Spel met grenzen

De gemeenschappelijke productie van
Eurovisie-televisieprogramma's in de jaren vijftig en zestig

Wolfgang Degenhardt

Het samenwerkingsverband van Europese omroepen, de European Broadcasting Union (EBU), vatte in juni 1954 het plan op voor een grote, op geheel Europa gerichte serie uitzendingen: Eurovisie. Dat was ambitieuzer dan de uitwisseling van programma's waaruit de activiteiten van de EBU tot dan toe hadden bestaan. Juridische en andere problemen stonden een 'Europese Gemeenschap voor Televisie' echter in de weg, vooral in het geval van programma-experimenten die niet met sport of nieuws te maken hadden. Wolfgang Degenhardt analyseert aan de hand van drie voorbeelden welke problemen dat nu precies waren, die ervoor zorgden dat we heden ten dage Eurovisie voornamelijk kennen als voorvoegsel bij Songfestival.

In 1950 werd in Torquay in Zuid-Engeland de Europese Radio Unie (European Broadcasting Union, EBU) opgericht.¹ Deze unie van West-Europese radio-omroepen moest de problemen gaan oplossen die zich door de groeiende internationale verwickelingen op het gebied van radio zouden kunnen gaan voordoen. De EBU sloot daarmee aan bij de werkzaamheden van haar voorganger de IBU (International Broadcasting Union), die in de jaren twintig als een dochterorganisatie van de Volkenbond was ontstaan en door samenwerking met de Duitsers in de Tweede Wereldoorlog in diskrediet was geraakt. Nadat pogingen om deze wereldorganisatie nieuw leven in te blazen door de blokvorming bij het begin van de Koude Oorlog waren gestrand, werd de EBU opgericht.

Aanvankelijk leek het afdoende om de juridische en technische problemen op radiogebied regelen. De televisie stond nog in de kinderschoenen en de toekomst van dat medium viel nog nauwelijks te voorspellen. De EBU installeerde daarom eerst alleen een technische en een juridische commissie. Beide comités werden bemand met afgevaardigden van de deelnemende radio-omroepen. Als uitvoerende organen werden een technisch centrum in Brussel en een administratiekantoor met een juridische afdeling in Genève opgericht. De besluitvorming binnen de EBU was voorbehouden aan de algemene vergadering, die door een administratieve

raad werd bijgestaan. De Brit Ian Jacob, initiatiefnemer tot de oprichting, werd als eerste president gekozen. Met zijn uitgesproken pragmatische stijl van leidinggeven zou hij een stempel drukken op de eerste tien jaren van de unie.

Weliswaar werden er vanaf het begin pogingen ondernomen – in het bijzonder door de Zwitser Marcel Bezençon – om ook een programma-comité op te richten dat speciaal werkzaam zou moeten zijn op het nog jonge terrein van de televisie, maar een meerderheid vond dat niet noodzakelijk. Pas toen bleek dat de televisie al grensoverschrijdend functioneerde, kwam het in 1953 tot de oprichting van een programmacommissie. Bezençon werd voorzitter en bleef dat tot 1970.

Na voorbereidingen en experimenten, die de Franse RTF en de Britse BBC uitvoerden, en na de buitengewoon succesvolle uitzending van de kroning van koningin Elizabeth II van Engeland (juni 1953), vatte de EBU in juni 1954 het plan op voor een grote, op geheel Europa gerichte serie uitzendingen. In het middelpunt van deze 'Europese televisieweken' stond het wereldkampioenschap voetbal in Bern. Ondanks vele startproblemen werden de televisieweken een doorslaand succes en het programmacomité groeide uit tot een onmisbaar onderdeel van de EBU. Zonder formele opname in de statuten van de Unie werd de specifieke vorm van samenwer-

Bron: Nederlands
Audiovisueel Archief

king tussen de programmacommissie en haar werkgroepen – het technische centrum in Brussel en een speciaal opgericht coördinatiebureau in Genève – nu met 'Eurovisie' aangeduid.

