontspanning en vermaak zijn. De protagonist moet in het verhaal iets leren. Hierin kan het geloof expliciet of impliciet een rol spelen. In *De Laatste Carrière* is sprake van een verandering van de hoofdpersoon. Thijs Kraal worstelt met de vraag wat zijn leven waard is zonder zijn werk. Hij voelt zich nutteloos wanner hij geen werk meer kan doen. Thijs moet leren dat er nog andere belangrijke dingen in het leven zijn naast werken. Zijn vrouw Loes en ook zijn vriend Joop zijn degenen die hem hier voortdurend op wijzen. Thijs leert dat ook andere dingen een belangrijke rol in zijn leven kunnen spelen. Hij vindt rust in zijn nieuwe leven en leert genieten van zijn gezin, het doen van vrijwilligerswerk en knutselen in de schuur. Wanneer we het model van Henk Gras toepassen op *De Laatste Carrière* zouden we kunnen zeggen dat Thijs Kraal een katharsis doormaakt.[337] Thijs wordt afgedankt omdat hij te oud is en omdat hij er ouderwetse ideeën op na zou houden. Uiteindelijk zijn wij allemaal bang dat we op een gegeven moment door de maatschappij als oud en nutteloos worden gezien. Thijs is een gewoon mens, net zoals wij allemaal. Hierdoor voelen wij ons verbonden met Thijs en beseffen we dat als dit Thijs kan overkomen, dit ook ons kan overkomen. We krijgen medelijden met Thijs omdat we bang zijn dat ons hetzelfde overkomt. We beseffen echter dat het gaat om fictie maar ook dat het mogelijk is dat ons hetzelfde overkomt. Dit besef schenkt ons genot en zodanig zou er ook bij de kijker een katharsis moeten plaatsvinden.

[337] Gras. Syllabus voor Inleiding Toneelgeschiedenis I, 2001, 44

We moeten bij deze analyse echter wel beseffen dat het de makers zijn, in dit geval de EO, die een katharsis van de kijker tot doel hebben. De vraag is natuurlijk of deze katharsis daadwerkelijk bij de kijker plaatsvindt. In dit onderzoek is er helaas geen ruimte om de receptie van de serie door de kijker te onderzoeken. Wat ik concludeer uit de beschrijving van het proces van katharsis door Henk Gras, is dat er bij katharsis sprake is van een reiniging van emotionele uitersten en de daaraan tegenovergestelde tragische angst en medelijden.[338] De beschrijving van Henk Gras duidt naar mijn mening op een heftig emotioneel proces. Ik zelf heb bij het kijken van de serie echter niet zo'n heftig proces van 'reiniging' doorgemaakt. Ik denk dat veel aspecten in een serie de katharsis van de kijker kunnen beïnvloeden. In het eerste hoofdstuk van deze scriptie heb ik het *encoding* en *decoding* model van Stuart Hall behandeld, volgens de uitleg die Fiske eraan geeft.[339] Volgens dit model bevat ieder programma een dominante ideologie. De mate waarin deze ideologie invloed heeft op de kijker en de katharsis van de kijker is afhankelijk van de vraag of de kijker zich kan identificeren met de dominante ideologie in de serie. In *De Laatste Carrière* staat de christelijke identiteit centraal. Wanneer een kijker zich volkomen met deze ideologie kan identificeren zal de kijker niet gestoord worden bij het proces van katharsis. Wanneer de kijker het totaal oneens is met de dominante ideologie in de serie zal een eventuele katharsis veel moeilijker plaatsvinden.

V. 2. 6 De functie van het christelijke geloof

We zien in het bovenstaande verhaal dat het geloof geen expliciete rol speelt in de katharsis van Thijs. Er vindt geen bekering van Thijs plaats. Het enige dat in verband zou kunnen worden gebracht met het christelijke geloof is dat Thijs de waarde van het gezin meer gaat inzien. In *De Laatste Carrière* is sprake van *christian presence*, de christelijke identiteit wordt visueel gemaakt. Op mij kwam het over alsof er werd 'gesmeten' met de christelijke identiteit. We zien het wel en wee van een christelijk gezin. Ze gaan naar de kerk, hebben gesprekken over het geloof, we zien de dominee en we horen christelijke muziek.

[338] ibidem

[339] Interpretatie van Hall door Fiske (Fiske. Television Culture, 1987, 254-288)

Uit het gesprek met Natasja Visser werd duidelijk dat *christian presence* een functie in het verhaal moet hebben, het moet een logisch gevolg zijn van het verhaal. Wanneer dit niet zo is wordt een productie pamflettistisch.[340] Na het zien van *De Laatste Carrière* kan ik concluderen dat dit bij deze serie het geval is. Het geloof is in grote mate aanwezig in de serie terwijl het geen functie heeft in het verhaal. Dit zorgt ervoor dat veel dingen die met het christelijk geloof te maken hebben niet op zijn plaats zijn. Kleinzoon Jasper zegt bijvoorbeeld meerdere malen tegen zijn vader of opa dat de Here Jezus wel voor mama zorgt. Deze momenten zijn zonder aanleiding in het verhaal verwerkt. *De Laatste Carrière* versterkt alle vooroordelen die er zouden kunnen bestaan over christenen en de kerk. Bijvoorbeeld dat ze ouderwets zijn en intolerant tegenover mensen die niet gelovig zijn. Ook binnen de Evangelische Omroep waren er duidelijke verschillen van mening over deze productie. Er waren mensen binnen het bestuur die van mening waren dat dít het drama was dat de EO moest maken. Tevens waren er mensen, met name op de drama afdeling, die liever impliciet identiteitsdrama maakten. Hier vinden we opnieuw het conflict terug tussen directie en de werknemer. De directie en het management van de EO waren altijd voorstander van expliciet identiteitsdrama en de afdeling drama streefde naar de ontwikkeling en productie van impliciet identiteitsdrama.

V. 2. 7 Conclusie

In deze paragraaf wil ik de conclusies uit de analyse kort samenvatten. In de eerste paragraaf heb ik de synopsis geschetst van *De Laatste Carrière.* In paragraaf V. 2. 2 ben ik ingegaan op de dramaturgische regels van de serie en heb ik deze regels toegepast op *De Laatste Carrière.* In paragraaf V. 2. 3 is door middel van een analyse helder geworden dat de serie de structuur van de klassiek realistische tekst volgt. Een klassiek realistische tekst reproduceert over het algemeen de heersende ideologie van een samenleving. Dit is echter niet het geval bij *De Laatste Carrière.* De ideologische boodschap van de serie is in te delen in een alternatief discours omdat de serie een statement probeert te maken over het christelijke geloof. In paragraaf V. 2. 4 hebben we gezien dat ook het model van Christopher Vogler van toepassing is op de serie. Dit model toont aan dat de hoofdspersoon Thijs Kraal een leerproces doormaakt.

[340] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2005

Door de EO wordt dit leerproces gekenmerkt als een katharsis. Het valt echter te betwijfelen of de kijker eveneens een katharsis doormaakt. Door de analyse is duidelijk geworden dat dit proces verhinderd kan worden door elementen uit de serie, bijvoorbeeld wanneer een kijker het niet eens is met de dominante ideologie in de serie. De kijker kan hierbij drie posities aannemen, te weten de positie van de *preferred reading, negotiated reading* en de *oppositional reading.*[341] Bij de eerste positie neemt de kijker de positie van de dominante ideologie in, bij de tweede positie onderhandelt de kijker met de dominante ideologie en bij de derde positie kan de kijker zich totaal niet vinden in de dominante ideologie. In dit laatste geval zal de kijker snel naar een ander programma op zoek gaan. Het mag duidelijk zijn dat de positie die de kijker inneemt zeer bepalend is voor de mate waarin er een katharsis kan plaatsvinden bij de kijker. In paragraaf V. 2. 6 is duidelijk geworden dat de christelijke identiteit in hoge mate aanwezig is in de serie *De Laatste Carrière*. De christelijke identiteit heeft geen dramaturgische functie in het verhaal waardoor de serie enigszins pamflettistisch wordt. De aanwezigheid van de christelijke identiteit zal voor kijkers uit de achterban aantrekkelijker zijn geweest dan voor kijkers die geen binding hebben met de EO.

V. 3 In goede aarde

In goede aarde is een reeks van vijf single plays van ieder vijftig minuten en werd in 2001 uitgezonden. Men startte reeds in 1996 met de voorbereidingen van de serie, welke tot stand kwam met financiële steun van het Stimuleringsfonds. De reeks bestaat uit vijf single plays, wat betekent dat de vijf producties verschillende verhaallijnen hebben. Als overkoepelend thema hebben de producties de problematiek van de Nederlandse boeren aan het begin van de eenentwintigste eeuw.

Ik heb om een aantal redenen ervoor gekozen om deze reeks *single plays* te analyseren. De belangrijkste reden voor mijn keuze is dat het gaat om een reeks waarin sprake is van een impliciete EO identiteit. Er geen sprake van een visuele christelijke identiteit maar met name van het tonen van noties uit het Koninkrijk van God.

[341] Interpretatie van Hall door Fiske (Fiske. Television Culture, 1987, 254-288)

Een andere reden dat ik voor deze productie heb gekozen is omdat het gaat om een productie uit 2001 en bovendien om een reeks met *single plays.* De productie komt uit het midden van de onderzoeksperiode en omdat het gaat om *single plays* denk ik dat deze analyse een bijdrage levert aan het geven van een gevarieerd beeld van de dramaproductie binnen de EO. Een andere reden waarom ik voor deze productie heb gekozen is omdat *In goede aarde* tot stand kwam met steun van het Stimuleringsfonds voor Culturele Omroepproducties. Op de afdeling drama heeft men aangegeven zeer trots te zijn op de productie. *In goede aarde* noemen ze ook wel hun paradepaardje.[342]

V. 3. 1 Synopsis *In goede aarde*

Uit hoofdstuk III is het duidelijk geworden dat het in eerste instantie de bedoeling was dat deze *single plays* allen een verschillende problematiek zouden behandelen, maar zich echter wel in hetzelfde dorpje zouden afspelen. Dit bleek echter onmogelijk omdat de verschillende problemen van de boeren zich afspelen in verschillende gebieden in Nederland. Dit idee bleek dus onmogelijk om uit te voeren. Uiteindelijk werd er gekozen voor vijf losstaande producties met een overkoepelend thema. Ook bestond het idee om aan het begin van elke aflevering een reporter te laten zien die de kijker mee zou nemen naar de plaats van het probleem maar uiteindelijk ging ook dit plan niet door.[343] Om de afleveringen toch enigszins aan de werkelijkheid te koppelen, werd ervoor gekozen om aan het einde van iedere aflevering in de aftiteling een verwijzing naar de werkelijkheid op te nemen. Dit was een keuze waar het Stimuleringsfonds niet blij mee was.[344]

[342] Opmerking Jacomien Nijhof op 09-05-2005

[343] ibidem

[344] ibidem

Synopsis Oud zeer en Nieuw

Scenario: Jonne Severijn

Regie: Ben Sombogaart

Afbeelding VI: Oom Sieme en zijn zoons zijn niet blij met de komst van Wiebe

Deze aflevering speelt zich af in een dorp in Friesland. Ben Dekker gaat naar het huis van zijn pas overleden oma om wat spullen op te halen. In een voice-over vertelt hij dat hij vroeger in de vakanties altijd naar zijn familie in het dorp ging. Logeren bij oma Wolf en helpen op de boerderij van oom Sieme. Hij vertelt dat deze oom hem een keer uit het water heeft gered en sindsdien is Ben als een zoon voor zijn oom. In het dorp loopt Ben behalve tegen familieleden ook tegen familiekwesties aan. Bij het huis van zijn oma komt hij zijn neef Wiebe Diekstra tegen, deze vertelt hem dat hij bij de gemeente werkt en daar 'boerenzaken' behandelt. Wiebe neemt Ben mee naar hun oom Sieme Gerdanus. Oom Sieme is echter helemaal niet zo blij om zijn neef Wiebe op zijn erf te zien. Hij stuurt Wiebe en Ben zonder pardon van het erf af. Ben heeft geen idee waar hij in terecht komt en voelt zich beetgenomen door Wiebe. Hij wil niet meer met Wiebe terug naar het dorp rijden en loopt alleen terug. Oom Sieme ziet dit vanaf een afstand en besluit achter Ben aan te gaan met zijn auto. Ben mag in de auto stappen en rijdt mee terug naar de boerderij. Er wordt de kijker iets meer duidelijk van de problemen op het familiebedrijf en de problemen met Wiebe. Oom Sieme is melkboer en moet van de gemeente een gedeelte van zijn land verkopen. Hierdoor zou het voor Sieme onmogelijk zijn om zijn bedrijf na te laten aan zijn twee zoons.

Deze zoons willen dan ook eigenlijk naar Canada vertrekken. Sieme heeft ook nog een andere zoon, die niet helemaal goed bij zijn hoofd is. Tijdens de lunch wordt duidelijk dat de andere twee zonen van Sieme, Sieme (jr.) en Folkert, een hekel hebben aan Ben. Voor de kijker is het een raadsel waarom. De lunch verloopt onder grote spanning en de zonen van Sieme moeten gedwongen 'welkom thuis' tegen hun neef zeggen.

Als 's avonds Ben aan het opruimen is in het huis van zijn oma staat er een dronken Wiebe voor de deur. Wiebe is heel vervelend en wil niet over de ruzie tussen hem en zijn oom praten. Het enige dat hij loslaat is dat het voor zijn oom nooit meer dag zal worden en dat hij daar eigenhandig voor zal zorgen. Op dit moment begrijpen we goed dat de problemen tussen Wiebe en zijn oom veel dieper gaan dan een gemeentelijke kwestie. Wiebe valt in slaap bij Ben op de bank en Ben belt Anneke, de vrouw van Wiebe, om haar gerust te stellen. Niet veel later wordt Wiebe weer wakker. Hij laat zich ontvallen dat 'de Gerdanus kliek' hen kapot heeft gemaakt. Ben stuurt de stomdronken Wiebe weg, maar wanneer Wiebe in zijn auto wil stappen, probeert Ben daar een stokje voor te steken. Er ontstaat een gevecht en wanneer het erop lijkt dat Wiebe toegeeft, verkoopt hij Ben een enorme klap zodat Ben in het water valt. Het laatste dat we van Wiebe zien is dat hij wegscheurt. Niet veel later staat de vrouw van Wiebe op de stoept bij Ben. Ze is boos en verwijt Ben dat hij samen met Wiebe gedronken heeft. Wanneer Ben weer rustig op de bank ligt, hoort hij weer een klop. Dit keer staat oom Sieme voor de deur. Hij heeft ruzie gehad met zijn twee zoons. Ze verweten hem dat hij nooit een goede vader voor hen is geweest. Ze denken dat dit door Ben komt. Ben zegt tegen zijn oom dat hij nooit heeft begrepen waarom hij zo hard voor zijn zonen was. Sieme wil er niet over praten. Hij vertelt dat de jongste, Sjoerd, zoek is en vraagt of Ben hem wil helpen zoeken. Iedereen zoekt naar Sjoerd en ondertussen zien we hoe Sjoerd met een heftruck door het land rijdt. De heftruck stopt er echter mee en Sjoerd dwaalt langs een weg. Wanneer Wiebe in zijn auto aan komt scheuren gebeurt er een ongeluk. Sjoerd blijft ongedeerd, maar Wiebe rijdt met zijn auto het water in. Gelukkig vindt Sieme Sjoerd op de plaats des onheils en kan hij Wiebe redden. De volgende morgen in het ziekenhuis wordt het duidelijk dat Wiebe er weer bovenop komt. Anneke bedankt Sieme en Ben zegt gekscherend dat Sieme er nu nog een zoon bij heeft. Terug op de boerderij krijgen wij en Ben iets meer duidelijkheid over de oude vete tussen Wiebe en zijn oom.

Het blijkt dat de oma van Sieme eens door een open luik was gevallen en daardoor verongelukte. De vader van Wiebe kreeg hiervan de schuld en werd ontslagen. Hij kon nergens meer werk vinden in het dorp. Sieme vertelt dat de man uiteindelijk toch wel was ontslagen en dat ze er zelf van hebben gemaakt dat hij de schuld kreeg van het ongeluk. Meer wordt ons niet vertelt. Verder vertelt Sieme dat hij door zijn vader werd klemgezet om het bedrijf over te nemen en dat hij hetzelfde wil doen bij zijn eigen zonen. Ben zegt dat hij vertrekt maar voor zijn vertrek wordt hij nog met een bezoek van zijn drie neven vereerd. De oudste zegt dat ze nooit vrienden zullen worden maar dat hij wel altijd welkom is na wat hij voor hen heeft gedaan. Voor zowel de kijker als voor Ben blijft het onduidelijk wat hij heeft gedaan voor de drie broers. Wanneer hij wegrijdt uit het dorp vertelt zijn voice-over dat hij daarna nooit meer terug is geweest. Wel heeft hij vernomen hoe het iedereen is vergaan. Sieme jr. en Folkert zijn naar Canada vertrokken om hun eigen boerenbedrijf op te zetten. Sieme sr. en Sjoerd zijn achtergebleven en zijn zich uiteindelijk gaan richten op het fokken van kwaliteitskoeien. Wiebe is uiteindelijk in een andere functie bij de gemeente terecht gekomen.

Synopsis Yesterday

Scenario: Jan Veldman

Regie: Peter de Baan

Afbeelding VII: Varkensboer Sander en zijn vrouw Riekje

Deze aflevering gaat over een varkensboer van middelbare leeftijd, Sander Zegveld en zijn invalide vrouw Riekje. Het wordt al vrij snel duidelijk dat deze twee mensen na een lang huwelijk nog steeds heel erg gelukkig met elkaar zijn. Er hangt echter een schaduw over hun geluk, iets waar Riekje geen weet van heeft. Aan het begin van de aflevering zien we Sander die in zijn bed ligt. Hij staart in het donker en het is duidelijk dat hij ergens over piekert. Deze beelden worden afgewisseld met beelden uit het verleden. We zien Sander in gesprek met een man. Deze man adviseert hem om de boerderij uit te breiden met moderne stallen en apparatuur. We zien dat er een feest gaande is om de uitbreiding te vieren. De uitbreiding zou een nieuw begin moeten betekenen voor Sander en Riekje. Sander klimt uit bed en gaat aan het werk. We zien hem bezig in een ultramoderne stal met een kille uitstraling. Sander vindt een varken dat wezenloos op de grond ligt aan maakt het dier af met een luchtdruk pistool. Het is een verwijzing naar wat komen gaat. Thuis wacht Riekje op hem met de koffie. Ze vindt echter een grote stapel met blauwe enveloppen. Hieruit kunnen we opmaken dat Sander problemen heeft, geldzorgen. Riekje praat echter steeds over een grote opdracht, over een Italiaanse afnemer. Al snel wordt duidelijk dat er helemaal geen Italiaanse afnemer komt, het is een smoes van Sander om zijn vrouw gerust te stellen.