Hindernissen op weg naar een Europese Gemeenschap voor televisie

In het kader van de internationale uitwisseling was het al in de tijd van de radio gebruikelijk om elke afzonderlijke uitzending, ongeacht de inhoud, met het Engels-Franse begrip *programme* aan te duiden. In deze zin wordt onder 'programma' begrepen alles wat wordt uitgezonden, op testbeeld en testtoon na. Dit technische programmabegrip functioneerde probleemloos, zolang het alleen om uitwisseling van televisiebeelden ging. De andere, tegengestelde betekenis komt voort uit de inhoud van de televisieuitzending. Knut Hicketier heeft 'programma' in deze andere betekenis gedefinieerd als een 'samengestelde, geplande reeks uitzendingen'.² Daarbij gaat het niet om het afspelen van televisiebijdragen, maar veel meer om de samenstelling van verschillende soorten uitzendingen als totaalaanbod, dat in het beste geval tegemoet komt aan de noden en wensen van het publiek. Het is derhalve beslist niet om het even of televisiebeelden worden uitgewisseld of televisieprogramma's, ook als in de officiële stukken telkens het woord 'programma' gebruikt wordt.

De taak van het programmacomité (en die van de Eurovisie) binnen de EBU bestond uit het vervullen van technische, juridische, financiële en organisatorische voorwaarden om uitwisseling van televisie-'programma's' – in de meest algemene zin – tussen de landen binnen Europa mogelijk te maken. De leden van de programmacommissie waren bij de nationale radio-omroepen waarvoor zij werkzaam waren, meestal verantwoordelijk voor de 'programmering' in de zin van Hicketier. Ook in het kader van Eurovisie wilden zij zich niet beperken tot een relatief vrijblijvende uitwisseling van enig 'programma', maar integendeel een 'echt programma' voor Europa maken. Daarbij leken aanvankelijk, tot het midden van de jaren vijftig, de juridische – voornamelijk auteursrechtelijke – hindernissen de grootste barrières te zijn op weg naar een 'Europese Gemeenschap voor Televisie'. Moeilijkheden met de onduidelijke juridische positie van de makers legden aanvankelijk de programma-activiteiten van de Eurovisie aan banden, in het bijzonder die waarbij muzikanten en acteurs nodig waren. De juristen van de EBU, die zich met deze problemen moesten bezighouden, pakten de meest zwaarwegende problemen effectief en voortvarend aan, en wisten nog in de eerste helft van de jaren vijftig tot uitvoerbare, internationale overeenkomsten te komen.

Op het gebied van de lastenverdeling bestond op hoofdpunten eveneens overeenstemming, hoe vaak de regeling op grond van wisselende begrotingsgegevens ook bijgesteld moest worden. Juristen verlostten de programmamakers van die problemen en de conflicten die zich voordeden werden tot algemene tevredenheid bijgelegd. Men verdeelde de kosten binnen de EBU door middel van een puntensysteem – de zogenaamde ‘Rossi-eenheden’.³ Met behulp van de ‘Rossis’ werden de kosten van het Eurovisiebedrijf over de deelnemende omroepen omgeslagen, waarbij criteria werden meegewogen als de grootte en de financiële draagkracht van de omroepen, en het aantal toeschouwerslicenties.

Nationale sentimenten bleken als mogelijke struikelblokken voor een Europees televisieprogramma moeilijker te beoordelen. Maar het optimisme was aanvankelijk groot: op het moment dat het technisch mogelijk zou zijn om programma’s uit te wisselen, zou een begin kunnen worden gemaakt met de slechting van culturele barrières. Ten aanzien van het binnen de Europese context netelige taalprobleem bestond een zelfde optimisme. Er heerste nog volledig vertrouwen in de macht van het bewegende beeld, dat door zijn bijzondere authenticiteit taalbarrières zou helpen overwinnen. Marcel Bezençon, voorzitter van de programmacommissie, meende dat het passeren van dergelijke onzichtbare grenzen in Europa niet alleen binnen de mogelijkheden lag, maar achtte die omstreeks het midden van de jaren vijftig ook al voor een deel in de Eurovisie verwezenlijkt:

‘[On Eurovision the viewer] can see the much discussed idea of European Union in action before his very eyes, and this has caught his imagination more than any fine speech could have done. It proves there are people with the will to achieve. And so the viewer imagines there may be more of these great events waiting to come through his door that opens up the way across frontiers. For him, it is a wonderful promise of things to come.’⁴

De programmacommissarissen van de EBU wilden die belofte van het nieuwe medium volledig waar maken. Dat nam niet weg dat het uitgezonden Eurovisieprogramma in de ogen van veel televisiemensen – en kijkers – reeds na korte tijd wat al te dikwijls uitpakte als een tamelijk willekeurige uitwisseling van toevallige live-gebeurtenissen en als permanent compromis tussen enerzijds de wens om in ieder geval iets te kunnen uitzenden en anderzijds het berijden van particuliere stokpaardjes.