Sander zijn problemen komen voort uit de besluiten die zijn genomen door de gemeente. Sander heeft geld geleend van de bank om uit te breiden, om zo meer varkens te kunnen houden. De gemeente heeft echter de bestemmingsplannen gewijzigd en besloten dat er niet nog meer varkens mogen komen. Dit betekent een strop voor Sander want hij mag geen nieuwe schuur bouwen. Thuis teruggekeerd gooit Sander alle blauwe enveloppen en overige correspondentie weg, hij vlucht weg voor wat komen gaat. Sander gaat naar de varkensstal waar hij alles uitdoet wat betekent dat de varkens doodgaan. Ook neemt hij het luchtdrukpistool mee. Dan neemt hij Riekje mee uit. Ze trekken hun mooiste kleren aan en hebben de avond van hun leven. Op de bank in de auto zien we het pistool liggen. Het is duidelijk dat Sander er een eind aan wil maken. Ondertussen zijn er mensen bij de boerderij aangekomen, ze suggereren dat Sander met alles wil stoppen, dat hij zelfmoord wilt plegen. Als Sander en Riekje in de auto terug naar huis zitten, zien we dat Sander ergens mee worstelt. Sander begint over de dood tegen Riekje en vraagt of ze liever heeft dat eerst de één en dan de ander dood gaat of allebei tegelijk. Riekje wil het liefst dat ze allebei tegelijk doodgaan. Sander bekent haar dat hij kapot is, hij ziet geen uitweg meer uit de problemen. Hij pakt het luchtdrukpistool en zet dit tegen haar hoofd. Sander durft niet te leven met het idee dat hij zijn vrouw met zijn rotzooi opzadelt. Riekje schrikt, maar weet in haar paniek toch een gevoelige snaar te raken bij Sander. Ze overtuigt hem ervan dat hun liefde sterker is dan de problemen waar ze in terecht zijn gekomen. Riekje weet naar buiten te ontsnappen. Sander stapt uit de auto en gaat naast zijn vrouw zitten. Samen zitten ze langs de kant van de weg en wachten op de morgen.

Ganzen

Senario: Boukje Oldenhof

Regie: Ben Sombogaart

Afbeelding VIII: Boer Jochem met de Surinaamse zuster

Jochem Akkerman leidt in zijn eentje een boerenbedrijf met koeien. Door op handen zijnde milieumaatregelen komt zijn bedrijf echter in gevaar. Er zijn teveel ganzen en om deze reden wil de gemeente het grondwaterpeil opvoeren. Dit zou de grond ongeschikt maken voor het houden van koeien. In deze aflevering zien we hoe Jochem worstelt met de buitenwereld. Dit is zowel de gemeente als mensen die een vooroordeel over zijn manier van werken hebben.

Zijn vriend die zijn boerderij al lang heeft verkocht, komt Jochem helpen. Jochem laat echter steeds weer blijken dat hij de baas is en dat het zijn bedrijf is. Hij wordt woedend wanneer de melkboer komt vragen of hij Jochem zijn schuren kan gebruiken wanneer Jochem ermee stopt. Meerdere mensen suggereren dat hij misschien de boel moet verkopen, in een nieuwbouwhuis moet gaan wonen en moet gaan biljarten. Dit is Jochem zijn grootste angst: het land en bedrijf kwijtraken waar hij enorm aan gehecht is. Jochem geeft de dingen niet graag uit handen. Er zijn twee mensen met wie Jochem een subtiele vriendschap sluit, namelijk de veearts die constateert dat Jochem poliepen in zijn blaas heeft en een Surinaamse zuster die hem daarna verzorgt. De veearts luisert naar Jochem zonder commentaar te geven. De Surinaamse zuster verzorgt Jochem wanneer hij terugkomt uit het ziekenhuis.

Ze sluiten vriendschap, helemaal als zuster vertelt dat haar vader ook koeien hield in Suriname. Ze weet hoe ze een koe moet melken. Dit schept een verbondenheid tussen de nuchtere Jochem en de Surinaamse zuster. Jochem vraagt de zuster om raad. Hij zou graag zijn geld willen geven aan haar familie in Suriname. Zij vindt dit echter onnodig. Als haar taak erop zit geeft ze Jochem als afscheidscadeau een biljartstok. Dit suggereert dat Jochem zich toch enigszins heeft neergelegd bij zijn lot.

Synopsis Hoogzomer
Scenario: Jan Veldman
Regie: Ben Sombogaart

Afbeelding IX: Boer Leendert op zijn trekker

In deze aflevering zien we Leendert en Tine die met elkaar getrouwd zijn en een zoontje, Bas, hebben. Leendert runt een akkerbouwbedrijf en is dus altijd afhankelijk van wat de grond en het weer hem te bieden hebben. Dit jaar staat er graan op het land, maar omdat het over een paar dagen gaat regenen probeert Leendert alles in werking te stellen om het graan op tijd van het land te krijgen. Leendert moet voortdurend een gevecht leveren tegen het weer. Zijn leven draait om de boerderij, het graan en het weer. Zijn vrouw Tine kan dit niet meer aan. Ze vindt dat Leendert nooit praat en dat zijn leven alleen maar om werk draait. Ze heeft een vriend, Bert, die we alleen aan het begin van de aflevering te zien krijgen. Op een avond van een plaatselijk feest vertelt Tine aan Leendert hoe de vork in de steel zit. Ze ziet het niet meer zitten en denkt dat het over is tussen hen. Leendert zegt niets en kijkt haar niet eens aan.

Zijn onvermogen om gevoelens te uiten verhindert hem om het gesprek met haar aan te gaan. ’s Avonds valt Leendert met zijn hoofd op tafel in slaap. Wanneer hij ’s ochtends wakker wordt is zijn vrouw verdwenen. Bas blijft maar om zijn moeder roepen en snapt er niets van. Leendert geeft Bas geen uitleg en gaat gewoon aan het werk. ’s Avonds belt Tine op, ze wil met Leendert praten maar hij wil dat niet. Ze blijft bij haar moeder en vraagt aan Bas of hij bij haar wilt komen. Bas wil dit niet, hij wil op de boerderij bij zijn vader blijven. ’s Ochtends vroeg wordt Leendert wakker van herrie in de schuur. Hij denkt dat Tine terug is gekomen maar het blijkt dat de vogel die Bas verzorgt zijn waterbakje heeft omgestoten. Leendert schiet uit zijn slof en smijt het waterbakje naar de vogel bovenop de hooizolder. De vogel valt naar beneden en zijn nest er bovenop: de vogel is dood. Bas is diepbedroefd en wil nu wel naar zijn moeder en oma toe. Ondertussen gaat Leendert door met zijn werk alsof er niets aan de hand is. Wanneer hij naar een loonbedrijf gaat om maaimachines mee te nemen blijkt dat er door een misverstand niets voor hem gereserveerd is. Leendert zal het moeten doen met de oude machine die in zijn schuur staat. Zijn humeur is intussen tot het nulpunt gedaald en hij verwijt anderen dat iedereen aan zijn kop zeurt. Tijdens het verblijf bij haar moeder wordt Tine door haar toegesproken. Ze vraagt of Tine met Bert naar bed is geweest. Tine zegt dat dat niet het geval is en dat ze hem ook niet meer hoeft. Ze hoeft voorlopig niemand meer. De moeder van Tine besluit bij Leendert langs te gaan. Leendert zegt niet veel en moeder vraagt hem of hij met Tine wil gaan praten. Hij zou haar meer aandacht moeten geven. Leendert valt erg tegen zijn schoonmoeder uit. Hij zegt dat hij niet kan praten omdat hij het nooit geleerd heeft. Tine wist dit volgens hem, ze is getrouwd met een sprakeloos persoon en hij is niet van plan om zichzelf te veranderen. Leendert gaat door met zijn werk alsof er niets aan de hand is. Wanneer hij ’s nachts aan het maaien is ziet hij echter steeds Tine voorbij lopen. ’s Ochtends maken twee jonge mannen hem wakker. Ze zouden hem komen helpen en ze hebben een extra nieuwe maaimachine meegenomen. Ook al helpen ze hem de hele dag, Leendert is niet echt vriendelijk tegen deze twee mannen. Wanneer al het graan van het land af is verdrinkt Leendert zijn verdriet in de disco. Twee jonge meisjes lachen hem een beetje uit. Op weg naar huis denkt hij dat hij Tine ziet langs de kant van de weg. Hij geeft een draai en het stuur en de auto begint hierdoor te slippen. Leendert blijft verslagen achter het stuur zitten.

Het volgende wat we zien is dat Leendert op zijn trekker zit en door het land rijdt. Plotseling stopt er een auto en daar stappen Bas en Tine uit. Bas rent naar zijn vader en omhelst hem. Leendert rijdt naar Tine toe. Hij ziet tot zijn verbazing dat zij haar rijbewijs heeft gehaald. Hij vraagt aan haar of ze meegaat naar huis. Tine vraagt waarom en Leendert antwoord daarop dat hij wil praten. Samen rijden ze naar huis.

Synopsis De terugkeer van Elmer
Scenario: Eveline Verwoerd
Regie: Gerhard Verhage

Afbeelding X: De cast van *De terugkeer van Elmer*. V.l.n.r. Elmer, zijn broer, Ilse, vader

Elmer krijgt tijdens zijn verblijf in het buitenland een e-mail van zijn vader die zijn hulp nodig heeft. Bij zijn thuiskomst blijkt al snel dat Elmer ruim drie jaar is weggebleven. Al snel rijst de vraag waarom hij zo lang is weggeweest. Elmer begroet zijn vader en zijn broer en bekijkt een foto van een vrouw. Omdat zijn moeder ontbreekt krijgen we al snel het vermoeden dat deze vrouw op de foto zijn overleden moeder is. Al snel blijkt dat zijn vader een nieuwe vriendin heeft, Ilse genaamd. Elmer pakt dit niet goed op. Elmer neemt tijdens zijn verblijf zijn intrek in een oude caravan. Wanneer Elmer vraagt naar de e-mail, blijkt dat het niet zijn vader is geweest die deze mail heeft verstuurd maar dat de e-mail afkomstig was van zijn broer. Tijdens het werk op het land wordt duidelijk dat Elmer zijn broer de touwtjes in handen heeft. Het blijkt dat door zijn broers toedoen zijn vader meedoet aan experimenten met landbouwgewassen voor genetische manipulatie.

Elmer is hier woedend over en vindt dat je zo niet met de natuur mag omgaan. Er heerst een spanning tussen de twee broers. De jongere broer verwijt Elmer dat hij niets van deze experimenten afweet, hij heeft immers zijn studie opgegeven. Elmer zegt zijn broer dat hij dit alleen maar heeft gedaan om voor hun zieke moeder te zorgen. Volgens Elmer hebben boeren een contract met de natuur, ze moeten voor de natuur zorgen. Hij kan echter niet tot zijn vader doordringen. Elmer komt erachter dat de vergunningen die zijn vader heeft niet kloppen. Hij is het niet eens met de gang van zaken op de boerderij en brengt een bezoek aan actiegroep de Briesende Bieten. Elmer wil echter geen naam noemen van de boer waar het om gaat. De Briesende Bieten weten echter een brief achter te houden waar alle informatie in staat die ze nodig hebben. Ondertussen heeft Elmer een goed gesprek met zijn vader. Hij verwijt zijn vader dat hij zijn zieke moeder heeft weggemoffeld in een oude caravan zodat niemand haar kon zien. Hij verwijt zijn vader ook dat hij niet meer van haar hield. Die nacht vernietigen de Briesende Bieten een gedeelte van de oogst. Elmer schaamt zich en wil weer vertrekken. Zijn broer vraagt echter of hij de boerderij wil overnemen en ook zijn vader vraagt hem te blijven. Ze zullen stoppen met de experimenten en zijn vader vertelt Elmer dat hij een boer voor zijn bedrijf wil die boer kan zijn in voor- en tegenspoed. Op de trouwdag van zijn vader en Ilse gaat Elmer naar het graf van zijn moeder. Ook zijn vader komt daar. Hieruit kunnen we opmaken dat de twee vrede hebben gesloten.

V. 3. 2 Structuur

Dramaturgische regels bij het single plays

In goede aarde is een reeks single plays met als thema de problematiek van de Nederlandse boeren. Dit thema geeft de afleveringen een onderlinge verbinding. In het vierde hoofdstuk heb ik uitgebreid de regels van het enkelvoudige spel behandeld. Het enkelvoudig spel biedt mogelijkheden om af te wijken van de norm. De maker krijgt over het algemeen de kans om zijn persoonlijke stijl in de productie te verwerken omdat het format niet vaststaat. Sonja de Leeuw behandelt in haar boek Ellis die dramaturgische regels geeft voor het enkelvoudige spel.[345]

[345] Interpretatie van Ellis door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 79-81)

Hij heeft zich bij de formulering van deze regels gericht op de klassieke Hollywood film. Het enkelvoudige spel bevat een causale narratieve structuur. De gebeurtenissen ontwikkelen zich cumulatief en leiden tot een climax waar een oplossing uit voortkomt. Bij het enkelvoudig spel worden personages en gebeurtenissen in een logische volgorde geïntegreerd in een continue vertelling. Hierbij treedt geen zichtbare instantie op. Het enkelvoudig spel bevat een economisch gesloten systeem van herhaling en vernieuwing. Sommige elementen in een film kunnen in een later stadium terugkeren en zo een nieuwe betekenis krijgen. Bij de cameravoering houdt men er rekening mee dat beelden natuurlijk overkomen op de kijker. Deze moet snel door hebben waar het om gaat in de productie, wat het probleem is. Hierdoor wordt de nieuwsgierigheid van de kijker gewekt. Het enkelvoudig spel biedt een grote vrijheid om af te wijken van de norm zowel in de vorm als in de inhoud. Echter gezien de plaats in de programmering van het enkelvoudig spel in de programmering bestaat er een overeenkomst met de speelfilm, welke juist een officieel discours reproduceert.[346]

Analyse

Na het bekijken van de serie kan ik vaststellen dat de productie niet afwijkt van de norm in vorm. Weliswaar zijn er kleine verschillen in stijl aan te wijzen die voortkomen uit het feit dat iedere aflevering door een ander scenarist is geschreven. Zo is de insteek van *De terugkeer van Elmer* wat moderner en zitten er een aantal grappige momenten in *Hoogzomer*. Iedere aflevering heeft een causale narratieve structuur. Gebeurtenissen doen zich voor in een oorzaak gevolg relatie. Deze gebeurtenis leiden uiteindelijk tot een climax aan het einde van iedere aflevering. Deze climax hoeft niet zozeer een oplossing van een probleem te bevatten maar kan zich ook afspelen in de gedachtegang van de persoon zelf.

In *Oud zeer en nieuw* komt Ben in een wespennest terecht wanneer hij zijn familieleden bezoekt. Er blijken allerlei oude familiekwesties te spelen en in sommige kwesties heeft zijn aanwezigheid ook een rol gespeeld. Zo zou hij de oorzaak zijn geweest van de verwijdering tussen Sieme en zijn zoons. Wanneer Ben vertrekt heeft hij geleerd dat hij deze oude familiekwesties niet kan oplossen.

[346] Interpretatie van Ellis door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 79-81)

Ook vertelt hij dat er zowel oud zeer als nieuw zeer bij hem is. Ook voor de andere personages komt er een oplossing. Sieme laat zijn zoons naar Canada vertrekken en leert dat hij hen niet zijn wil kan opleggen. Ook vindt er een soort verzoening plaats tussen Wiebe en zijn oom. Wiebe trekt zich terug uit de boerenzaken en gaat zich met andere dingen bezighouden.

In *Yesterday* ziet Sander door zijn financiële problemen niet meer wat echt belangrijk is in het leven, namelijk de liefde die hij en Riekje voor elkaar hebben. Op het moment dat Sander een einde aan hun levens wil maken, weet Riekje nog tot hem door te dringen. Sander beseft dat zij gelijk heeft en dat zij samen hun problemen kunnen overwinnen. Dit besef betekent voor Sander het begin van een nieuw leven. In *Ganzen* overwint Jochem zijn trots en dit kan voor hem een nieuw begin van een nieuw leven betekenen. Ook het hoofdconflict in *De terugkeer van Elmer* wordt opgelost. Er is sprake van een verwijdering tussen vader en zoon. Elmer gebruikt de genetische manipulatie om dit conflict tegen zijn vader uit te spelen. Uiteindelijk spreken beiden hun gevoelens over het conflict tegen elkaar uit en hierdoor kan er een verzoening plaatsvinden. In *Hoogzomer* komt alles toch nog goed in het huwelijk van Leendert en Tine.

In alle afleveringen van *In goede aarde* is er sprake van een continue vertelling. Volgens de regels van de klassieke Hollywood film hoort hier geen zichtbare vertelinstantie op te treden. Hierin wijkt *In goede aarde* echter wel af van de norm. Aan het einde van iedere aflevering zien we namelijk een aftiteling waarin op de feiten wordt gewezen die verbonden zijn aan de problematiek in de werkelijkheid. Hiermee wordt de ernst van de situatie benadrukt. De keuze voor deze aftiteling werd door het Stimuleringsfonds niet op prijs gesteld. Ook in recensies worden er opmerkingen over gemaakt.

Zo staat in de Groene Amsterdammer het volgende:

'De getalenteerde verhalenvertellers van de serie weten het EO-thema terug te brengen tot een Correlatie-uitsmijter.'[347]

In goede aarde volgt afgezonderd hiervan, de structuur van een klassieke Hollywood film.

In de serie wordt veel gebruikt van beelden van het landschap en het boerenbedrijf. Deze beelden dienen ertoe om de het dramaturgisch conflict helder te maken. Alle conflicten gaan namelijk over de verbondenheid van de boeren met hun land, hun vak, hun geschiedenis en de druk van de moderne tijd waarin ze leven. Deze verbondenheid kan alleen worden duidelijk gemaakt wanneer we de boeren zien in hun eigen omgeving. Het landschap en het boerenbedrijf zijn namelijk de oorsprong van het conflict. We zien Ben in het Friese landschap, in het kleine dorp waar alle mensen elkaar kennen en op de boerderij van zijn oom Sieme. In deze omgeving speelt zich de familieruzie af die al bijna drie generaties voortduurt. Wiebe probeert zich te wreken op zijn oom door hem het leven zuur te maken met behulp van gemeentelijke procedures. Op de boerderij van Sander worden de beelden van de ultramoderne stallen gebruikt als herinnering aan de grote schuld die Sander heeft. Deze beelden laten nog meer zien dat Sander door de uitbreiding en modernisering van zijn bedrijf verwijderd is geraakt van datgene waar hij van houdt, namelijk de eenvoud van het boerenleven. De moderne stallen maken ieder contact met de varkens overbodig. Zijn vak is veranderd in een klinische machinerie waarin Sander zich eigenlijk helemaal niet meer thuis voelt. De beelden van deze omgeving zijn dus duidelijk verbonden aan het dramaturgische conflict van de hoofdpersoon. In *Ganzen* zien we voortdurend grote zwermen ganzen die over het land van boer Jochem vliegen. Ook deze beelden verwijzen dus naar de aard van het probleem, naar het dramaturgische conflict. Door deze ganzen staat het bedrijf en leven van Jochem op het spel. In *De terugkeer van Elmer* wordt veel gebruik gemaakt van waanbeelden die Elmer ziet van zijn moeder en niet zozeer van beelden van het probleem, de proefvelden. Hieruit kunnen we concluderen dat het dramaturgische conflict van Elmer zoch afspeelt in de geschiedenis rond zijn moeder.

[347] Koor, Walter van der. "Televisie" In: Groene Amsterdammer, 14-07-2001

De ziekte en het sterven van zijn moeder zijn de oorzaken van het conflict tussen hem en zijn vader. Hij gebruikt de genetische manipulatie om dit conflict uit te spelen. In *Hoogzomer* voeren beelden met graan de boventoon. Graan is het leven van boer Leendert maar ook de last die hij moet dragen. Het veroorzaakt problemen in zijn privé leven.

V. 3. 3 Realisme in vorm en inhoud

Deze vraag is in zekere zin al behandeld in het voorgaande gedeelte. *In goede aarde* hanteert grotendeels in vorm de regels van de klassiek realistische tekst. Deze structuur kenmerkt zich door een duidelijke hoofdpersoon welke in het bezit is van de waarheid. Met deze hoofdpersoon wordt identificatie nagestreefd. Het perspectief van de hoofdpersoon is dominant in de tekst, er worden niet of nauwelijks andere perspectieven getoond. Dit is zeker van toepassing op de reeks *In goede aarde.* De hoofdpersonen van *In goede aarde* delen allemaal dezelfde achtergrond. Ze zijn boer en dragen zorg voor de schepping. Ze worden allen geconfronteerd met externe problemen die het hen moeilijk maken om hun bedrijf op een goede manier voort te zetten. Het dominante perspectief is dat de mens moet zorgdragen voor de schepping.

Een derde kenmerk van de klassiek realistische tekst is de lineaire verhaal structuur, wat in het bovenstaande gedeelte ook besproken is. Het vierde kenmerk is dat de oplossing voor het dramatische conflict altijd binnen de tekst wordt aangereikt. De voorbeelden hiervan heb ik in tevens in paragraaf V. 3. 2 gegeven. Het klassieke realisme reproduceert volgens Tulloch[348] altijd het officiële discours. Dit leverde bij de serie *De Laatste Carrière* problemen op omdat deze serie naar mijn mening een alternatief discours reproduceert in plaats van een officieel discours. Ik denk dat in tegenstelling tot *De Laatste Carrière, In goede aarde* wel degelijk een officieel discours reproduceert. Het thema van de serie is de zorg van de mens voor de schepping. God heeft het rentmeesterschap over de schepping aan de mens toevertrouwd.

[348] Interpretatie van Tulloch door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 70-73)

Het geloof komt alleen impliciet aan de orde in de serie en wel dan in het feit dat de boeren een verbintenis hebben met hun land. Weliswaar wordt er in een aantal afleveringen gerefereerd aan zondagse kleren, maar dit krijgt verder geeft betekenis in het verhaal. In deze serie worden noties uit het Koninkrijk van God getoond, namelijk dat de mens zuinig moet zijn op de schepping. Veel mensen zullen bij hun zorg om de natuur niet meteen denken aan deze opdracht die de mens van God heeft gekregen. Ze zullen het meer opvatten als de sociale taak die ze hebben om de wereld te bewaren voor het nageslacht. Toch is natuur- en milieuproblematiek tegenwoordig een belangrijk punt van discussie. De gevolgen van het ingrijpen van de mens in de natuur worden steeds duidelijker en mensen raken hiervan doordrongen. *In goede aarde* probeert deze problematiek aan de orde te brengen door de worsteling van de boeren met de wetten van de mens én de natuur in beeld te brengen. Hieruit concludeer ik dat *In goede aarde* een officieel discours reproduceert.

V. 3. 4 De reis van de hoofdpersonen

Omdat *In goede aarde* uit vijf afzonderlijke delen bestaat wil ik de verhaalstructuur van Christopher Vogler op de vijf afzonderlijke delen toepassen. Wat ik opvallend vindt is dat de structuur van Vogler moeilijk op deze vier single plays is toe te passen. Belangrijk om te noemen is dat er bij iedere aflevering sprake is van een *backstory* en een persoonlijk dramaturgisch conflict van de hoofdpersoon. De *backstory* van iedere aflevering is de boerenproblematiek en hierin kunnen we net als in de dramaturgische reis van de hoofdpersoon grofweg drie akten onderscheiden.

Analyse Oud zeer en nieuw

Ben Dekker is het hoofdpersonage van deze aflevering. Ben keert als het ware terug naar zijn verleden wanneer hij het dorp bezoekt waar zijn overleden oma woonde. Op het moment dat Ben in het oude huis arriveert betreedt hij de speciale wereld van zijn verleden.[349] We kennen Ben niet in de wereld van zijn dagelijks leven.

[349] Vogler. The writers journey, 1998, 12-27

Vanaf het moment dat hij het huis van zijn oma betreedt, ontstaat bij de kijker een nieuwsgierigheid naar het verleden van Ben. Het teruggaan naar dit dorp kan gezien worden als een *call to adventure*.[350] Wanneer hij zijn neef Wiebe tegen het lijf loopt lijkt het erop dat ook het weerzien met zijn andere familieleden prettig zal zijn. Als hij echter met Wiebe meegaat naar de boerderij van zijn oom Sieme, blijkt dat er in de tijd van zijn afwezigheid een hoop is gebeurd. Wiebe probeert het leven van zijn oom zuur te maken door hem dwars te zitten met allerlei gemeentelijke procedures. Sieme moet van de gemeente een gedeelte van zijn land verkopen, maar hierdoor zou zijn bedrijf te klein worden om in de toekomst door zijn twee zoons gerund te kunnen worden. Dit probleem speelt zich af op het niveau van de *backstory*. Het dramaturgische conflict speelt zich af in de relatie tussen Ben en zijn familie, in het feit dat Ben ongewild bij allerlei familieproblemen wordt betrokken. Van het ene op het andere moment verandert Wiebe van zijn vriend in zijn vijand. Het blijkt echter ook dat de zoons van Sieme hem niet echt vriendelijk gezind zijn. Zij kunnen ook als vijanden van Ben gezien worden. Ze verwijten hem namelijk dat hij vroeger tussen hen en hun vader in stond. De enige vriend van Ben is zijn oom Sieme, voor wie hij als een zoon is. Wiebe kan ook als vijand van de familie Gerdanus worden gezien. Wiebe vertegenwoordigt voor hen de familieruzie uit een ver verleden. Bovendien werkt hij voor de gemeente die het hen zo moeilijk maakt om het bedrijf op een goede manier voort te zetten. Uiteindelijk heerst er ook tussen vader Sieme en zijn zoons vijandschap.[351] Gedurende de aflevering stapelen de spanningen zich op en ontvouwt zich stukje bij beetje de familieruzie. De donkerste momenten van alle personages spelen zich in de nacht af. Ben wordt lastig gevallen door zijn dronken neef Wiebe die zijn ellende probeert te verdrinken. Ook zijn vrouw Anneke staat bij Ben op de stoep en het wordt duidelijk dat zij en Wiebe veel problemen hebben. Wanneer zij eindelijk weg zijn staat oom Sieme op de stoep: hij heeft ruzie met zijn zoons gehad en Sjoerd is weggelopen. De personages komen in de *inmost cave* tijdens hun zoektocht naar Sjoerd.[352]

[350] Vogler. The writers journey, 1998, 12-27

[351] ibidem

[352] ibidem

Wanneer Sjoerd het ongeluk van Wiebe veroorzaakt staat Sieme voor de keuze of hij zijn vijand zal proberen te redden. Hij lijkt hier echter geen moment over te twijfelen en springt zonder pardon de auto in het water achterna.
Ondanks de ruzies blijft Wiebe voor hem een mens in levensgevaar. Aan het einde van de aflevering vindt er een verzoening plaats tussen Sieme en Wiebe. Ook de zonen van Sieme verzoenen zich met Ben. Wanneer Ben weggaat uit het dorp, bevindt het verhaal zich in de tweede akte. Ben keert na dit bezoek echter nooit meer terug. Blijkbaar heeft hij geleerd dat oud zeer alleen maar nieuw zeer veroorzaakt. Je moet geen oude koeien uit de sloot halen en kunt het verleden beter laten rusten, voordat ze nog meer schade aanricht. Op de aftiteling van deze aflevering wordt duidelijk dat door de hoge prijzen van de landbouwgrond veel boeren emigreren naar het buitenland.

Afbeelding XI: Ben en oom Siebe kijken naar de weilanden met de koeien en praten over de problemen met de gemeente.

Afbeelding XII: De drie neven van Ben komen hun excuses aanbieden

Analyse Yesterday

Sander Zegveld is het hoofdpersonage van deze single play. Aan het begin van de aflevering zien we Sander die in bed ligt en piekert, hij denkt terug aan het verleden waarin hij nog geen problemen had. We zien beelden van een feest om de uitbreiding en verbouwing van de stallen te vieren. Dit is de eerste akte, of de expositie, waarin we de hoofdpersoon leren kennen. We zien flashbacks waarin Sander zijn achtergrond wordt duidelijk gemaakt.
Sander zijn wereld verandert op het moment dat hij hoort dat de gemeente de bestemmingsplannen van zijn grond heeft veranderd. Op het niveau van de *backstory* is dit het moment van de overgang tussen de eerste en de tweede akte. In de dramaturgische reis van Sander vindt deze overgang plaats op het moment dat Sander beslist dat hij zijn problemen uit de weg wil gaan. Sander mag niet uitbreiden, iets dat hij wel hard nodig heeft om zijn schulden te kunnen afbetalen aan de bank. Het lijkt erop alsof Sander de problemen niet onder ogen wilt zien. Hij wilt dat alles blijft zoals het was en durft zelfs zijn vrouw niet van de geldzorgen te vertellen. Alsof het betekent dat zolang hij dit niet doet, het probleem niet echt bestaat. Vogler schrijft dat een hoofdpersoon in de tweede akte op zoek gaat naar het elixer of de oplossing van zijn probleem. Bij deze zoektocht moet de hoofdpersoon hindernissen overwinnen en ontmoet hij vrienden en vijanden.[353] Sander zijn zoektocht zit in het feit dat hij nadenkt over de mogelijkheid van een zelfmoord of een gezamenlijke dood.

[353] ibidem.

Gedurende de rest van de aflevering is hij bezig met afscheid nemen en onderzoekt hij hoe zijn vrouw over een gezamenlijke dood denkt. Hij probeert zichzelf ervan te overtuigen dat dit de beste oplossing is. Dit alles is nieuw voor Sander en hij bevindt zich dus in een wereld die hij niet kent. De vraag die bij de kijker ontstaat is of Sander zijn plannen zal doorzetten of dat hij op één of andere manier tot het inzicht komt dat hij zijn problemen wel degelijk kan oplossen. Sander heeft tijdens zijn zoektocht zowel vrienden als vijanden. Zijn vrouw Riekje is zijn beste vriendin. Ze zijn dolgelukkig met elkaar, ze kunnen samen lachen en huilen. Sander houdt zoveel van haar dat hij haar niet van hun belabberde financiële situatie durft te vertellen. De grote vijand van Sander is de gemeente, die haar bestemmingsplannen heeft veranderd.

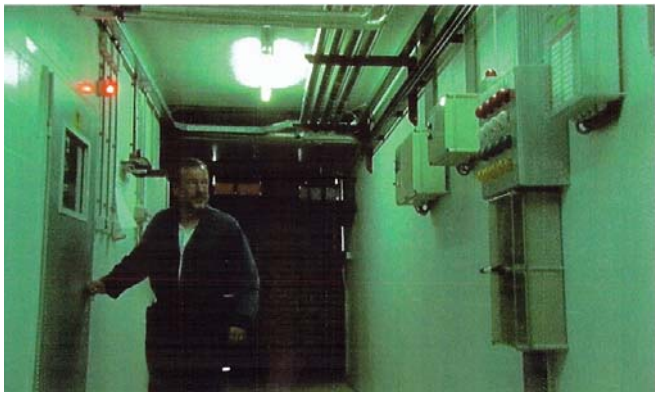
Op het moment dat Sander wil stoppen met alles in zijn leven is er een sprake van zijn acceptatie van de *call to adventure*.[354] Hij zet alles uit in de varkensstallen en doet de deuren op slot: hij sluit zijn leven als varkensboer af. Hij kan niet onder ogen zien dat zijn leven als varkensboer ten einde loopt en daarom neemt hij zelf het lot in handen. Sander neemt Riekje mee uit om haar zo de fijnste avond van haar leven te bezorgen. Ze zitten aan de waterkant in het gras, gaan uiteten en knuffelen op een bankje in het park zoals jonge mensen dat doen. Ze zijn verliefd en hebben het goed samen, ze hebben niemand anders nodig alleen is Sander degene die zich dit niet realiseert. Op weg naar huis zet hij een luchtdruk pistool tegen Riekje haar hoofd, het is de laatste hindernis die hij moet nemen om vervolgens de hand aan zichzelf te slaan. Dit moment kunnen we markeren als de *inmost cave*.[355] Sander durft deze laatste hindernis naar zijn vrijheid echter niet te nemen omdat Riekje op het laatste moment een gevoelige snaar in hem weet te raken. Riekje laat Sander de belachelijkheid van de situatie in zien en weet alles zo in het juiste perspectief te plaatsen.

Ze hebben samen veel te veel om op te geven en Sander zal moeten aanvaarden dat hij zijn problemen onder ogen moet komen. Op de aftiteling wordt duidelijk gemaakt dat er jaarlijks een bepaald aantal veeboeren zelfmoord pleegt omdat ze niet meer uit de financiële problemen kunnen komen.

[354] ibidem

[355] ibidem

Afbeelding XIII: Sander dwaalt door de moderne stallen.



Analyse Ganzen

Aan het begin van de aflevering bevindt het verhaal zich op het niveau van de boerenproblematiek al in de tweede akte. Jochem weet immers al dat hij zijn land misschien verliest. Voor wat betreft zijn eigen dramaturgische reis, bevindt Jochem zich echter nog in de eerste akte. Jochem moet leren om hulp te accepteren en zijn eigen lot, de verandering van zijn leven zoals hij dat tot dan toe kende, te aanvaarden. Deze reis wordt in gang gezet doordat Jochem ontdekt dat hij poliepen in zijn blaas heeft. Hij plast bloed en dit bloed kan worden gezien als de *call to adventure.*[356] De veearts constateert dit en verwijst Jochem door naar het ziekenhuis, waardoor Jochem zijn bedrijf uit handen moet geven aan een loonwerker. Jochem vindt het moeilijk om dingen uit handen te geven, iets dat al eerder aan de orde is geweest in zijn relatie tot zijn vriend die hem af en toe helpt. Jochem stelt zich zeer autoritair naar zijn vriend op en jaagt zijn vriend hierdoor weg. In het ziekenhuis leert Jochem dat hij niet alles in de hand kan houden. Als hij thuis komt wordt hij verpleegd door een zwarte Surinaamse zuster. Hij laat het huishouden aan haar over en bouwt langzamerhand een band met haar op. In zijn zoektocht ontmoet Jochem verschillende vrienden en vijanden. Dit is ten eerste de veearts met wie Jochem het goed kan vinden. Deze man zou ook aangewezen kunnen worden als de mentor in het verhaal. Daarnaast is er natuurlijk die vriend die Jochem af en toe een handje helpt. De vijanden van Jochem zijn de gemeente, de ruilverkaveling en alle mensen die kritiek op zijn manier van werken hebben.

[356] ibidem

Ook de Surinaamse zuster wordt een vriendin van Jochem. Op een dag wil Jochem naar de koeien toe, ondanks dat hij nog niet geheel hersteld is. In de stal wil hij aan het werk gaan maar plotseling krijgt hij kramp. Hij zakt in elkaar en blijft in het midden van de stal zitten. Ik denk dat we dit punt in het verhaal kunnen aanwijzen als de *inmost cave*.[357] Hij heeft geen familie of zoons die het werk van hem over kunnen nemen en hij beseft dat als hij iets mankeert, niemand het werk op de boerderij voortzet. De zuster helpt Jochem door dit moeilijke moment heen te komen. Ze melkt de koeien en vertelt Jochem dat haar vader ook veehouder was. Gedurende de aflevering zien we dat er een verandering in Jochem plaatsvindt. Jochem leert van de zuster en leert dat verandering positief kan zijn. De werkster die hij al jaren heeft wordt namelijk vervangen door de zwarte zuster. Hij krijgt met haar echter uiteindelijk een veel beter band dan dat hij met zijn oude werkster had. Jochem zegt sorry tegen zijn vriend en accepteert de biljartstok van de zuster. Deze biljartstok is het symbool geworden van het nieuwe leven dat hem te wachten staat. Jochem heeft aan het einde van de film wel degelijk het elixer gevonden. Hij heeft geleerd open te staan voor verandering en is bereid om eventueel een nieuw leven te accepteren. Het al dan niet accepteren van de biljartstok kan als een beproeving worden gezien.Page: 169
[358]

Afbeelding XIV: Jochem krijgt kramp en zakt daardoor in elkaar in de schuur.

[357] ibidem

[358] Vogler. The writers journey, 1998, 12-27

Analyse Hoogzomer

De structuur van Vogler is makkelijker toe te passen op de aflevering *Hoogzomer*. Het verhaal van *Hoogzomer* speelt zich op twee niveaus af. Ten eerste is er de eeuwigdurende strijd van Leendert tegen de natuur, die zijn grootste vriend is maar tegelijkertijd ook zijn grootste vijand kan zijn. Deze voortdurende aanwezigheid van het bedrijf in het leven van hem en zijn vrouw Tine heeft de nodige invloed op hun relatie. Tine wordt gek van de zwijgzame Leendert en van de rol die het akkerbouwbedrijf in hun leven speelt. Het verhaal begint met Tine die zo onopvallend mogelijk in een bus stapt. Ze gaat naast een man zitten en pakt stiekem zijn hand. Hij vraagt aan haar of ze het al verteld heeft. De kijker weet meteen dat er iets aan de hand is. Deze beelden zijn een aankondiging van het probleem dat de wereld van Leendert en Tine gaat veranderen.

Tine komt thuis met een stadse tas in haar handen. Voor één dag is zij ontsnapt aan haar gewone wereld. De confrontatie met deze wereld is des te harder wanneer ze weer thuiskomt. Het is stil aan tafel en er wordt amper een woord gewisseld. Wanneer Leendert in de auto spreekt, gaat het over werk. Het graan moet er voor woensdag af want dan gaat het regenen.'s Avonds gaan Leendert en Tine naar een plaatselijk feest. Tine heeft de avond van haar leven maar wanneer Leendert naar huis wilt vertelt ze hem wat er aan de hand is, maar Leendert zwijgt. Op dit moment gaat het verhaal over van de eerste naar de tweede akte. In plaats van dat Leendert de strijd aangaat met de onbekende 'minnaar', weigert hij te accepteren wat er aan de hand is. Als 's ochtends Tine verdwenen is gaat hij gewoon verder met zijn werk. Wanneer ze 's avonds belt verwacht hij dat ze gewoon naar huis toe komt. Dit doet Tine niet en Leendert laat het er bij zitten. Hij gaat enkel en alleen de strijd aan met de natuur. Hij doet er alles aan om het graan op tijd van het land te halen. Leendert heeft maar weinig vrienden of vijanden in de strijd die hij met zichzelf voert. Bij het loonbedrijf blijkt dat de machines die hij nodig heeft voor de oogst niet voor hem gereserveerd zijn. Misschien zouden we hierdoor het loonbedrijf als een *shapeshifter* kunnen aanwijzen.[359] Een andere *shapeshifter* is een andere boer die hem had beloofd om te komen helpen. Deze boer laat het op het laatste moment afweten

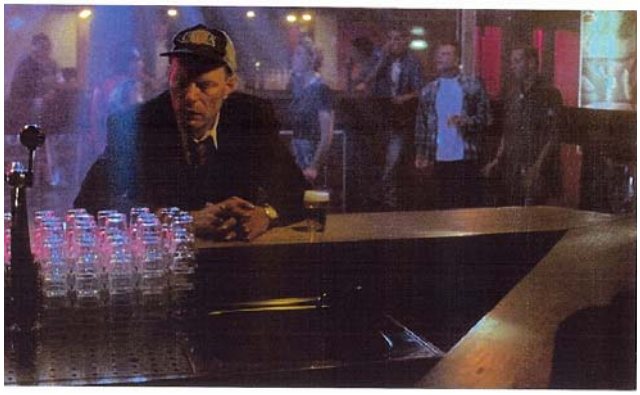
[359] ibidem

omdat Leendert de oogst één dag naar voren verschuift. Ook zijn zoontje Bas laat het afweten wanneer zijn vader de vogel doodgooit.
Bas gaat liever naar zijn moeder dan dat hij nog één dag bij zijn chagrijnige vader moet blijven. Wanneer de moeder van Tine bij Leendert op bezoek komt, blijft hij koppig doen. Ze vraagt of Leendert met Tine wilt gaan praten. Leendert blaft zijn schoonmoeder af. Hij heeft nooit gepraat en zal dat ook nooit gaan doen, volgens hem weet Tine dit. Zijn schoonmoeder kwam als een vriendin, maar Leendert stuurt haar door zijn gedrag weer weg. De strijd van Leendert tegen de natuur en tegen zichzelf duurt voort. Tijdens de oogst ziet hij beelden van een lachende Tine. Hij mist haar meer dan hij durfde te hopen. Wanneer hij na een avond in de kroeg in de slip raakt omdat hij Tine denkt te zien begint hij eindelijk te huilen. Hij kan niet zonder haar, hoe graag hij dat ook had gedacht. Tussendoor zien we ook beelden van Tine die een strijd met zichzelf voert. Ze vraagt zich af wat ze met haar leven moet doen, een andere man zoeken of naar Leendert teruggaan. Op een ochtend staat ze bij een veld waar Leendert aan het werk is. Daar sluiten de twee vrede. Leendert wil praten en Tine wilt mee naar huis. Leendert en Tine hebben allebei geleerd dat hun leven bij elkaar ligt en dat het bedrijf, de natuur en het weer daar een onderdeel van zijn. Ik denk dat de *inmost cave* aan te wijzen is op het moment dat Leendert in de kroeg zit.[360] Hij hangt aan de bar, drinkt bier en wordt stiekem uitgelachen door twee jonge meisjes. Hij beseft dat dit zijn leven niet is en gaat naar huis. Onderweg ziet hij weer Tine waardoor hij in de slip raakt. De beproeving komt vlak voor het einde wanneer Tine voor zijn neus staat. Zal hij haar afwijzen of zal hij blijven zwijgen? Leendert overwint zichzelf en vraagt of ze naar huis komt om te praten. Hij heeft geleerd dat dit essentieel is wanneer hij Tine terug wilt krijgen.