In 1959 leek het nog volledig duidelijk te zijn wat het eigenlijke doel van Eurovisie was. Peter Black schreef in *The Daily Mail*:

‘The original and enduring dream of Eurovision was of a free and flexible link between the countries, which would establish and feed the

idea in the minds of the European tribes that we were one people. Eurovision has taken this idea as far as it can, which is roughly just past the starter's gate.⁵

Om het idee van een Europese Gemeenschap voor Televisie te verwezenlijken zou volgens Black Eurovisie voortdurend programmabijdragen met een gemeenschappelijk Europees belang op een gemeenschappelijk net moeten aanvoeren, die vervolgens door elke afzonderlijke televisie-omroep als aanvulling op het eigen programma gebruikt zouden kunnen worden:

'This would have been the logical development of Eurovision. It has not really started. Why not? What went wrong?'⁶

Deze vraag dringt zich ook nu nog op. Ook in de jaren zestig kwam het slechts in bescheiden mate tot gemeenschappelijke producties van programma's en deze aanzetten leverden telkens weer problemen op. Black droeg in zijn artikel een aantal vermoedelijke oorzaken aan van de onverwacht trage uitbouw van Eurovisie. Hij kwam tot de slotsom dat de hoge productiekosten en wrijvingen tussen nationale 'hostilities'⁷ – waarmee een oncoöperatieve houding van afzonderlijke omroepen op grond van nationale gevoeligheden bedoeld wordt – die ontwikkeling hebben geremd. Deze beide pogingen zijn vanuit een huidig gezichtspunt niet meer afdoende als verklaring.

Later is beweerd dat Eurovisie nooit een werkelijk gemeenschappelijk 'program voor Europa' heeft willen ontwikkelen en dat dit ook nooit haar eigenlijke opdracht zou zijn geweest. Zo schrijft Ernest Eugster in zijn bijdrage aan de geschiedenis van Eurovisie:

'Furthermore, Eurovision members have not allowed the EBU to produce programs. All programs sent over the network are made by members, and each member is free to receive or reject the program. The EBU's role is that of a coordinator and not that of a program maker.'⁸

Bezien vanuit het resultaat is dit een exacte beschrijving van hetgeen Eurovisie in de jaren vijftig en zestig feitelijk kenmerkte. In ieder geval geeft deze zienswijze de feitelijke toestand weer die de plaats heeft ingenomen van wat men destijds wenste. Vanuit het standpunt van de aangesloten en formuleerde de toenmalige programmadirecteur van de RTF – en leider van een belangrijke werkgroep van het programmacomité,⁹ Jean d'Arcy – nog in 1959 een voor de Eurovisie wezenlijk bredere taakstelling:

'Furthermore, we were all in the same position, without studios or sufficient equipment to produce the programmes we needed. (...) It was no longer simply the idea of exchanges that prompted us, but the need

to share and to produce programmes in cooperation with each other. With the Eurovision network in its present form, Eurovision is not simply a matter of programme exchanges – a formula that is now out of date – but in fact a system of joint production.¹⁰

Ook al benadrukt D'Arcy dat dit concept van gemeenschappelijke productie van programma's niet de beslissingsvrijheid van de afzonderlijke omroepen mag beperken, het doel om te komen tot een nauwere samenwerking op het programmagebied is onmiskenbaar. De Eurovisie zou het programma-aanbod moeten vergroten, niet alleen met meer sport- en nieuwsuitzendingen. Het ontbrak de verantwoordelijken bij Eurovisie niet aan de wil om een 'programma voor Europa' op het gebied van televisie tot stand te brengen. Terugkijkend is het echter duidelijk dat een dergelijk programma tot het einde van de jaren zestig en ook later niet werd verwezenlijkt.

Welke concrete moeilijkheden en hindernissen deden de pogingen om te komen tot een gemeenschappelijke programmering stranden? Aan de hand van drie voorvallen met een verschillende draagwijdte en uit verschillende werkterreinen van de Eurovisie zullen exemplarisch enkele oorzaken worden aangewezen voor de 'niet-realisering' van een gemeenschappelijk programma-aanbod van de Eurovisie. De keuze heeft niet ten doel om een geschiedenis van de mislukking van de Eurovisie te schrijven, want de Eurovisie was in vrijwel elk opzicht een groot succes. Bij de productie van gemeenschappelijke programma's stuitte Eurovisie evenwel telkens op onoplosbare problemen.