[360] ibidem

Afbeelding XVI: Tine wacht op de bus waar haar vriend Bert in zit.

Afbeelding XVII: Leendert verdrinkt zijn verdriet in de disco.



Analyse De Terugkeer van Elmer

Elmer verblijft al drie jaar in Azië. Op een dag ontvangt hij een e-mail van het thuisfront: ze hebben zijn hulp nodig. Deze e-mail markeert de overgang van de eerste naar de tweede akte: Elmer verlaat zijn wereld van het dagelijks leven en moet de situatie thuis onder ogen zien. Elmer twijfelt niet of hij naar huis moet gaan en er is in dit geval dus geen sprake van een *refusal of the call.*[361] Wat er thuis precies gebeurd is, is voor de kijker nog een raadsel. We komen er echter snel genoeg achter. Het wordt duidelijk dat de zaken thuis anders liggen dan drie jaar geleden voordat Elmer vertrok. Elmer zijn moeder is overleden maar zijn vader heeft nu een nieuwe vriendin. Ze gaan zelfs trouwen. Het wordt al snel duidelijk dat er sprake is van een conflict tussen vader en zoon. Dit conflict is het dramaturgsiche conflict van Elmer.

[361] ibidem

Hij moet namelijk veranderingen leren te accepteren, de genetische manipulatie dient als metafoor voor dit leerproces. Genetische manipulatie staat immers ook voor vooruitgang. De proefvelden en de genetische manipulatie worden gebruikt om dit conflict tegen zijn vader uit te spelen. Op initiatief van de broer van Elmer, is Elmer zijn vader begonnen met het aanleggen van proefvelden. Hierop experimenteren ze met genetische manipulatie. Elmer is hier fel op tegen en laat dit meerdere keren merken. Hij heeft het moeilijk met de veranderingen op privé en zakelijk gebied en trekt in een verlaten caravan op het erf. Elmer probeert een strijd te voeren tegen de genetische manipulatie op de velden, alsof hij terug wil keren naar het verleden. Hij zou het liefste terugkeren naar het verleden waarin zijn moeder nog leefde. De vraag is of Elmer haar dood leert te verwerken. Hij zoekt contact met actiegroep de Briesende Bieten om de genetische manipulatie tegen te gaan. Zij doen zich voor als mensen die hem willen helpen, maar wanneer Elmer zich terugtrekt verwoesten ze alsnog de oogst van zijn vader. De Briesende Bieten zijn te kenmerken als de *shapeshifter* in het verhaal.[362] Vijanden van Elmer zijn zijn vader en zijn nieuwe vriendin en zijn broer. De vader van Elmer stelt zich voor wat betreft de genetische manipulatie eerst achter deze zoon op, maar hij komt tot inkeer wanneer hij inziet dat zijn zoon heeft gerommeld met de vergunningen.
Op het vlak van de backstory kan de verwoesting van de oogst door de Briesende Bieten worden aangewezen als een *inmost cave*.[363] Elmer voorkomt dat zijn vader verder kan gaan met zijn leven, zowel op zakelijk als op privé gebied. Zijn vader en hij komen echter tot elkaar. Elmer kan zijn vader laten inzien dat hij fout zat en zijn vader wil ophouden met de experimenten. Deze ontwikkeling is een metafoor voor de verzoening op het persoonlijke vlak. Elmer verwijt zijn vader dat hij zijn moeder in de steek liet toen ze ziek werd. Volgens Elmer stopte hij haar weg in de oude caravan op het erf. Elmer worstelt hiermee en in deze strijd kunnen zowel zijn vader als moeder en de overleden vriendin van zijn vader als vijanden worden gezien. Elmer voert een geestelijke strijd en uiteindelijk durven hij en zijn vader elkaar recht in de ogen te kijken. Ze spreken over toen en komen beiden tot de conclusie dat ze nooit van elkaar hebben geweten hoe ze met de ziekte en dood van moeder omgingen.

[362] ibidem

[363] ibidem

Dit moment kan tevens worden aangewezen als de *inmost cave* van Elmer.[364] Hij beseft dat zowel hij als zijn vader verder moeten gaan met hun leven. Elmer en zijn vader verzoenen zich met elkaar. Mede door deze verzoening besluit de broer van Elmer weer te gaan studeren. Zijn vader en hij willen de boerderij aan Elmer overdragen. De beproeving van Elmer vindt plaats op de trouwdag van zijn vader en zijn nieuwe vriendin. Elmer en zijn vader gaan beiden naar het graf van moeder. Het elixer van Elmer is dat hij heeft geleerd om de veranderingen te accepteren en dat hij moet verder gaan met zijn leven.

V. 3. 5 Katharsis

In de vorige paragraaf is duidelijk geworden dat de structuur van Christopher Vogler op deze productie niet zo makkelijk is toe te passen als op de serie *De Laatste Carrière.* Wat we in deze vier single plays echter wel zien is dat in ieder single play de hoofdpersoon iets leert. Ze maken allemaal een leerproces door, een proces van acceptatie. Wat de EO vooral heeft willen laten zien is: "een boer WORDT je niet, een boer BEN je."[365] Alle boeren worstelen met zichzelf omdat het boer-zijn geworteld is in je hele wezen.
Als je een boer zijn boerderij afneemt, neem je niet alleen zijn werk af maar ook zijn bestaansrecht.[366] Omdat veel boerderijen van vader op zoon overgaan is dit een heel heftig conflict. Boeren zijn voor hun levensonderhoud afhankelijk van de natuur maar voeren ook strijd met de natuur of met beslissingen van buitenaf die over de natuur worden genomen.

In de geschiedenis van het EO drama is de nadruk meer komen te liggen op het feit dat mensen steeds weer keuzes in hun leven moeten maken en dat ze moeten leren leven met de consequenties van die keuzes.

[364] ibidem

[365] Opmerking Jacomien Nijhof 21 mei 2005

[366] ibidem

In de EO programma's wordt hierbij waar mogelijk een koppeling gemaakt naar bijbelse principes die een leidraad kunnen vormen bij het nemen van beslissingen.[367] Over deze dit thema in goede aarde zegt Jacomien Nijhof in een interview met het tijdschrift Skrien het volgende:

> "*We zien in alle afleveringen een duidelijk innerlijk conflict van personages die worstelen met de vraag: wat is wijsheid? We zien de moeite die het soms kost om beslissingen te nemen en de consequenties daarvan. De beslissingen die de personages uiteindelijk nemen zijn toch wel heel 'bijbels'. Het zijn altijd keuzes voor het leven en vooral voor de liefde. Meestal is er een ommekeer zichtbaar van egocentrisme naar altruïsme of 'liefde voor de naaste'."*[368]

Zoals uit het vierde hoofdstuk is duidelijk geworden, koppelt de EO dit leerproces van de hoofdpersoon aan het begrip katharsis. Door te laten zien dat een fictieve figuur moet lijden, wordt er bij de toeschouwer medelijden opgewekt omdat de toeschouwer beseft dat als dit lijden de fictieve figuur kan overkomen, het ook de toeschouwer kan overkomen. De les die de toeschouwer trekt uit het verhaal en het medelijden met de hoofdpersoon schenkt de toeschouwer genot. Hierdoor treedt er een katharsis op van emotionele uitersten, angst en medelijden. Dit veroorzaakt *aidoos*, een evenwicht van correcte schaamte en respect.[369]

De mate waarin er katharsis aanwezig is in een serie heeft de maken met de begrippen impliciete en expliciete identiteit.

Wanneer een serie impliciete verkondiging tot doel heeft, zoals het geval is bij *In goede aarde*, draait de katharsis voornamelijk om een manier van leven of noties uit het Koninkrijk van God.[370] Bij het aanwijzen van het punt van katharsis in een serie, na gesprekken met de dramaturgen, moeten we er natuurlijk altijd van doordrongen zijn dat dit volgens de makers een katharsis is. Het is de vraag of een kijker de kijker deze momenten eveneens als momenten van katharsis ervaart.

---

[367] Breuer, Rebecca. "De keuzes van de EO" In: Bijlage Skrien, 2001/08, 12

[368] Breuer, Rebecca. "De keuzes van de EO" In: Bijlage Skrien, 2001/08, 12

[369] Gras. Syllabus voor Inleiding Toneelgeschiedenis I, 2001, 41

[370] Opmerking Jacomien Nijhof 21 mei 2005

In *Oud zeer en nieuw* leert Ben dat hij er beter aan doet om het verleden te laten rusten. Hij heeft zich weliswaar kunnen verzoenen met zijn familie en ook een verzoening tot stand gebracht in de familie. De confrontatie met ruzies uit het verleden hebben echter ook weer veel nieuw zeer veroorzaakt.

In *Yesterday* leert Sander dat hij zijn situatie onder ogen moet zien. Hij kan niet voor zijn financiële problemen weglopen door zelfmoord te plegen. Zijn liefde voor zijn vrouw Riekje en voor het leven overwinnen het van zijn wanhoop.

In *Ganzen* is er sprake van een zelfde soort leerproces. Jochem moet leren accepteren dat zijn bedrijf geen toekomst meer heeft door de milieumaatregelen van de gemeente. Hij heeft geen opvolger en staat alleen in zijn bedrijf. Hij moet leren om hulp uit handen te geven en zijn lot te aanvaarden. Dit leerproces wordt versneld doordat hij naar het ziekenhuis moet en verzorgd moet worden door een zwarte zuster. Uiteindelijk maakt Jochem een verandering door. Hij accepteert de biljartstok van de zuster, welke symbool staat voor een nieuw begin en de veranderingen in zijn leven.

In *Hoogzomer* overwinnen Leendert en Tine samen hun relatiecrisis die veroorzaakt is door de altijd aanwezige problemen van het bedrijf en de zwijgzaamheid van Leendert. De kijker leert uit deze productie wat de druk van het boerenleven kan zijn op het persoonlijke leven. Alles wordt bepaald door de natuur.

In *De Terugkeer van Elmer* leert Elmer zelf dat hij de veranderde situatie thuis moet leren accepteren. Hij moet schaduwen uit het verleden overwinnen. De genetische manipulatie staat symbool voor de vooruitgang. Elmer gebruikt dit om het conflict tegenover zijn vader uit te spelen. Aan het einde van het verhaal vindt er een verzoening plaats tussen Elmer en zijn vader.
Elmer leert om te gaan met het verleden, dit verleden een plek te geven en beseft dat zowel hij als zijn vader het recht hebben om door te gaan met hun leven.

De boeren uit deze verhalen hebben een paar dingen gemeen. Ze zijn allen afhankelijk van de natuur voor hun levensonderhoud. Zij voeren soms een strijd met de natuur en soms een strijd met externe instanties die deze natuur willen beïnvloeden. Al deze boeren houden van hun land en willen er zo goed mogelijk voor zorgdragen. Ze voelen zich verantwoordelijk voor hun land en hun dieren. Land en dier betekenen heel hun leven.

Met dit gedachtegoed brengen deze single plays de waarde van de natuur op de kijker over. Ook doen deze verhalen de kijker beseffen hoe de toekomst eruit ziet voor sommige boeren in Nederland, dat het bijna onmogelijk is om tegenwoordig op een goede en eerlijke manier een boerenbedrijf te runnen. *In goede aarde* leert de kijker iets over omgaan met de schepping.

V. 3. 6 De functie van het christelijke geloof

In goede aarde is de functie van het geloof totaal verschillend dan in *De Laatste Carrière.* Waar in deze serie het geloof vaak te expliciet aan de orde komt zou je bij *In goede aarde* bijna kunnen spreken van een ontbreken van het christelijke geloof. De christelijke identiteit komt niet of nauwelijks aan de orde. Er is geen sprake van *christian presence* en er wordt met geen woord gerept over God. In de Groene Amsterdammer schreef Walter van der Kooi het volgende over *In goede aarde*:

> *'Dat de artistieke ambities van de makers het winnen van het keurslijf van het thema betekent een stap op weg naar de EO als volwassen tv-maker.'*[371]

In goede aarde is een mooi voorbeeld van een productie waarin sprake is van een impliciete identiteit. Vanuit het christelijke geloof wordt er een visie geboden op de boerenproblematiek in Nederland. De productie belicht deze problematiek vanuit de denkwijze dat de mens het rentmeesterschap over de schepping van God gekregen heeft. De mensen moeten goed zorgen voor datgene wat we in bruikleen hebben gekregen. Daartoe zouden wij met alle voorzichtigheid en liefde moeten omspringen met de schepping. Dit zien wij heel duidelijk terug in de manier waarop deze boeren met de schepping omspringen. Ze zijn vol liefde en voelen zich verantwoordelijk. Alsof ze tegen de kijker willen tegen: 'De natuur is geen gebruiksartikel dat je weg kan gooien, de natuur leeft en moet goed verzorgd worden.' In deze boodschap vinden wij een impliciete verwijzing naar het christelijke geloof.

[371] Kooi, Walter van der. "Televisie" In: Groene Amsterdammer, 07-07-2001

V. 3. 7 Conclusie

Uit paragraaf V. 3. 2 is duidelijk geworden de dramaturgische regels van het enkelvoudig spel van toepassing zijn op de productie *In goede aarde*. De productie volgt de structuur van de klassiek realistische tekst, maar in tegenstelling tot *De Laatste Carrière* reproduceert *In goede aarde* wel degelijk een officieel discours. In de reeks is sprake van een impliciete christelijke identiteit, men wil namelijk de kijker iets leren over de zorg van de mens voor de schepping. Milieuproblematiek is tegenwoordig een belangrijk aandachtspunt in onze samenleving en veel mensen zijn doordrongen van de zorg voor de natuur. Omdat het christelijke geloof een minder grote rol speelt in de productie zal *In goede aarde* meer laagdrempelig zijn om naar te kijken dan *De Laatste Carrière*. Er zullen minder mensen zijn die de positie van de *oppositional reading* zullen aannemen.[372] Hierdoor zal er sneller sprake kunnen zijn van een katharsis bij de kijker.

[372] Interpretatie van Hall door Fiske (Fiske, 1987, 254-288)

V. 4 Missie Warmoesstraat: serie 1 en 2

Van *Missie Warmoesstraat* zijn twee series geproduceerd, welke in 2004 werden uitgezonden. De twee series bestaan allebei uit 13 afleveringen en duren per aflevering 25 minuten. In eerste instantie was er nogal wat tegenstand vanuit het bestuur om deze serie te gaan maken. Men wilde als EO liever geen politieserie maken. Er was echter helemaal geen sprake van een politieserie maar van een serie over een politiepastor. Centraal in de beide series staat de persoon van Cas Wulffers. In de eerste serie begint hij aan zijn nieuwe baan als politiepastor. Voor deze baan werkte hij als predikant in het leger.

Ik heb ervoor gekozen om deze series te analyseren omdat *Missie Warmoesstraat* de laatste productie is in de onderzoeksperiode van deze scriptie. Bovendien is er in deze serie sprake van een expliciete EO identiteit. De analyse van deze serie kan aantonen of de EO er uiteindelijk in is geslaagd om een balans te vinden in het verwerken van EO identiteit in EO drama.

Afbeelding XVIII: De cast van serie 1, v.l.n.r. Peter Hermans, Korus de Kuyper, Simone Elstak, Cas Wulffers en Sa'id Shoukry.

Afbeelding XIX: De cast van serie 2, v.l.n.r. chef Pengel, Suzanne Kaufman, Cas Wulffers, Peter Hermans, Jorus de Kuyper en Karin Joosten.

V. 4. 1 Synopsis Missie Warmoesstraat

Scenario: Dick van den Heuvel

Regie: Ruud Hendriks en John Röder

Synopsis eerste serie

Gedurende de eerste serie wordt duidelijk dat Cas niet zomaar gestopt is met zijn baan in het leger. Op het bureau is hij is aangenomen om te praten met agenten om hen zo geestelijke steun te geven in de zaken die zij meemaken. Niet iedereen is blij met de komst van Cas maar gedurende de serie weet hij met de meeste mensen vriendschap te sluiten of tenminste hun waardering af te dwingen. Er zijn in de twee series twee verhaallijnen. De eerste verhaallijn is de episodische lijn van de afleveringscase. Deze lijn wordt per aflevering afgerond. De tweede verhaallijn is een langlopende lijn, die over 13 delen ontwikkeld wordt. Deze tweede lijn draait om Cas, wie hij is en zijn relatie met de anderen op het bureau.

Degene die het eerste vriendschap met Cas sluit is Jorus de Kuyper. Jorus is een jongen van rond de 22 jaar. Hij is agent in opleiding en wordt als iedereen gezien als een broekie. Hij voelt zich aangetrokken door de wijsheid van Cas en probeert Cas te helpen. Hij wordt hier op aangekeken door zijn collega Peter Hermans, een doorgewinterde rechercheur. Peter Hermans is één en al zakelijkheid. Volgens hem is er maar één manier om de orde te handhaven en dat is door het volgen van de regels.

Voor Peter gaat het oplossen van de zaak boven de mens. Voor hem is Cas Wulffers een indringer in de wereld van de politie. Hij vindt Jorus maar een watje omdat hij zo achter Cas aan loopt en noemt hem zelfs schoenpoetsertje. Een derde belangrijke persoon is wachtcommandant Simone Elstak. Zij heeft de dagelijkse leiding over de gang van zaken. In het begin moet zij niets hebben van Cas. Met zijn impulsieve bemoeizucht is hij iemand die het haar lastig maakt, omdat ze hem moeilijk onder controle kan houden. Gaandeweg ontdekt ze dat Cas door zijn eigen aanpak echter soms oplossingen vindt die verrassend en effectief zijn. Ze begint hem steeds meer te waarderen en ze krijgt zelfs romantische gevoelens voor hem. Aan het einde van de eerste serie durven beiden hun schroom te overwinnen en zoenen ze elkaar op de werkvloer. Een man met wie Cas aanvaringen heeft is de korpschef Sa'id Shoukry. Hij staat tussen de politiek en de dagelijkse gang van zaken in het corps in. Hij is van mening dat Cas de regels overtreedt en hij vindt dat zelfs een predikant zich daaraan moet houden. Bovendien blijkt Shoukry op de hoogte van de ware reden van Cas zijn vertrek uit het leger. Dat maakt dat Shourky Cas nauwlettend in de gaten houdt.

Afbeelding XX: Shoukry wijst Cas Wulffers terecht. Links Cas en rechts agent Jorus de Kuyper.

Cas en zijn collega's krijgen steeds meer waardering voor elkaar. Cas gaat op een onconventionele manier met de slachtoffers en daders om. Hij bekijkt hen als mens in plaats van als zaak. Dit is voortdurend een bron van discussie: Cas verwijt zijn collega's dat ze de mensen en hun gevoelens uit het oog verliezen.

Cas is hierbij vaak de verpersoonlijking van betrokkenheid en Hermans en Shoukry de verpersoonlijking van zakelijkheid en bureaucratie. Tot groot ongenoegen van Hermans en Shoukry stort Cas zich altijd vol overgave op een zaak. Hij gaat meerdere malen in de schoenen van de rechercheur staan en heeft geen moeite met het overtreden van de regels. Gedurende de gesprekken met slachtoffers en daders laat Cas veel van zichzelf zien. Zo komen we te weten dat hij zijn vrouw is verloren aan een ziekte en dat hij het moeilijk vindt om dat te vergeten. Op een avond komt er een man zichzelf aangeven. Hij zegt dat hij om zeven uur de volgende ochtend iemand vermoord zal hebben. Hij wil niet zeggen wie en ook niet waar deze persoon zich bevindt. Niemand krijgt een woord uit deze zonderling los, behalve Cas. Hij ontdekt dat de man luitenant is geweest in Bosnië, waar hij zelf ook geweest blijkt te zijn. Ze delen ervaringen aan de verschrikkingen aldaar. Tijdens deze gesprekken komen we erachter dat Cas nog niet klaar is met zijn ervaringen is Bosnië. Hij kan niet accepteren dat hij bij het wegvoeren van de Bosnische mannen niets gedaan heeft. Ook niet toen een klein jongentje werd afgevoerd die hem om zijn hulp vroeg. Sinds die tijd hoort hij stemmen in zijn hoofd en droomt hij van de oorlog. Hij was er zo door aangegrepen dat hij op een dag alles op kantoor kort en klein geslagen heeft en vervolgens werd ontslagen. Als Shoukry merkt dat Cas nog steeds met dit trauma zit, is dit voor hem reden om Cas te ontslaan.

In de laatste aflevering van de serie ontsnappen er twee meisjes uit een psychiatrische inrichting. Ze zijn heel gevaarlijk en moeten zo snel mogelijk worden opgepakt. Cas gaat, tegen de wil van Shoukry in, mee met Jorus naar de plek des onheils. Daar gaat hij op eigen houtje op onderzoek uit. Zonder dat hij het weet dringt hij door tot de schuilplaats van de twee meisjes. Er volgt een indrukwekkende conversatie wanneer Cas door ze gegijzeld wordt. Cas weet het vertrouwen te winnen van een verbitterd en gestoord meisje. Hij toont begrip en vertelt haar over een nieuw begin dat ze kan maken als ze stopt met dit alles. Een nieuw begin door middel van genezing en verlossing. Terwijl hij dit tegen het meisje vertelt, realiseert hij zich dat dit ook voor hem zelf geldt. Wat Cas niet weet is dat Jorus en Hermans zijn gesprek kunnen horen en onder de indruk zijn. Cas weet de meisjes zover te krijgen dat ze zichzelf over geven aan de politie. Hij zelf loopt voorop om te voorkomen dat er op ze geschoten wordt. Hij is bereid om zijn leven voor deze meisjes te geven.

Door deze actie van Cas vraagt Shoukry hem alsnog te blijven. Kenmerkend voor de persoon van Cas Wulffers is dat iedere keer wanneer het goed met hem lijkt te gaan, hij iets meemaakt waardoor hij weer volledig wordt afgebroken. Alsof God tegen hem wilt zeggen: Mijn kracht komt pas tot uiting wanneer jij zwak bent.

Afbeelding XXI: Cas wordt onder schot gehouden door de twee ontsnapte meiden uit de inrichting.

Synopsis tweede serie

In de tweede serie zijn er een aantal nieuwe medespelers bijgekomen. Er is een nieuwe wachtcommandant, Karin Joosten en een nieuwe chef, chef Pengel. Cas moet in deze serie opnieuw het vertrouwen winnen van deze twee nieuwe collega's. De belangrijkste nieuwe persoon is de officier van justitie, Suus Kaufman, die de dochter van Cas blijkt te zijn. Ze toont echter totaal geen liefde naar haar vader toe en reageert zelfs vijandig op zijn aanwezigheid. Tot het einde van de serie blijft het voor de kijker gissen wat er is gebeurd tussen vader en dochter. Er wordt gesuggereerd dat het iets te maken heeft met de dood van haar moeder en Cas zijn vrouw. Gedurende de serie ontwikkelt zich een romance tussen Jorus en Suus. Dit levert echter moeilijkheden op wanneer Jorus informatie over zaken aan Suus vertelt, waardoor zij als officier van justitie actie zou moeten ondernemen. De twee blijven tot het einde toe om elkaar heen draaien, maar uiteindelijk komen ze toch bij elkaar.

De tweede serie begint vol wederzijdse waardering tussen Hermans, Jorus en Cas. Gedurende de serie vinden er echter gebeurtenissen plaats waardoor er een sfeer komt van wederzijds wantrouwen.

Wanneer een agent zelfmoord pleegt omdat hij corrupt is veranderd de sfeer op het bureau. Iedereen verdenkt elkaar van corruptie en contacten met de criminele wereld. Als klap op de vuurpijl ontvangt Jorus een kogelbrief van een anonieme afzender. Er wordt een smerig spelletje gespeeld wanneer men Cas verdenkt. Het wordt Cas allemaal te veel en daarom blijft hij maar een aantal dagen thuis. Uiteindelijk wordt Cas van alle blaam gezuiverd wanneer een andere agent zichzelf aangeeft. In de laatste aflevering wordt Suus gegijzeld tijdens een rechtzaak. Cas gaat naar binnen om te onderhandelen met degene die haar gijzelt. Cas toont begrip naar de verdachte en vraagt Suus om opheldering. Is de vader werkelijk schuldig aan de dood van zijn dochter? Uiteindelijk gaat het gesprek niet meer over de man en zijn dochtertje maar over de relatie tussen Suus en Cas. We komen erachter dat Suus het haar vader verwijt dat hij niet bij het sterven van zijn vrouw was. Hij werd weggeroepen door een lid van de kerk die in nood was. Iets wat Suus niet wist was dat haar moeder Cas gebood om die vrouw te gaan helpen, waarop Cas haar gehoorzaamde. Als gevolg hiervan was Suus als negenjarig meisje de enige die bij haar stervende moeder was. In de periode daarna heeft zij nooit steun bij haar vader gevonden. De verwijt hem dat hij altijd alleen maar aan het werk was. Cas bekent haar dat hij gewoonweg niet wist hoe hij met haar om moest gaan. Wanneer de ex-vrouw van de man vertelt dat het dochtertje zelf de boel in de fik heeft laten vliegen is de gijzeling voorbij. Aan het einde van de aflevering durft Suus na een worsteling haar vader te omarmen. Ze huilen allebei, maar de eerste stap naar verzoening is gezet.

V. 4. 2 Structuur

Missie Warmoesstraat heeft een afwijkende structuur en is niet zomaar een politieserie. Veel politieseries, zoals BAANTJER (NEDERLAND, 1995-2004), hebben een episodische structuur. Aan het begin van de serie is er sprake van een misdrijf en de oplossing ervan staat gedurende de rest van de aflevering centraal. We komen echter nooit veel meer te weten over de hoofdpersonages, de leden van het politiecorps. Dit is anders bij *Missie Warmoesstraat.* Deze serie is sowieso niet te karakteriseren als een gewone politieserie, de verhaallijnen gaan verder en worden dieper uitgewerkt.

De serie heeft een episodische structuur omdat er iedere aflevering een gebeurtenis centraal staat. Deze gebeurtenis is niet altijd een moord die opgelost moet worden. In de aflevering *Salomo* (eerste serie) staat bijvoorbeeld gezinsproblematiek centraal. In de aflevering *Helden* (eerste serie) sticht een jongentje voortdurend aanleiding om zo de aandacht te vestigen op de vader van zijn vriendje die zijn zoontje mishandelt. In iedere aflevering staat een gebeurtenis centraal maar daarnaast vinden we verhaallijnen rond de persoon van Cas Wulffers die de afzonderlijke afleveringen overschrijden. Door middel van de gebeurtenissen in de verschillende afleveringen krijgt de persoon van Cas Wulffers meer diepgang. We ontdekken hoe hij met zijn geloof omgaat en dit geloof aan anderen probeert over te brengen. We leren zijn karakter kennen. Hij is begaan met anderen, trekt zich ieders lot aan, is een wereldverbeteraar. Cas zoekt altijd naar het goede in de mens. Maar hierdoor is hij extra van slag wanneer hij minder goede dingen ontdekt. Hij kan heel rustig zijn maar ook overvallen worden door een driftbui. Zijn probleem is dat hij impulsief en opvliegend is. Daardoor raakt hij nogal eens in de problemen. In de eerste serie ontdekken we dat Cas niet de rustige en evenwichtige man is die hij soms lijkt te zijn. Hij heeft last van traumatische ervaringen aan zijn verblijf bij het leger in Bosnië. Ook heeft hij nog steeds niet de dood van zijn vrouw verwerkt. In de tweede serie staat meer de slechte relatie tussen Cas en zijn dochter centraal. Pas aan het einde van de serie ontdekken we wat er werkelijk is gebeurd en vindt er een verzoening plaats. Zowel in de eerste als in de tweede serie zijn er ontwikkelingen op het gebied van de liefde. In de eerste serie vinden Cas en Simone Elstak elkaar steeds leuker worden en in de tweede serie ontwikkelt er zich een romance tussen Jorus en Cas' dochter Suus. Wat daarnaast een belangrijke rol speelt in deze overkoepelende verhaallijnen is dat Cas de sympathie van zijn collega's moet winnen.

Door deze tweedelige tactiek van de serie, is de serie meer dan een gewone politieserie in staat om de begrippen intimiteit, continuïteit en geschiedenis uit te buiten.[373] Volgens Newcomb is intimiteit het gevolg van het kleine beeldscherm en de receptiesituatie bij de kijker, welke thuis is. [374]

[373] Interpretatie van Newcomb en Ellis door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 83)

[374] ibidem

Televisie is volgens hem een reactiemedium. Wat ik ook bij *De Laatste Carrière* genoemd heb, is dat kijkers een gevoel van directe betrokkenheid ervaren bij de gebeurtenissen en personages. We mogen meekijken in het leven van Cas Wulffers en we krijgen het gevoel dat we hem kennen. We kijken met hem mee en we leven met hem mee. We hebben dus een gevoel van intimiteit bij de serie. Dit gevoel wordt versterkt door de idee van continuïteit. Door de episodische structuur van veel politieseries en de weinige diepgang rond de personages kan dit gevoel van continuïteit afgebroken worden. In *Missie Warmoesstraat* vinden we echter de verhaallijnen rond de persoon van Wulffers die de onderlinge afleveringen met elkaar verbinden. Dit versterkt het gevoel van continuïteit. Ik moet echter wel vermelden dat televisie een episodische structuur heeft, waardoor het gevoel van continuïteit een illusie is. Iedere aflevering staat op zichzelf en de personages hebben integendeel tot wat wij denken geen geschiedenis. In bijvoorbeeld soapseries worden alleen kleine incidenten en problemen opgelost, de ultieme oplossing wordt nooit bereikt. Dit is anders bij *Missie Warmoesstraat.* In iedere aflevering worden de complicaties in de gebeurtenissen opgelost. Daarnaast vinden we aan het einde van beide series een ultieme oplossing van het basisprobleem rond Cas wat in die serie centraal stond. In de eerste serie mag Cas ondanks zijn traumatische ervaringen blijven. Het blijkt namelijk dat deze ervaringen een brug slaan tussen hem en de daders en slachtoffers. In de tweede serie vindt er een verzoening plaats tussen Cas en zijn dochter Suus. Het belangrijkste is dat het personage Cas Wulffers verandert door wat hij meemaakt. Dit is zeer ongewoon voor een politieserie waarin normaal gesproken de protagonist niet of nauwelijks verandert. De verandering die Cas doormaakt past echter bij het dramaturgische model dat de EO gebruikt; de hoofdpersoon moet iets leren. Hierin is er door de afdeling drama dus afgeweken van de regels rond het genre van de politieserie om tegemoet te komen aan wat ze als EO willen overdragen.[375]

[375] Opmerking Jacomien Nijhof op 25-05-2005

V. 4. 3 Realisme in vorm en inhoud

Zoals in voorgaande paragrafen reeds is duidelijk geworden wordt in een klassiek realistische tekst identificatie met de hoofdpersoon en zijn of haar waarheid nagestreefd. Het dominante perspectief wordt als natuurlijk en zonder alternatief gepresenteerd. Er is sprake van een lineaire vertelstructuur en de oplossing van het dramatische conflict wordt altijd binnen de tekst aangereikt. Deze kenmerken van de klassiek realistische tekst zijn naar mijn mening niet geheel probleemloos toe te passen op *Missie Warmoesstraat*. Cas Wulffers heeft een christelijke identiteit. De manier waarop hij zijn geloof probeert over te brengen op mensen zou je onconventioneel kunnen noemen. Hij is geen man van de tradities en de regels. Hij is iemand die een levende relatie met God nastreeft. Het is echter niet zo dat hij het altijd over 'zijn' God heeft, hij vertelt de mensen om hem heen meer over de christelijke levensstijl, wat het betekent om te leven zoals Jezus Christus dat deed. De identiteit van Cas Wulffers wordt zondermeer als waarheid gepresenteerd in de serie. Er zijn echter ook momenten waarin hij hierin aan het wankelen wordt gebracht. In de aflevering *De elfde man* (tweede serie) probeert Cas een Albanees jongentje te verenigen met zijn gezin, dat op uitzetting wacht. De vader van het jongentje hoopt eigenlijk dat de jongen in Nederland achterblijft, desnoods in de illegaliteit. Alles is volgens hem beter dan de Albanese oorlogssituatie. Cas wil de jongen koste wat het kost vinden om hem zo een bestaan in de criminaliteit te besparen. Wat is wijsheid en wat is de beste oplossing voor het jongentje. In Nederland wacht hem de misdaad en in Albanië wacht hem de dood. Op deze vraag wordt in de aflevering geen oplossing gegeven. Cas zegt in de aflevering dat hij ook niet weet wat God van hem vraagt in deze situatie. Hij komt er niet uit, ook in de Bijbel vindt hij het antwoord niet. Hij is dan ook bang dat hij de verkeerde oplossing kiest. Ook in het conflict tussen Suus en haar vader worden er duidelijk twee perspectieven gepresenteerd. Cas ziet zichzelf als de man die altijd voor anderen probeert klaar te staan. Suus ziet hem als de vader die altijd aan het werk was en die zijn gezin in de steek liet op het moeilijkste moment, namelijk het moment dat haar moeder stierf. Er wordt geen antwoord gegeven op de vraag wie er gelijk heeft. Er komen duidelijk twee mensen met twee leefwerelden aan het woord. [376]

[376] ibidem, 73

De kenmerken van een klassiek realistische tekst zijn niet geheel probleemloos toe te passen op *Missie Warmoesstraat* en dat geldt dan met name voor het feit dat ook Cas niet altijd de waarheid in pacht heeft. Er is bovendien sprake van een geconstrueerdheid van de tekst. De serie probeert een spiegel van de werkelijkheid te zijn. De serie erkent hiermee dat er een kenbare werkelijkheid is die onthuld kan worden door een tekst. Bovendien is er sprake van een lineaire verhaalstructuur. De serie maakt op het vlak van de presentatie van perspectieven echter soms een uitstapje naar een progressieve tekst. In een progressieve tekst worden namelijk meerdere perspectieven aangereikt.[377]

De vraag blijft bestaan of de serie naast realistisch in vorm ook realistisch in inhoud is. Hierbij heb ik bij de vorige analyses steeds gebruikt gemaakt van het model van Tulloch, die drie ideologische discoursen beschrijft.[378] Naar mijn mening is de serie *Missie Warmoesstraat* qua ideologie in te delen in een alternatief discours. Cas Wulffers maakt keer op keer een duidelijk onderscheid tussen wat een christelijke werkwijze, volgens hem ook de meest menselijke werkwijze, op het politiebureau hoort te zijn en hoe het er in werkelijkheid aan toegaat. Cas gebruikt bijbelverhalen en gelijkenissen om duidelijk te maken hoe mensen horen te leven volgens de wil van God. Hij doet dit niet op een prekerige manier, eerder op een subtiele manier. Het is heel moeilijk om in een paar zinnen te omschrijven hoe het geloof wordt verwoord en verbeeld in de serie. Daarvoor zou men echt zelf een aflevering moeten bekijken. Ik kan in ieder geval concluderen dat men met deze serie een statement probeert te maken over het christelijke geloof en de christelijke identiteit. Hiermee wordt dus een alternatief discours gevolgd omdat de christelijke ideologie en levenswijze niet meer de heersende ideologie van deze maatschappij zijn.

[377] ibidem, 73

[378] Interpretatie van Tulloch door De Leeuw (De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 70-73)

V. 4. 4 De reis van de hoofdpersoon

Deze serie is wat complexer van aard waardoor het niet eenvoudig is om het model van Christopher Vogler toe te passen.[379] Na het bekijken van de series denk ik dat dit model toe te passen is op twee niveaus, namelijk het niveau van de aflevering en van de gehele serie. Ik zal eerst ingaan op het niveau van de aflevering.

In de iedere aflevering laten de eerste beelden de aard van de gebeurtenis zien. Dit kan een misdaad zijn in de vorm van een moord, een brandstichting of bijvoorbeeld een ontsnapping. Op deze manier kan er snel duidelijk worden gemaakt waar het om gaat in de aflevering, welke gebeurtenis er centraal staat. Deze gebeurtenis markeert de overgang van de eerste naar de tweede akte. Immers, door deze gebeurtenis verandert er van iemand zijn of haar gewone wereld. In de eerste aflevering van de tweede serie wordt er een jong meisje vermoord. Door deze moord is er een einde gekomen aan de wereld zoals de ouders die tot dan toe kende, ze moeten immers hun dochtertje missen. De ouders moeten leren om met deze nieuwe situatie om te gaan en dit is een leerproces, ook wel te karakteriseren als het avontuur. Cas Wulffers treedt in deze fase meestal op als een mentor. Hij helpt de slachtoffers en betrokkenen om om te gaan met de gebeurtenis en deze een plek te geven in hun leven. In de aflevering die ik hierboven heb geschetst staat de vergeving van de ouders aan de dader centraal. De vader wil wraak nemen op de moordenaar. Hij denkt dat dit de enige manier is om vrede te vinden. Cas leert hem dat alleen vergeving vrede en rust kan brengen. Het model van Vogler ontwikkelt zich op een snelle manier. De ouders komen niet zo heel erg veel vijanden en vrienden tegen als dat in een film mogelijk zou zijn. Over het algemeen zijn ze zelf hun grootste vijand. Hun gevoel van rechtvaardigheid, wraak en verdriet moet overwonnen worden. Die gevoelens worden extern gemaakt, doordat ze ze projecteren op de dader, die daarmee hun grootste vijand wordt. Cas probeert hun vriend te zijn, iets wat ze niet altijd inzien. De vader komt in de *inmost cave* wanneer hij oog in oog komt te staan met de dader.[380] Hij besluit deze man te gijzelen en dreigt hem te vermoorden wanneer de dader niet bekent.

[379] Vogler. The writers journey, 1998, 12-27

[380] ibidem

Gelukkig komen Cas en de politie op tijd en Cas weet de vader te overtuigen dat wraak niet de goede oplossing is. De vader besluit om de gijzeling af te breken en zo is de dader gered. We zien in de serie niet veel dat er nog eens sprake is van een tweede beproeving, zoals we deze vinden in het model van Vogler.[381] Daar is echter in 25 minuten ook bijna geen tijd voor, aangezien naast de afleveringslijn ook de overkoepelende lijn van Cas ontwikkeld moet worden. Meestal moeten slachtoffers en daders leren om met hun veranderde situatie om te gaan. Volgens Cas is het helende elixer hierbij meestal vergeving. Wat opvallend is in de serie is dat de daders vaak als slachtoffers gepresenteerd worden. Alsof men wil zeggen dat ook de daders gebonden zijn aan een verleden, dat hen heeft gevormd tot wie ze nu zijn.