Op deze plaats kan ik slechts aan een klein deel van de Eurovisie-pogingen aandacht besteden. Daarbij horen zeker de omvangrijke en bepaald niet rimpelloze terreinen van sport en nieuws.¹¹ Op deze vlakken werden veruit de meeste zenderbijdragen uitgewisseld. De regelmatig terugkerende sportgebeurtenissen, zoals de internationale voetbalkampioenschappen of de Olympische Spelen, werden zoveel mogelijk live uitgezonden. Daarnaast behoorden tot het vaste repertoire van de Eurovisie atletiek-, zwem- en schaatswedstrijden.

Na de eerste pogingen in 1958, waaruit bleek dat een voortdurende uitwisseling van beelden ten behoeve van het dagelijks nieuws haalbaar was, werd snel een permanent net voor Eurovisieschakelingen aangelegd. Dit net kon aanvankelijk voor telefonische conferentieschakelingen worden gebruikt, en later, vanaf de vroege jaren zestig, ook voor zeer snelle uitwisseling van actuele nieuwsflitsen.

Sport en nieuws werden het 'dagelijks brood' van de Eurovisie. Op deze terreinen toonde de Eurovisie een hoge mate van technische en organisatorische competentie en boekte economische successen. Een gestaag

groeïend aantal medewerkers was op de coördinatieplek in Genève en in het technische centrum van de Eurovisie in Brussel volop bezig, de groeiende stroom beeldmateriaal uit heel West-Europa te bewerken. Door het succes van deze activiteiten viel het nauwelijks op dat de initiatieven tot coproductie van politieke, dramatische of verstrooiende programma's met moeilijkheden te kampen hadden of stukliepen.

Drie voorbeelden, die hieronder aan bod komen, werpen licht op de programma-activiteiten van de Eurovisie in de jaren vijftig en zestig, en leggen oorzaken bloot van de moeilijkheden die zich voordeden bij de programma-experimenten die *niet* met sport of nieuws te maken hadden.

Eerste voorbeeld: de wilde paarden van Dülmen

Op zaterdag 26 mei 1956 werd de Nederlandse televisie, tijdens een directe uitzending van de Eurovisie, geconfronteerd met een onaangename verrassing. In het kader van een aantal folkloristisch getinte bijdragen uit verschillende landen die werden uitgezonden in het middagprogramma, toonde de Duitse televisie het traditionele, jaarlijkse vangen en brandmerken van in het wild levende paarden bij Dülmen in Münsterland. Waar de verantwoordelijken bij NTS kennelijk niet op gerekend hadden, was dat het brandmerken van de paarden – voor de dieren bepaald geen pretje – in alle openheid te zien was. De heer J. Odufré, die in het technische controlecentrum van de NTS aan het schakelpaneel zat, reageerde prompt en brak de uitzending af op het moment dat hij de beelden te gruwelijk vond.¹²

Het was beslist geen toeval dat er in het Nederlandse controlecentrum iemand zat die gemachtigd was korte metten te maken met een uitzending, en zeker met een programma dat in Europees verband direct werd uitgezonden. Al op 21 april 1956 immers was irritatie ontstaan, toen de Eurovisie beelden uit het Parijse 'Rodeo' uitzond, die in Nederland als in hoge mate onfatsoenlijk werden ervaren.¹³ Naar aanleiding van die publieksreacties hadden de NTS-redacteuren en -producenten al een flinke dosis scepsis ontwikkeld ten aanzien van klakkeloze overname van uitzendingen van de Eurovisie. In de voorbereidingen was met commentator Hans Eysvogel dan ook afgesproken dat hij ervoor zou zorgen 'bij eventueel minder geslaagde scènes een en ander zo goed mogelijk op te vangen'.¹⁴ Ondanks deze voorzorg kwam het ogenblik waarop men in de studio meende te moeten ingrijpen. Vooral met het oog op de vele jonge toeschouwers, met wie gezien het tijdstip van uitzending – tussen vier en vijf uur 's middags – rekening moest worden gehouden, leek het onverantwoordelijk beelden uit te zenden die als 'weerzinwekkend' ervaren werden.