Ook op het niveau van de ontwikkeling van Cas is het model van Vogler toe te passen. In de eerste serie is Cas nieuw op het politiebureau aan de Warmoesstraat. Er zijn nog veel dingen die hij moet leren over het politiewerk en over zijn betrokkenheid daarbij. Zijn eerste werkdag markeert de overgang van de eerste naar de tweede akte, waarin hij moet leren wat zijn taak en rol is als politiepastor op het bureau. De eerste hindernis die Cas moet overwinnen is de sympathie van zijn collega's die hij moet winnen. Ook moet hij leren wat hij als politiepastor wel en niet mag doen. Vaak bemoeit hij zich, tot ongenoegen van Peter Hermans, teveel met de lopende zaken. Hierbij raakt Cas vaak teveel betrokken bij de slachtoffers. Hij vindt het moeilijk om zaken en privé te scheiden en laat derden vaak in zijn privé-leven kijken. In deze zoektocht naar de inhoud van zijn functie ontmoet Cas vrienden en vijanden. Jorus staat vanaf het begin aan zijn zijde, maar wil daar ook wel eens vanaf wijken wanneer Hermans teveel kritiek op hem uitoefent. Uiteindelijk weet Cas zijn meeste collega's voor zich te winnen. Van Peter Hermans ontvangt hij alleen een stilzwijgende goedkeuring. Aan het einde van de serie weet Cas ook zijn chef Shoukry te overtuigen van zijn onconventionele handelswijze. Cas komt in zijn diepste dal wanneer hij tijdens het werk in gesprek raakt met een soldaat uit Bosnië. Samen delen ze hun ergste ervaringen en hierdoor komt alles weer boven bij Cas. Hij raakt volledig van slag en Shoukry denkt dat het beter is wanneer hij stopt met zijn werk op het bureau. In de aflevering daarna bewijst Cas echter dat zijn ervaringen andere slachtoffers kunnen helpen.

[381] ibidem

Wanneer hij gegijzeld wordt door twee gestoorde meiden uit een inrichting, toont hij begrip voor hun situatie door over zichzelf te vertellen. Hierdoor weet hij zowel de meiden als zichzelf te sparen voor ernstige gevolgen. Uiteindelijk mag Cas alsnog blijven.

In de tweede serie verandert de situatie van Cas doordat zijn dochter de nieuwe officier van Justitie is. Zijn dochter is heel vijandig tegen hem en Cas moet deze vijandigheid overwinnen in de tweede serie. Hij moet erachter zien te komen waarom zij zo handelt en wat hij eraan kan doen om dit te veranderen. Deze vraagstukken ontwikkelen zich gedurende de serie en stukje bij beetje ontdekt Cas wat zijn dochter beweegt om zo te handelen. Ook in deze serie moet Cas de sympathie van nieuwe collega's overwinnen. De collega's die hij al kent kunnen we zien als zijn vrienden. Door de aflevering met de kogelbrief veranderen ze echter in vijanden aangezien Cas wordt verdacht. Ook Jorus keert zich tegen hem, omdat Suus hem dwingt te kiezen tussen haar en haar vader. Daarnaast denk ik dat in beide series de vijanden van Cas die mensen zijn die kwaad in de zin hebben. Het kwaad en onrecht in de wereld zijn de grote vijanden van Cas. Zijn opdracht is om de mensen te laten zien dat het ook anders kan. Dat er een andere manier van leven is, die de oorsprong vindt in het leven, sterven en opstanding van Jezus.

V. 4. 5 Katharsis

Zoals in de vorige paragraaf is duidelijk geworden dat het model van Vogler op twee niveaus is toe te passen, zo is ook de katharsis op twee niveaus van toepassing. Henk Gras beschrijft katharsis als een proces waarin de toeschouwer wordt gereinigd van emotionele uitersten en de daaraan tegenovergestelde angst en medelijden door zich te identificeren met de hoofdpersoon.[382]

In de verschillende afleveringen staan verschillende problemen centraal. In de series vinden we afleveringen over drugs, afpersing, brandstichting, mishandeling, corruptie, moord, zelfmoord en oorlogstrauma's. De hoofdpersonen in deze zaken moeten verschillende dingen leren.

[382] Gras. Syllabus voor Inleiding Toneelgeschiedenis I, 2001, 44

Soms moeten mensen iets heel duidelijk leren, zoals leren vergeven. Soms moet de politie en moet Cas leren dat de waarheid niet altijd zwart of wit is en dat het niet altijd duidelijk is wat de beste oplossing is. Deze problematiek heb ik al eerder geschetst door de aflevering over het Albanese gezin te beschrijven. In een andere aflevering staat een discotheekeigenaresse drugshandel toe om te voorkomen dat er slechte drugs in haar discotheek binnenkomt. Ze gedoogt goede drugs om slechte drugs buiten te houden. Dit is ook typisch een zaak waarbij Cas en Jorus moeten leren dat het niet altijd duidelijk is wat goed of slecht is. Vaak moeten mensen ook leren om geen vooroordelen te hebben. Zo verdenkt Jorus een keer zijn racistische oom van brandstichting bij een Turks gezin. Uiteindelijk blijkt dat deze oom zelfs nog een poging heeft gedaan om de slachtoffers te redden. De uiteindelijke schuld lag bij de vader die zich inliet met de Turkse maffia. Uit de afleveringen leren we dat alle mensen een reden hebben voor hun handelen. Ook de daders zijn uiteindelijk slachtoffers van hun verleden. De kijker leert om vooroordelen te laten varen en dat vergeving beter is dan wraak. Ook leren we dat waarheid niet altijd eenduidig is en dat mensen hun eigen waarheid kunnen hebben. Dit alles leren wij door Cas, hij is degene die de gebeurtenissen meemaakt en daarop reageert. Soms is hij degene die de ander iets leert en soms leert hij zelf iets door de gebeurtenis. De mate waarin wij de katharsis met Cas doormaken is natuurlijk afhankelijk van het feit in hoeverre wij ons met hem kunnen identificeren. Ik heb dit eerder uitgelegd met behulp van de theorie van Stuart Hall.[383] In het vorige hoofdstuk heb ik echter ook beschreven hoe Ton Roodink het identificatieproces omschrijft.[384] Hoe snel en de mate waarin er identificatie plaatsvindt is afhankelijk van de interpretatie van de kijker en de mate waarin de kijker zich kan conformeren aan de ideologische boodschap van de zender. Identificatie is afhankelijk van de mate waarin de toeschouwer zich herkent in de verbeelde figuur. Welke leeftijd, sekse, karaktereigenschappen, beroep, maatschappijvisie of godsdienstige overtuiging heeft de rolfiguur?[385] Wanneer een kijker zichzelf niet in Cas of het slachtoffer kan herkennen is het onwaarschijnlijk dat er een katharsis kan optreden bij de kijker.

---

[383] Interpretatie van Hall door Fiske (Fiske. Television Culture, 1987, 254-288)

[384] Roodink. Onderzoek naar identificatieprocessen, 1984, 43

[385] ibidem, 44

V. 4. 6 De functie van het christelijke geloof

De christelijke identiteit en het christelijke geloof zijn heel expliciet aanwezig in de series *Missie Warmoesstraat.* Dit wil zeggen dat er duidelijk sprake is van *christian presence* in de afleveringen. Cas Wulfers is een politiepastor, een predikant die als taak heeft om te praten met de werknemers of het politiebureau en hen geestelijke bijstand te geven is moeilijke zaken. In iedere aflevering komt het christelijke geloof aan de orde in de gesprekken. Bij *De Laatste Carrière* bleek de aanwezigheid van het christelijke geloof een irritante uitwerking te hebben. Het was teveel aanwezig en vaak zonder reden waardoor je je er makkelijk aan kon storen. De oorzaak hiervan lag in het feit dat het christelijke geloof geen functie had in het verhaal. Hierdoor werd de serie pamflettistisch van aard. Is dit ook het geval bij *Missie Warmoesstraat*? Tijdens het bekijken van de twee series heb ik mij geen één keer gestoord aan de christelijke elementen in het verhaal, terwijl deze veel aanwezig waren. Deze christelijke elementen kwamen natuurlijk op mij over en de oorzaak hiervan ligt in het feit dat het christelijke geloof een duidelijke functie heeft in het verhaal. Cas Wulfers is immers een predikant en het is zijn taak om over het christelijke geloof te spreken. Bij hem zijn de verwijzingen naar het christelijke geloof geoorloofd. Uit de gesprekken met de EO-dramaturgen blijkt ook dat dit de grote les is die de EO geleerd heeft met betrekking tot identiteit in drama. Identiteit in drama werkt alleen als de identiteit een essentieel onderdeel is van ten eerste de arena, ten tweede de personages en ten derde het conflict. Met ‘essentieel onderdeel’ wordt bedoeld dat je de identiteit niet weg kunt laten zonder dat er iets wezenlijks verandert aan ofwel de arena, ofwel het personage ofwel het conflict. Hierdoor wordt de identiteit een organisch, essentieel onderdeel van het drama en is het juist iets wat conflict oplevert. Door die conflictsituaties voelt de identiteit dan niet als van buiten af opgelegd, of alsof het er aan de haren is bijgesleept, maar als een natuurlijk deel van het drama.[386]

Het feit dat ik mij niet gestoord heb aan de functie van het christelijke geloof zegt natuurlijk niet alles. Omdat ik zelf gelovig ben zijn deze elementen voor mij makkelijker te aanvaarden. Om mijn mening te objectiveren zou het misschien nog van belang zijn om een niet gelovig persoon naar de serie te laten kijken.

[386] Opmerking Jacomien Nijhof op 25-05-2005

De pilot van de serie is juist daarom getoond aan de dramaturgen van de andere publieke omroepen. Aan hen is de vraag voorgelegd wat zij vonden van de identiteit in de pilot. Het merendeel van de dramaturgen was het eens met de opvatting dat deze op een natuurlijke manier in het drama verwerkt is. Dit lijkt te bewijzen dat de gevonden methode werkt.[387] De aanwezigheid van de christelijke identiteit wordt echter niet door iedereen positief ervaren, zo blijkt uit een recensie uit de Volkskrant waarin drie 'deskundigen' van de politieserie hun mening geven. Regisseur Jean van de Velde verwoordt het als volgt:

> '*Je voelt dat er een onderhuidse boodschap in zit*'[388]

Een andere deskundige uit het panel is thrillerschrijfster Saskia Noort. Over de christelijke identiteit in de serie zegt zij het volgende:

> '*De Heer wordt er met de haren bijgesleept, en wat de hoofdrolspeler over het geloof te melden heeft is tenenkrommend.*'[389]

De meningen over EO series zullen altijd verdeeld zijn. Ik heb een aantal persberichten en recensies over *Missie Warmoesstraat* doorgenomen. Het valt mij echter op dat ik niet één goede analyse van de serie ben tegengekomen. De schrijvers smijten over het algemeen met termen als goed en slecht en vinden de serie typisch EO. Maar wat is typisch EO en wanneer is een serie goed of slecht? Geen enkele mening berustte op een goede en degelijke analyse van de serie.

---

[387] Opmerking Jacomien Nijhof op 25-05-2005

[388] Bron, Geert-Jan. De Nederlandse politieserie grossiert in clichés in: De Volkskrant 17-04-2004

[389] ibidem

V. 4. 7 Conclusie

Bij het beschrijven van de inhoud van de serie en de analyse van de structuur van de serie viel meteen op dat de serie anders is dan gewone politieseries. De meeste politieseries duren per aflevering 50 minuten en de afleveringen van *Missie Warmoesstraat* duurden maar 25 minuten per aflevering. Bovendien vinden we in deze series twee verhaallijnen, namelijk de episodische verhaallijn per aflevering en de verhaallijn van de ontwikkeling van het personage van Cas Wulffers. In de analyse staat beschreven dat er bewust voor deze afwijkende structuur is gekozen zodat de serie kon voldoen aan datgene wat de EO met drama wil bereiken, namelijk dat de hoofdpersoon én de kijker iets leren.

Uit paragraaf V. 4. 3 bleek dat bijna alle kenmerken van de klassiek realistische tekst van toepassing waren op *Missie Warmoesstraat.* De serie maakte echter op het gebied van het dominante perspectief af en toe een 'uitstapje' naar een progressieve tekst. Dit gebeurde op die momenten dat bleek dat ook Cas en zijn geloof geen oplossing voor het probleem hadden. Na het analyseren van de serie kan ik concluderen dat de serie in te delen is in een alternatief discours. Cas Wulffers maakt een duidelijk onderscheid tussen zijn geloof en de boze buitenwereld. Gedurende de series maakt ook hij een leerproces door, dit is aangetoond in paragraaf V. 4. 4. In de eerste serie leert Cas dat er ook voor hem vergeving en verlossing is, zodat hij zijn verleden kan verwerken. In de tweede serie verzoent hij zich met zijn dochter Suus.

Uit de vorige paragraaf is duidelijk geworden dat het christelijke geloof expliciet aanwezig is in de serie. De mate waarin er katharsis bij de kijker kan plaatsvinden is afhankelijk van de vraag in welke mate de kijker zich kan identificeren met de politiepastor en de slachtoffers. De expliciete christelijke identiteit kan hierbij een hulpmiddel zijn of juist een sta-in-de-weg. Volgens scenarioschrijver Dick van den Heuvel gaat het bij *Missie Warmoesstraat* vooral om emoties en de verwerking daarvan:

'Tussen de moord en het happy end zit altijd verdriet. Dat halen we wat meer naar boven. Het onderscheid met andere politieseries is juist de ruimte die het persoonlijke leed krijgt. Maar het tonen van die emotie zie ik niet als typisch EO.'[390]

Ik denk dat ondanks dat het christelijke geloof expliciet aanwezig is in de serie men niet zozeer een bekering van de kijker voor ogen had. Datgene wat de serie uitdraagt is wat het christelijke gedachtegoed en levenswijze kan betekenen voor mensen. Deze christelijke levenswijze krijgt gestalte in de persoonlijke verhalen en emoties.

Afbeelding XXII: Jorus de Kuyper en Peter Hermans.

Afbeelding XXIII: Cas probeert een zaak op te lossen.

[390] Veldkamp, Mark. "Missie Warmoesstraat. EO serie: snel, spannend en emotioneel" In: Telegraaf 02-01-2004

VI. Conclusie

Samenvatting onderzoeksvraag en opzet

Met behulp van de verkregen informatie uit de vorige hoofdstukken wil ik in dit hoofdstuk een antwoord geven op de probleemstelling die tijdens dit onderzoek centraal stond.

Het doel van mijn onderzoek was te onderzoeken op welke wijze de Evangelische Omroep zich in de periode 1994 tot en met 2004 heeft geprofileerd in het door haar geproduceerde televisiedrama. De Evangelische Omroep is van oorsprong een missionaire organisatie welke door middel van de media het Evangelie van Jezus Christus onder de mensen wil verspreiden. Het feit dat de Evangelische Omroep naast het zijn van een missionaire organisatie ook een publieke omroep is, brengt een aantal spanningsvelden in het beleid teweeg. Deze spanningsvelden hebben uitwerking gehad op het dramabeleid en de dramaproducties die door de jaren heen geproduceerd zijn. De hoofdvraag van mijn onderzoek heb ik als volgt geformuleerd: Op welke wijze is de identiteit van de Evangelische Omroep zichtbaar in het door haar geproduceerde televisiedrama in de periode 1994 tot en met 2004? De hoofdvraag heb ik geprobeerd te beantwoorden aan de hand van vier onderzoeksvragen, welke in afzonderlijke hoofdstukken behandeld zijn.

1) Op welke wijze kan televisiedrama bijdragen aan identiteitsconstructie, in het bijzonder die van een publieke omroep?
2) Op welke wijze formuleert de Evangelische Omroep haar identiteit in het beleid in de periode 1994-2004?
3) Wat is de invloed van de profilering van de omroep op het geformuleerde dramabeleid in de te onderzoeken periode?
4) Op welke wijze wordt deze profilering zichtbaar in het geproduceerde televisiedrama in de periode 1994-2004?

In deze conclusie zal de subvraag onder de vierde deelvraag centraal staan. Deze subvraag gaat in op het spanningsveld tussen het produceren van drama dat ‘dichtbij God’ staat en drama dat een breed publiek trekt.

Een interessante gedachte bij deze vraag is of de EO met haar drama erin geslaagd is om dit spanningsveld op te heffen of te reduceren.

In dit hoofdstuk zullen de antwoorden op de verschillende onderzoeksvragen samengevoegd worden tot de algehele conclusie. Ook wil ik aanbevelingen voor eventueel vervolgonderzoek in dit hoofdstuk opnemen.

Ideologie, cultuur en identiteit

In het eerste hoofdstuk van deze scriptie ben ik ingegaan op de begrippen ideologie, cultuur en identiteit. Ideologie heeft betrekking op dominante relaties in een samenleving welke door middel van symbolische vormen de macht in stand kunnen houden. Symbolische vormen zijn handelingen en uitingen, beelden en teksten, door anderen geproduceerd. Kennis is macht en wie de symbolische vormen beheerst in een samenleving heeft de macht om zichzelf en de ander te representeren. De Nederlandse Publieke Omroepen zijn ideologische instellingen omdat ze een visie geven op de werkelijkheid. Ze representeren de werkelijkheid in hun programma's en deze programma's zijn dus aan te duiden als symbolische vormen. Iedere publieke omroep spreekt oorspronkelijk een aparte groep in de maatschappij aan en iedere omroep is dus een drager van een culturele identiteit. Dit begrip kunnen we omschrijven als de gedeelde ervaringen, opvattingen en geschiedenis van een groep mensen. Identiteiten worden gevormd in wisselwerking met een maatschappij en cultuur. Cultuur is het geheel aan normen en waarden van een bepaalde groep of klasse in een bepaalde historische periode. Door middel van dit geheel aan normen en waarden begrijpt deze groep zijn bestaan.[391]

De cultuur van een bepaalde periode kan verwerkt worden in symbolische vormen. Door middel van symbolische vormen kunnen mensen ervaringen met elkaar delen en deze ook uiten naar anderen. Hierdoor is de mens in staat om te reflecteren op zijn of haar ervaringen wat leidt tot zelfbegrip. Symbolische vormen kunnen dus bijdragen aan de identiteitsconstructie van zowel individuen als een groep mensen.
Uit het bovenstaande kunnen we afleiden dat de Evangelische Omroep, als onderdeel van het publieke bestel, een ideologische instelling is welke gebaseerd is op een bepaalde ideologie.

[391] De Leeuw. Televisiedrama: podium voor identiteit, 1995, 45

Uit deze scriptie is duidelijk geworden wat deze ideologie en identiteit van de omroep is, namelijk het christelijke geloof. De Evangelische Omroep gelooft dat de Bijbel het geïnspireerde Woord van God is, dat onfeilbaar gezag heeft. De Evangelische Omroep gelooft in de drie-enige God, geopenbaard in de Vader, Zoon en Heilige Geest en in het Evangelie van Jezus Christus.[392] De Evangelische Omroep zal sneller mensen aanspreken uit het christelijke achterland omdat zij bekend zijn met deze ideologische uitgangspunten.

Wetenschappelijk gezien is de Evangelische Omroep een drager van deze ideologie. De programma's en dus ook televisiedrama van de Evangelische Omroep kunnen worden opgevat als symbolische vormen en zijn dus dragers van de 'christelijke ideologie'. Het paradoxale is dat ik persoonlijk het christelijke geloof niet als een ideologie maar als waarheid beschouw. De verschillende programma's die hierover gemaakt worden gelden voor mij echter als wel interpretaties van deze waarheid en kunnen naar mijn mening gezien worden als dragers van ideologieën.

Omroeppolitiek als oorzaak voor spanningsvelden

In het tweede hoofdstuk van deze scriptie heb ik geprobeerd antwoord te geven op de vraag op welke wijze de Evangelische Omroep haar identiteit in de afgelopen tien jaar heeft geformuleerd in het beleid. Na onderzoek te hebben gedaan naar deze vraag ben ik tot de conclusie gekomen dat er in de afgelopen tien jaar geen sprake is geweest van een identiteitsverandering bij de omroep. De Evangelische Omroep van oorsprong een missieorganisatie, die het omroepbestel gebruikt om de missie te verkondigen. Waar vroeger de omroepen het zelf voor het zeggen hadden op het gebied van de plaatsing van programma's in het uitzendschema, is deze verantwoordelijkheid in de jaren negentig verschoven naar de netcoördinator en de stichting Publieke Omroep. Deze verschuiving was het gevolg van het dalende marktaandeel van de publieke omroep, wat veroorzaakt werd door de komst van steeds meer commerciële zenders. Door een uitgekiende netprofilering hoopte de publieke omroep meer herkenbaar te worden voor de kijker.

[392] Statuten van de Vereniging tot bevordering van de Evangelieverkondiging via radio en televisie "De Evangelische Omroep", gevestigd te Hilversum. 21 januari 2003, 1

Het ging in eerste instantie om een verandering in organisatie en planning maar uiteindelijk bleek dat ook deze verandering gevolgen zou hebben voor de ontwikkeling van programma's. Door de komst van de genreschema's kon er ook indirect invloed worden uitgeoefend op de inhoud van programma's. Programma's moeten voldoen aan de eisen van de netmanager, moeten een bijdrage leveren aan het marktaandeel en de profilering van een net.

De Evangelische Omroep heeft als onderdeel van het omroepbestel de wettelijke taak om bij te dragen aan de eisen en taken die het zijn van een publieke omroep met zich meebrengt. Deze verplichting zorgt voor spanning in de organisatie omdat men naast het zijn van een publieke omroep ook zoveel mogelijk de missie wil blijven verkondigen. Dit is iets wat voorzitter Ds. A van der Veer bevestigt in het Jaarverslag van 2001:

'Spanning tussen de eisen van het publieke bestel en de wens van de EO om programma's te maken die bij haar identiteit en haar roeping passen; dat is de realiteit.'[393]

Dit zorgt voor een spanningsveld tussen de missie en de markt, een spanningsveld dat in de conclusie van het tweede hoofdstuk uitgebreid aan de orde is gekomen. Deze spanning tussen missie en markt heeft tot de ontwikkeling van een aantal markt / missie programma's geleid. Dit zijn prime-time programma' die een hoog marktaandeel moeten behalen en waarvan geloof nooit het eigenlijke onderwerp van het programma mag zijn. Wel mogen er bij dit soort programma's noties uit het Koninkrijk van God aan de orde komen. Dit is te vergelijken met de tweedeling impliciete en expliciete identiteit, die we ook in het dramabeleid terugvinden. Voorbeelden van dit soort programma's zijn *Het Familiediner* en *De Weddingplanner*. Ook de serie *Missie Warmoesstraat* werd als een missie / markt programma in het uitzendschema geplaatst. Met deze programma's doet de EO een poging om zowel op het kerkplein als op het marktplein te staan. De markt kan hierbij gezien worden als een ontmoetingsplaats waar mensen met verschillende maatschappelijke, etnische en levensbeschouwelijke achtergronden elkaar ontmoeten.

[393] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 2001, 1

Het kerkplein staat echter voor de achterban van de EO: ‘de leden die geestelijke, praktische en financiële steun geven en samen de EO als beweging tegenover de EO als omroep vormen.’ De mensen op de verschillende pleinen hebben verschillende verwachtingspatronen en opvattingen. Uit het tweede hoofdstuk is gebleken dat deze spanning tussen missie en markt voortdurend in de beleidsplannen wordt meegenomen. De invloed van bovenaf is de afgelopen jaren steeds groter geworden en zal ook in de toekomst blijven toenemen. De omroep probeert op alle fronten mee te werken aan het slagen van de publieke omroep als geheel. Dit wordt duidelijk in de woorden van de EO-voorzitter A. van der Veer:

‘ Daarom zetten we ons als EO ook zo in voor het overleven van dat bestel. Maar om te overleven moet dat bestel hervormd worden. (…) Een publiek bestel dat zich niet hervormt, zal het nog wel even houden, maar dan alleen als voorwerp van monumentenzorg.’[394]

De EO heeft altijd een actieve houding aangenomen en wil meedenken over de toekomst van het publieke bestel en er ook een deel van zijn, om op deze wijze de missie te kunnen blijven verkondigen in de toekomst. Aan het einde van dit onderzoek kan ik concluderen dat er een spanning heerst tussen de visie van de organisatie en de realiteit van het omroepbestel. Er is sprake van een schizofrene situatie. Deze tweedeling van belangen heeft niet alleen zijn uitwerking gehad in het algemene programmabeleid maar ook in het dramabeleid

Doorwerking van spanningsveld in dramabeleid

De EO identiteit in dramaproducties is altijd een belangrijk punt van discussie geweest bij de formulering van het beleid. Uit de eerste dramaproducties van de omroep blijkt dat het een noodzaak was om een balans te vinden tussen twee uitersten, namelijk een overdaad aan identiteit in series en het geheel ontbreken ervan. Het vinden van deze balans bleek niet eenvoudig te zijn en leidde tot een discussie over impliciete en expliciete identiteit.

[394] Veer, A van der, “Aftellen voor Ververs”. Jaarrede 17 juni 1996 In: Jaarverslag 1996, 55-56

De voorkeur van de directie en het bestuur lagen met name bij expliciete identiteit in series, terwijl de afdeling drama tevens mogelijkheden zag in impliciet identiteitsdrama. Deze discrepantie in visie tussen bestuur en vakmensen is een structureel probleem en komt overal voor waar arbeid om een gespecialiseerde kennis vraagt.

Ook in de discussie over impliciete of expliciete identiteit in drama vinden we het spanningsveld tussen de missie en de markt terug. De EO wil zowel op het marktplein als op het kerkplein staan. Series met een expliciete identiteit zullen door de achterban beter bekeken worden. Echter doordat de EO een onderdeel is van het publieke bestel zal de omroep met haar programmering tevens een breed publiek aan moeten spreken, iets wat beter lukt met programma's die een impliciete identiteit uitdragen. Om deze reden werd door de directie besloten dat drama voortaan met behulp van twee criteria getoetst zou moeten worden. Er zou óf een hoog gehalte aan identiteit in een productie verwerkt moeten zitten óf de productie moest een hoog marktaandeel kunnen halen. Uit meerdere gesprekken met de afdeling drama is echter gebleken dat veel series niet op één, maar op beide criteria beoordeeld werden. Het was echter bijna een onmogelijke opdracht om aan beide criteria te voldoen.

De keuze voor impliciet of expliciet identiteitsdrama is altijd afhankelijk geweest van omroeppolitieke ontwikkelingen. De keuzes werden beïnvloed door de vraag vanuit de omroeppolitiek. Telkens weer was het voor de EO de vraag hoe ze zich moesten profileren om hun plek te behouden op de netten. Vanuit deze beslissingen werd er gekozen voor impliciet of expliciet identiteitsdrama. De grote vraag hierbij was wat je bestaansrecht als omroep is: lever je een specifieke bijdrage aan de publieke omroep vanuit je identiteit of is het behalen van een hoog marktaandeel het belangrijkste. Dit bracht de omroep in een spagaathouding. Hier komt nog eens bij dat het Regeerakkoord van 2003 de publieke omroepen bezuinigingsdoelstellingen heeft opgelegd, welke oplopen tot ongeveer 80 miljoen euro. Hiervan moeten de publieke omroepen uiteindelijk 64 miljoen opbrengen. Daarnaast is er door de publieke omroep de mogelijkheid geschetst dat omroepen zich kunnen gaan specialiseren in specifieke programmagenres.[395]

[395] Jaarverslag van de Evangelische Omroep 2003, 3

Dit en de bezuinigingsdoelstellingen zijn de oorzaak geweest van de heroverweging van het dramabeleid, waarover in de meest recente beleidsplannen wordt gesproken.

In de toekomst bestaat de kans dat de EO het ontwikkelen van drama zal overlaten aan andere omroepen, omdat zij het niet ziet als een product waarmee de EO zich kan specialiseren. Om deze reden heeft de directie er voor gekozen om voor 2006 alleen nog maar kortlopende series te ontwikkelen in plaats van langlopende series. De directie vindt dat andere genres, zoals emotie-tv, informatieve programma's en documentaires zich beter lenen voor expliciete verkondiging en dat is de koers die de EO inhoudelijk wil gaan varen.

Analyse van drie dramaproducties

In het vijfde hoofdstuk van deze scriptie heb ik drie dramaproducties geanalyseerd om antwoord te kunnen op de vraag op welke wijze de profilering van de EO zichtbaar is in televisiedrama. Deze producties zijn ontwikkeld in verschillende perioden van de EO dramaproductie en hierdoor is te overzien welke groei de EO heeft doorgemaakt in de ontwikkeling van drama. Deze geschiedenis van het EO drama heb ik uitgebreid beschreven in het derde hoofdstuk van deze scriptie. Opvallend is dat er steeds weer verschillende keuzes wordt gemaakt voor impliciet of expliciet identiteitsdrama. Het belangrijkste hierbij is dat wanneer er wordt gekozen voor een expliciete identiteit er sprake moet zijn van een dramaturgische functie van deze identiteit in het verhaal. Wanneer deze functie ontbreekt wordt de productie pamflettistisch. Dit is vooral bij *De Laatste Carrière* (1994) het geval. Er werd met deze productie misschien getracht om 'dichtbij God' te zijn, een breed publiek kon de serie niet trekken. Dit was totaal anders bij de serie *In goede aarde* (2001), die tot stand kwam met behulp van het Stimuleringsfonds voor Culturele Omroepproducties. In deze serie was sprake van een impliciete identiteit, er werd eerder een statement gemaakt over de wijze waarop mensen met God's schepping behoren om te gaan. Zoals de EO het zelf formuleert werden er noties uit het Koninkrijk van God getoond. Er werd niet letterlijk over God gesproken maar op deze wijze was de serie wel toegankelijk voor veel meer mensen, ook buiten de achterban.

Alhoewel *In goede aarde* een prachtige productie is geworden waar de EO trots op kan zijn, verlangde de directie en het bestuur nog steeds naar drama met een expliciete EO identiteit.

De derde serie die ik heb geanalyseerd is de serie *Missie Warmoesstraat* (2004). Deze serie bevatte een hoog missiegehalte en behaalde tevens een hoog marktaandeel. Er was een marktaandeel van 8 % vastgesteld voor de serie, maar de serie wist zelfs een marktaandeel van 8,1 % te behalen. Ondanks het hoge missiegehalte deed de serie het ook goed bij kijkers die buiten de EO achterban vielen.[396]

Na de analyse van deze drie dramaproducties kan ik concluderen dat de EO met *Missie Warmoesstraat* een vorm had gevonden voor EO drama, waarmee zowel het bestuur als de afdeling drama tevreden konden zijn. In deze serie is een middenweg gevonden tussen het overdrijven van identiteit en het ontbreken ervan. De christelijke identiteit werd in de serie visueel gemaakt door middel van gelijkenissen, andere bijbelverhalen en bijbelteksten. Het grote verschil met een productie als *De Laatste Carrière* zit echter in het feit dat de christelijke identiteit een dramaturgische functie had in het verhaal. De *christian presence* was geoorloofd omdat de hoofdpersoon van de serie een politiepredikant was. Wanneer een politiepredikant vertelt over zijn geloof is dit veel aannemelijker en makkelijker te accepteren dan wanneer een gewone arbeider of een klein kindje dit vanuit het niets doen (*De Laatste Carrière*). Daarnaast was het geloof van de protagonist onderdeel van diens conflict en stond daarmee altijd onder dramatische spanning.

In de discussie rond de EO identiteit in series zien we dat er een spanningsveld is tussen het dichtbij God willen zijn en een breed publiek willen trekken. De vraag is of de EO er uiteindelijk is geslaagd om drama te maken dat dichtbij God staat en ook dichtbij mensen staat. Ik denk dat de Evangelische Omroep *Missie Warmoesstraat* erin is geslaagd om de discrepantie tussen het dichtbij God en dichtbij mensen willen zijn, tot in het minimale te reduceren. De serie geeft een christelijke visie op eigentijdse onderwerpen, maar gaat daarnaast ook in de schoenen van kritische mensen staan. De serie schenkt ook aandacht aan mensen die een minder rooskleurige visie op het christelijke geloof hebben.

[396] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2005

Deze visie vinden we terug in de personen van bijvoorbeeld Peter Hermans en Suus Kaufman. Door in de serie ook de critici aan het woord te laten, wordt de serie ook interessant voor ongelovige en randkerkelijke mensen. Door hun gedachten en kritiek onder woorden te brengen laat je ze door de personen van Hermans en Kaufman in gesprek gaan met de gelovige Cas. De serie is laagdrempelig en was ook nog eens spannend!

De formule voor het succes van de serie is dat de expliciete EO identiteit een functie in het verhaal moet hebben zodat alle conversaties en beelden die hieruit voortkomen een logisch gevolg van deze functie zijn. Identiteit in drama werkt alleen als de identiteit een essentieel onderdeel is van de arena, de personages en het dramaturgische conlicht. Met 'essentieel onderdeel' wordt bedoeld dat je de identiteit niet weg kunt laten zonder dat er iets wezenlijks verandert aan ofwel de arena, ofwel het personage ofwel het conflict.[397]

Naar mijn mening is ook impliciet identiteitsdrama uitermate geschikt om de missie van de EO te verkondigen. Gezien de discrepantie in de gedachten hierover tussen bestuur en afdeling is de manier waarop *Missie Warmoesstraat* gemaakt is, uiteindelijk de beste manier. De Evangelische Omroep heeft een groeiproces doorgemaakt in de tien jaar van haar dramabeleid. Ze moest van ver komen maar uiteindelijk is ze ook ver gekomen.

Terugblik en toekomst

De Evangelische Omroep wil mensen bekend maken met het Evangelie van Jezus Christus. Drama biedt hiervoor uitstekende mogelijkheden en de EO is er de afgelopen jaren steeds meer in geslaagd om deze mogelijkheden te benutten. Het is daarom opvallend dat heel recent de beslissing is genomen om de afdeling drama in te krimpen. Deze beslissing is het gevolg geweest van de bezuinigingsdoelstellingen uit het Regeerakkoord van 2003. Daarnaast krijgen omroepen in de toekomst de mogelijkheid om zich te specialiseren in specifieke programmagenres.

[397] Opmerking Jacomien Nijhof op 25-05-2005

De directie van de EO verwacht dat in de toekomst andere omroepen zich zullen gaan bezighouden met de ontwikkeling van drama.
Om deze reden worden er de komende jaren alleen kortlopende series geproduceerd en wordt er geen geld en energie gestoken in langlopende producties. De twee dramaturgen die nog op de afdeling drama werkten, verliezen hun baan, de productie-assistente wordt overgeplaatst naar een andere functie in het bedrijf en alleen het hoofd drama, Natasja Visser, zal zich nog buigen over de ontwikkeling van deze series.

Waarom is er bij de ophanden zijnde bezuinigingen voor gekozen om te bezuinigen op de afdeling drama? Het antwoord op deze vraag werd mij zowel door Wim de Knijff als door Ad de Boer gegeven. Ten eerste kost drama ontzettend veel, het is erg kostbaar om drama te ontwikkelen als omroep. Door te bezuinigen op drama voorkom je dat je elders in het bedrijf in verschillende afdelingen moet gaan snijden. Bovendien zijn er andere programma's die een veel hoger marktaandeel halen dan drama. Wim de Knijff typeert de huidige leidinggevenden als een pragmatische generatie. Kosten en baten worden tegen elkaar afgewogen en men kijkt welk programma het hoogste marktaandeel haalt en het minste kost.[398] De spanningen tussen missie en markt stelde de directie en het management voor de vraag of drama de input aan geld en energie waard was, gezien de behaalde doelstellingen. Hierin blijken echter gedurende de vraaggesprekken misverstanden in te bestaan. Waar er op directieniveau wordt gezegd dat de doelstellingen niet gehaald zijn, zegt men op de afdeling drama dat deze wel gehaald zijn. *Missie Warmoesstraat* heeft een marktaandeel van 8, 1 % gehaald en haalde zo nog meer dan de vastgestelde 8 %. Volgens Natasja Visser wordt drama vergeleken met andere programmagenres waarbij wel een heel hoog marktaandeel wordt gehaald. Drama scoort nooit zo hoog als die programma's maar voor dramabegrippen scoorde *Missie Warmoesstraat* wel heel erg goed.[399]

[398] Vraaggesprek met Wim de Knijff op 13-04-2005

[399] Vraaggesprek met Natasja Visser op 22-04-2005

Blijft het gegeven dat drama het duurste genre is en dat de grootste bezuinigingen kunnen worden binnen gehaald door deze afdeling in te krimpen. Een tweede antwoord op de vraag waarom precies de afdeling drama de dupe is van de bezuinigingen, ligt vermoedelijk in de veronderstelling dat er op dit moment op directie- managementniveau minder draagvlak voor het genre is. Aan het einde van dit jaar gaan er drie mensen met pensioen die een grote positieve bijdrage hebben geleverd aan de ontwikkeling van het dramabeleid binnen de EO. Dit zijn Ad de Boer, Peter van der Wolf en Wim de Knijff. Mijn vermoedens zijn in de vraaggesprekken bevestigd.

Aanbevelingen

Ik zou graag drie aanbevelingen voor vervolgonderzoek willen doen. Voor wat betreft het algemene programmabeleid van de EO lijkt het mij zeer interessant en nuttig om over een aantal jaar onderzoek te doen naar de wijze waarop de EO vanuit het spanningsveld tussen missie en markt, vormgeeft aan haar programma's. De grote vraag is hoe deze spanning zich in de toekomst zal gaan ontwikkelen. Zal de EO erin slagen om een goede balans te blijven vinden tussen de missie en de markt, of zal men uiteindelijk vervallen in een vervlakte missie om zo de beoogde marktaandelen te behalen? De huidige managementkeuzes lijken te wijzen richting een verdieping van de eigen identiteit in de programma's. De EO lijkt zich meer te gaan specialiseren richting verkondiging. Kennelijk zet de omroep in op een overheidsbeleid dat legitimatie van de publieke omroepen zal baseren op de mate van specialisatie en niet op de hoogte van de kijkcijfers. De vraag is uiteraard of de EO hiermee goed gokt. Het is in ieder geval vanuit de missie van de omroep wel een zeer legitieme keuze.

Uit de gesprekken met Natasja Visser en Wim de Knijff werd duidelijk dat emotie-tv steeds meer Nederlands drama gaat vervangen. Het lijkt mij zowel voor de EO als voor de algehele publieke omroep interessant om onderzoek te doen naar de wijze waarop emotie-tv in staat is om drama te vervangen. Wat zijn bijvoorbeeld overeenkomsten tussen de twee genres en wat zijn de verschillen?

Deze scriptie was gericht op de relatie tussen de productie en de tekst. Interessant voor vervolgonderzoek zou de vraag zijn op welke wijze verschillende doelgroepen de EO identiteit in series interpreteren en beoordelen.

Tot slot

Het grote probleem van de Nederlandse publieke omroep is dat het is ingedeeld volgens het zuilenstelsel, een maatschappelijke indeling van vijftig jaar geleden. Alle omroepen worstelen met de vraag wat hun identiteit is en op welke wijze hun bestaan in het publieke bestel gelegitimeerd is. Idealisme wordt steeds meer vervangen door het marktdenken en overleving. De EO wil er alles aan doen om de missie te blijven verkondigen. Haar religieuze missie is hetzelfde gebleven terwijl de realiteit om haar heen verandert. Van een moderne in een postmoderne samenleving en van een bestel waarin omroepen autonoom waren, naar een bestel waarin de politiek beslist. De EO probeert altijd zo goed mogelijk om in te springen op nieuwe ontwikkelingen in bestel en maatschappij, hierdoor is er bij de omroep sprake van een reactief beleid in plaats van een proactief beleid. Dit laatste zou ook niet mogelijk zijn omdat men altijd moet reageren op de externe druk.

Bij de Evangelische Omroep gaat de verkondiging van de missie boven al het andere, ook als daar offers voor moeten worden gebracht, zoals in het geval van de afdeling drama. De missie is het kloppende hart van de omroep en gebaseerd op het zendingsbevel van Jezus Christus om de mensen over Hem te vertellen. Hoe de toekomst van de Evangelische Omroep er ook uit mag zien, men zal altijd blijven zoeken naar mogelijkheden voor de verkondiging van het Evangelie. Tegen de gehele EO zou ik willen zeggen: *Onderzoek alles, maar behoudt het goede!*

VII. Bibliografie

VII. 1 Literatuurlijst

Anderson, Steve. “History TV and Popular Memory” In: Edgerton, G, Rollins, P, (eds.). Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001. 19-36.

Aristoteles, Poetica, vertaald door: N. van der Ben & J.M. Bremer. Amsterdam: Athenaeum – Polak % Van Gennep, 1999.

M.A.P. Bovens, P. ’t Hart, M.J.W. van Twist, U. Rosenthal. Openbaar bestuur, beleid, organisatie en politiek. Alphen aan de Rijn 2001.

Burton. Talking Television, an introduction to the studies of television. London: Oxford University Press Inc., 2000.

Carson, Bruce, Llewellyn-Jones, Margaret, eds. Frames and Fictions on Television. St. Hassalo, Portland Oregon U.S.A.: Intellect Books, 2000.

Caughie, John. Television Drama: Realism, Modernism and British Culture. New York: Oxford University Press, 2000.

Creeber, Glen, ed. The Television Genre Book. London: British Film Institute, 2001.

Eedgerton, Gary G, Rollins, Peter C, eds. Television History. Shaping Collective Memory in the Media Age. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001.

Fiske, John, Allen, R.C., eds. British Cultural Studies and Television, 1987.

Frishman, J., Jewnner, K.D. en Wiegers, G.A. Godsdienstvrijheid en de religieuze identiteit van joden, christenen en moslims. Verwachting en realiteit. Kampen: Uitgeverij Kok, 2000.

Gillespie, Marie. Television, Ethnicity and Cultural Change, London: Routledge, 1995.

Gras, Henk. Syllabus voor Inleiding Toneelgeschiedenis I, Media en Re/presentatie, Faculteit Letteren, Universiteit Utrecht, 2001.

Grossberg, Wartella, Withney, eds. "Ideology" In: Media making: Massmedia in Populair Culture. Sage: Thousand Oaks, 1998.

Halbwachs, M. Het collectief geheugen, Acco: Leuven / Amersfoort, 1991.

Hall, Stuart, (ed). Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications, 2001.

Jager, O. Baas boven Buis. De televisie in theorie en praktijk. Kampen: 1974.

Kattenbelt, C. , De rationaliteit van esthetisch handelen. Syllabus voor de cursus: De verbeeldingsprincipes van theater en media I. Universiteit Utrecht: Utrecht, 2002.

Leeuw, Sonja de. Hoe komen wij in beeld? Cultuurhistorische aspecten van de Nederlandse televisie, Faculteit der Letteren, Universiteit Utrecht, 2003.

Leeuw, Sonja de. "National Identity and the Dutch Monarchy in Historical Fiction. Revisioning 'The Family on the Throne" In: Brugger, N, Kolstrup, S, eds. Media History, Methods, Analysis. Aarhus: Aarhus University Press, 2002. 175-193.

Leeuw, Sonja de. Televisiedrama: podium voor identiteit. Amsterdam: Otto Cramwinckel Uitgever, 1995.

McAdams, D.P. (2001), “Integrating a Life: The Stories People Live By. Life Scripts, Life Stories”, In: The Person. An integrated introduction to personality psychology. Orlando: Hartcourt, Inc.

Miller, Toby, ed. Television Studies. London: British Film Insitute, 2002.

Morely, D., Robins, K. “No place like Heimat: Images of Home(land)” In: Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries. London: Routledge, 1995. 85-104.

Nelson, Robin. Television Drama in Transition. London: Macmillan Press LTD, 1997

Pijning, Tjarda. De Evangelische Omroep in beweging. Scriptie Televisie, cultuur en media, Universiteit van Amsterdam, 2004.

Roodink, Ton. “Onderzoek naar identificatieprocessen – mogelijkheden voor een methodologie voor een empirische theaterwetenschap?” In: Tijdschrift voor Theaterwetenschap, nr. 13, 1984.

Rook, Judith, Missie in een wereld van schijn. Scriptie Faculteit der Cultuurwetenschappen, Universiteit Utrecht, 2000.

Ruyters, J. De vrouwelijke toeschouwer. Utrecht: Doctoraalscriptie vakgroep Theaterwetenschap Universiteit Utrecht, 1992.

Renov, Michael, ed. Theorizing Documentary. New York: Routledge, 1993.

Schippers, Thomas. Televisiefictie: redder van Europa. Een onderzoek naar de potentie van televisiefictie om de idee ‘Europa als eenheid in diversiteit’ inhoud te geven en van betekenis te voorzien. Scriptie Faculteit der Letteren, Universiteit Utrecht, 2004.

Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S, eds. New Vocabulaires in Film Semiotics. London: Routledge, 1992.

Thompson, John B. The media and modernity: a social history of the media, Cambridge: Polity. 1995, 235-265.

Vogler, Christopher. The writers journey. Mythic structure for writers. Ventura (CA): Michael Wiese Productions, 1998.

VII. 2 Internetbronnen

Evangelische Omroep homepage. URL: www.eo.nl
Vanaf deze website:

"De missie van de EO", website van Evangelische Omroep. URL: http://www.eo.nl/portals/article.jsp?article=5204419&portal=5205093, versie 3-06-05

"Weblog directie week 18 2004", door Ad de Boer, website Evangelische Omroep. URL: http://www.eo.nl/portals/themes/article.jsp?portal=5254965&article=5303887&theme=5721079 Versie 3-06-05

"Mediabeleid in Nederland", website van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. URL: http://www.minocw.nl/cultuur/mediabeleid.html Versie januari 2005

"NCRV: missie en identiteit", website van de NCRV. URL: http://www.ncrv.nl/ncrv?nav=lsmcIsHtGDTSkB Versie 6-06-2005

"Organisatie en efficiëntieverbeteringen Publieke Omroep", door Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. URL: http://www.minocw.nl/brief2k/2003/doc/32738a.PDF Versie 8-06-2005

"Publieke Omroep: missie", website van de Nederlandse Publieke Omroep. URL: http://portal.omroep.nl/nossites?nav=rawvDsHjCqBrEdCMT Versie januari 2005

"Publieke Omroep: Geschiedenis", website van de Nederlandse Publieke Omroep. URL: http://portal.omroep.nl/nossites?nav=kvmeEsHjCqBrEdCuC Versie 1-06-2005

"Rapport Visitatie Commissie Landelijke Publieke Omroep", onder leiding van Alexander Rinnooy Kan, 2000-2004. URL: http://pics.portal.omroep.nl/upnos/ZuklmyzGC_RAPPORT_VISITATIECOMMISSIE_20040402.pdf Versie 6-06-2005

"Terug naar het publiek", Rapport van de Commissie Publieke Omroep, Den Haag, 26 juni 1996. URL: http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/TNP/Ververs_hoofdstuk1.html Versie januari 2005

VII. 3 Interne bronnen en notities

Veer, A van der, "Aftellen voor Ververs". Jaarrede 17 juni 1996 In: Jaarverslag 1996, 55-56

Beleids- en Bestuursplannen van de Evangelische Omroep, 2003 tot en met 2005.

Beleidslijn drama, vastgesteld door het Algemeen Bestuur, 13-01-1992.

Bijbel, NBG vertaling: Exodus 20:4.

Brief aan de directie van René Stokvis Producties, 21-12-1999.

Correspondentie met Wim de Knijff, 6-06-2005.

EO persinformatie, persmappen (jaren negentig en 2000-2004) van de afdeling communicatie. Op te vragen bij de omroep.

Jaarverslagen van de Evangelische Omroep, 1990 tot en met 2003

Meerjarenplannen van de Evangelische Omroep, 1998 tot en met 2006

Notitie over drama en de EO door J.J. Rippen, 2-01-1974

Notitie van het Managementteam over de nieuwe rol van de afdeling drama, 3-06-1999

Oecumene van het hart of multimediaal bedrijf – De EO, de nieuwe media en de verkondiging van de christelijke boodschap. Rapport van het Instituut voor Cultuurethiek (ICE) in opdracht van de EO, november 2001. Door Drs. Arthur Zijlstra, Drs. Ir. Jan van der Stoep

Statuten van de Vereniging tot bevordering van de Evangelieverkondiging via radio en televisie “De Evangelische Omroep”, gevestigd te Hilversum, 21-01-2003.

VISIE, omroepblad van de Evangelische Omroep. 1974 Jaargang nummer 8.

Visie voor drama Evangelische Omroep, 15-10-2001.

Voorstel Jaarverslag van de Evangelische Omroep 2000.

Vraaggesprekken:

Ad de Boer:

Is verantwoordelijk voor een groot aantal afdelingen, waaronder drama, Ronduit en Kinderprogramma's en ondersteunende afdelingen als Marketing, Communicatie, Verkoop en Documentatie. Sinds 1973 is Ad de Boer werkzaam bij de EO. In de afgelopen dertig jaar heeft hij verschillende taken gehad. Vanaf 1993 is hij ook directeur van de EO waar volgend jaar een einde aan komt omdat hij met pensioen gaat.

Wim de Knijff:

Wim de Knijff werkt al meer dan dertig jaar bij de EO. Hij heeft in die periode de afdeling jongerenprogramma's geleid en presenteerde kinderprogramma's zoals de *EO kinderkrant.* Tevens nam hij een aantal jaren plaats in het Managementteam. Wim de Knijff is nauw betrokken geweest bij het opstarten van de afdeling drama. Dit jaar zullen zijn werkzaamheden bij de EO stoppen omdat hij met pensioen gaat.

Peter van der Wolf:

Peter van der Wolf is al meer dan dertig jaar werkzaam bij de EO. Hij hield zich onder andere bezig met de aankoop van films en dramaseries. Vanaf 1996 werd hij als clustermanager ook verantwoordelijk voor drama. Dit jaar gaat Peter van der Wolf met pensioen.

Natasja Visser-Martinov:

Natasja Visser studeerde dans en algemene spraakwetenschap in Kroatië. Nadat zij naar Nederland was gekomen begon ze een theaterschool waardoor ze het dramavak van binnen en van buiten leerde kennen. In 1994 werd zij door de EO aangetrokken om de ontwikkeling van drama te begeleiden. Zij is nu al meer dan tien jaar werkzaam als het hoofd van de afdeling drama.

Jacomien Nijhof:
Studeerde Theater-, Film- en Televisiewetenschap aan de Universiteit Utrecht. Zij is werkzaam als dramaturg op de afdeling drama. Jacomien Nijhof heeft mij vanuit de Evangelische Omroep begeleid bij het uitvoeren van mijn onderzoek.

Arnoud Bruinier:
Studeerde Theater-, Film- en Televisiewetenschap aan de Universiteit Utrecht. Hij is werkzaam als dramaturg op de afdeling drama.

VII. 4 Overige bronnen

Auteur onbekend. “Strijd om identiteit” In: Friesch Dagblad, 21-01-2002.

Brandt, Monique. “EO niet meer de omroep van het vingertje” In: Gooi en Eemlander, 27-01-1996.

Breuer, Rebecca. “De keuzes van de EO” In: Bijlage Skrien, 2001/08.

Kantelberg, Arno, Rossum, Milou van. “Religie is in” In: HP De Tijd, 19-01-1996.

Koor, Walter van der. “Televisie” In: Groene Amsterdammer, 14-07-2001.

Veldkamp, Mark. “Missie Warmoesstraat. EO serie: snel, spannend en emotioneel” In: Telegraaf, 02-01-2004.

VII. 5 Beeldmateriaal: dramaproducties van de Evangelische Omroep 1994-2004

Spoor van blauw zand – 1994
Zes afleveringen van 50 minuten
Het thema van deze serie was milieuvervuiling. Er was sprake van een impliciete identiteit in de serie omdat het christelijke geloof niet visueel werd gemaakt. Milieuproblematiek en de zorg voor de schepping is echter wel een onderwerp waar men zich als EO mee kon identificeren. In de serie worden noties uit het Koninkrijk van God getoond.

De Laatste Carrière – 1995
Dertien afleveringen van 25 minuten
Het thema van deze serie was ouderenproblematiek. De identiteit van de EO was expliciet in de serie aanwezig omdat de serie draaide om het christelijke gezin Kraal.

Voor hete vuren – 1995
Zestien afleveringen van 25 minuten
Het thema van de serie was de vrijwillige brandweer. De identiteit van de EO was alleen impliciet aan de orde. De EO vond het thema echter wel bij de EO passen omdat het gaat over mensen die hun eigen leven wagen voor de veiligheid van anderen. De serie vertoont dus noties uit het Koninkrijk van God.

Tien jaar later – 1995
Korte film van 40 minuten.
In deze film wordt de christelijke identiteit expliciet gemaakt. Het gaat om een vrouw uit een streng christelijk gezin die haar moeder tien jaar niet heeft gezien. Uiteindelijk verzoenen ze zich met elkaar.

Noch dood, noch leven – 1995
Korte film van 30 minuten
In deze film komt de identiteit van de EO expliciet aan de orde. De film gaat over twee mensen die op een ongewone manier elkaars leven kruisen. De Bijbel geeft veel zekerheid aan een zieke vader. Zijn zoon heeft zijn moeder verloren en verliest uiteindelijk ook zijn vader. Door de geloofszekerheid van zijn ouders pakt hij echter zijn geloof weer op.

Tasten in het duister – 1996
Vijf afleveringen van 36 minuten. Van de serie verscheen ook een filmversie.
In deze serie komt de hoofdpersoon erachter dat ze op jonge leeftijd geadopteerd is. Het blijkt dat bij een verschrikkelijk ongeluk bijna het hele gezin is omgekomen. Alleen zij en haar vader hebben het overleefd. Ze gaat op zoek naar haar vader die een verbitterd man is geworden. Hij geeft God de schuld van het lijden op aarde. Uiteindelijk wil hij zich met haar en God verzoenen.

Voor hete vuren – 1996
Uitbreiding van de serie met acht afleveringen van 25 minuten.

Het sluitend bewijs – 1996, 1997
26 afleveringen van 25 minuten
Deze serie werd geproduceerd onder de verantwoordelijkheid van de afdeling Informatieve programma's. De serie ging over het werk van een gerechtelijk laboratorium dat in misdrijven steeds voor het 'sluitende bewijs' zorgde. Uiteindelijk bleek drama de meest geschikte vorm te zijn om de verhalen in te verpakken. Wim de Knijff was eindredacteur van de serie. In deze serie was een impliciete EO identiteit verwerkt wat betekent dat er noties van het Koninkrijk van God getoond werden.

Het recht van de zwaktse – 1997

Reeks met vijf singleplays van 29 minuten en één singleplay van 28 minuten. Deze serie ging over de enkeling in gevecht met het systeem. Een reporter neemt de kijker steeds mee naar een nieuwe arena met nieuwe personages en een nieuw conflict. De reporter legt dan ook steeds de verbinding tussen de afleveringen. In de serie was sprake van een impliciete EO identiteit en het draaide in de serie vooral om de vraag hoe God wil dat je met andere mensen en de wereld om je heen omgaat.

In de praktijk – 1998

Vijfennegentig afleveringen van 25 minuten.

In deze serie stond een huisartsenpraktijk van een vader en een zoon centraal. De vader was wel gelovig en de zoon niet en dit zorgde voor veel discussies over ethische onderwerpen. Later verdwenen deze twee hoofdpersonen en hierdoor kreeg het christelijke geloof een implicieter aandeel in de serie.

Dat is nooit mijn naam geweest – 1999

Telefilm over de adoptieproblematiek. De EO identiteit was impliciet in deze film aanwezig en de film toont ons hoe mensen met adoptieproblematiek omgaan.

Cowboy uit Iran – 1999

Telefilm over de vluchtelingenproblematiek. Een jonge en ambitieuze vrouw wordt verliefd op een asielzoeker. Hij krijgt echter geen verblijfsvergunning en is uitgeprocedeerd. De EO identiteit was impliciet in deze film aanwezig en de film leert ons iets over hoe we met deze problematiek moeten omgaan.

Echt waar – 1999

Reeks met tien singleplays van 50 minuten.

In deze serie stonden waargebeurde verhalen centraal over Gods ingrijpen in het leven van mensen. Het feit dat het ingrijpen van God centraal staat in deze serie toont aan dat de EO identiteit expliciet in de serie zit verwerkt.

In goede aarde – 2001

Reeks van vijf singleplays van 50 minuten

Een serie waarin de problematiek van de Nederlandse boeren centraal staat. De identiteit van de EO zit impliciet in de serie verwerkt en de serie toont hiermee noties van het Koninkrijk van God. Ze vertelt ons iets hoe we moeten omgaan met God's schepping.

Het negende uur – 2001

Telefilm over een zanger van de Mattheus Passion. Deze man heeft zoveel weerzin tegen het christelijke geloof dat hij het moeilijk vindt om zijn rol te spelen. Omdat het over de Mattheus Passion en het christelijke geloof gaat is er sprake van een expliciete EO identiteit in de film.

De stilte van het naderen – 2001

Telefilm gebaseerd op een waar gebeurd verhaal over een jonge vrouw die verliefd wordt op een moordenaar die zich in de gevangenis bekeerd heeft tot het christendom. De christelijke identiteit kwam in deze film heel expliciet naar voren.

Vroeger bestaat niet meer 2001

Telefilm gebaseerd op een waar gebeurd verhaal. Een moeder koester wrok ten opzichte van de vrachtwagenchauffeur die schuldig is aan de dood van haar zoontje en ten opzichte van haar man die niet genoeg op hem gepast zou hebben. Haar dochter heeft last van de wrok met haar moeder en komt op het idee om contact te zoeken met de vrachtwagenchauffeur. Aan het einde is er sprake van vergeving in verzoening. In deze film was sprake van een impliciete identiteit omdat het thema's van de film vergeving en verzoening zijn, twee centrale thema's in het Evangelie.

Doei – 2001

Veertig afleveringen van 50 minuten

De serie gaat over vier meiden en hun muziekband. Met hun muziek willen ze een goede boodschap aan de mensen brengen. Petra, de hoofdpersoon, is een jonge en soms naïeve meid die het leed van de wereld op haar schouders wil nemen.

Haar eigen manier van leven brengt haar in conflict met haar vader die een traditionele christelijke man is. Alle personages hebben hun eigen problemen waarin veel onderwerpen als mishandeling, drugs en aids aan de orde komen. De serie zit boordevol visuele effecten die voor de één storend maar voor de ander juist een uitdaging zijn om naar te kijken! In de serie is sprake van een expliciete identiteit omdat er voortdurend sprake is van een conflict tussen de christelijke achtergrond van Petra en de wereld waar zich zij in begeeft.

Missie Warmoesstraat – 2004
Zesentwintig afleveringen van 25 minuten.
Serie met een episodische afleveringsstructuur maar met doorlopende verhaallijnen over de hoofdpersoon Cas Wulffers. Cas Wulffers is politiepastor op het politiebureau aan de Warmoesstraat. Hij bemoeit zich met de zaken en dit zorgt vaak voor conflicten met zijn chef en collega's. Cas brengt een boodschap over de christelijke levensstijl in een niet-christelijke omgeving. In de serie zit een expliciete EO identiteit verwerkt.