'Op het moment dat tijdens de uitzending de regisseur van de Duitse televisie het brandmerken van paarden in beeld bracht, oordeelde de Heer J. Odufré, die bij deze uitzending namens de aan dit programma deelnemende omroeporganisaties als producer fungeerde, het noodzakelijk om onmiddellijk de uitzending te beëindigen.'¹⁵

De afkondiging door de omroeper maakte ook het publiek duidelijk dat 'zowel de inhoud van het programma als de technische kwaliteit van deze uitzending veel te wensen overliet'.¹⁶ Inderdaad was de kwaliteit van de uitzending niet bijzonder goed, maar er werd benadrukt dat dit op zich geen reden voor het afbreken was geweest. Het publiek was gewend aan slechte beeldkwaliteit, maar (nog) niet aan beelden die levende wezens toonden die letsel werd toegebracht. Ook Eysvogel verklaarde na afloop zijn instemming met het afbreken van de uitzending:

'Bij dit gesprek zeide de Heer Eysvogel, zelf een groot en bekend paardenliefhebber, dat hij op het moment dat hij het brandmerken op zijn monitor zag, vond, dat dit niet voor televisie-uitzending geschikt was.'¹⁷

Dat Eysvogel, als paardenliefhebber toch niet geheel onbekend met brandmerken, plotseling bedenkingen kreeg toen hij de beelden op zijn monitor zag, maakt duidelijk hoezeer anno 1956 het onderscheid tussen realiteit en televisiebeeld kunstmatig was en ten dele kennelijk ook vereist werd. Er bestond waarschijnlijk een gevoelsmatige antenne die aangaf of een beeld geschikt was voor het televisiescherm.

Hoewel de gebeurtenis niet aan de grote klok werd gehangen en geen van de overige deelnemende televisieomroepen zo consequent reageerde als de Nederlandse, voelde menige omroep zich niet helemaal gerust tijdens de uitzending van de indringende beelden. Eysvogel rapporteerde althans dat ook de Engelse commentator in Dülmen na de uitzending 'een heftige woordenwisseling over een en ander' met de Duitse regisseur gehad zou hebben.¹⁸

Gezien de reacties ondersteunden de kijkers en de pers – enkele uitzonderingen daargelaten – de beslissing van de NTS om de uitzending af te breken. Alleen *De Telegraaf* deed het voorkomen alsof het afbreken het gevolg was van talrijke verontwaardigde telefoontjes van kijkers en dat de slechte technische kwaliteit als voorwendsel werd gebruikt. Waarmee overigens ook deze krant geen kritiek uitte op het afbreken van de uitzending, maar op het moment waarop dat gebeurd was.¹⁹

Het publiek meende kennelijk het recht te hebben door de televisie beschermd te worden tegen beelden met reëel geweld en wreedheid, dan wel er in ieder geval niet mee geconfronteerd te worden tijdens een programma op de zaterdagmiddag. De vrees dat daardoor de grenzen van de

goede smaak en de menselijkheid door de televisie zouden kunnen worden weggevaagd, stond daarbij dikwijls op de voorgrond. Zo schreef H. Heeger uit Maarsen op de dag van de uitzending aan het technisch controlecentrum en aan programmadirecteur Rengeling:

'Uw programma JACHT OP WILDE PAARDEN van hedenmiddag heeft mij zeer teleurgesteld in Uw smaak voor uitzendingen. Misschien beleven we ook nog eens een televisie programma waarin een jacht op wilde mensen vertoond wordt.'²⁰

Het heeft weinig zin uitvoerig te speculeren over waarom juist de NTS en het Nederlandse publiek zo verontrust op deze bijzondere uitzending reageerden, of waarom het ethisch gevoel of de dierenliefde in het Nederland van de jaren vijftig wellicht zo bijzonder hoog ontwikkeld waren. Het schrikbeeld van H. Heeger, dat op de televisie op een dag de jacht op mensen open en bloot zou worden vertoond, werd in ieder geval al een paar jaar later werkelijkheid, zij het niet voor amusementsdoeleinden, maar in het kader van de berichtgeving over oorlog en misdaad in de wereld.

Geweld en dood rukten niet alleen op in fictie – het *en masse* sterven in westerns, *krimi's* en actieseries – maar deden ook op zijn laatst in de jaren zestig met de wereldwijde uitwisseling van nieuws – de vrijwel directe berichtgeving uit brandhaarden als Vietnam en Biafra – 'heel reëel' hun intrede via het televisienieuws in de persoonlijke sfeer van de kijkers. Anno 1956 was 'echt' geweld – weliswaar 'alleen' nog tegen dieren – op televisie nog niet vanzelfsprekend. De heftigheid van de reactie op de 'dierenmishandeling van Dülmen' is nu – gezien de bergen lijken die men ook in de reguliere journaals laat zien – misschien niet meer 'normaal' te noemen, maar juist dat toont aan hoezeer meer dan veertig jaar na dato op televisiegebied de kijkgewoonten en de grenzen van het 'dragelijke' opgerekt zijn.

Bij de reactie op de uitzending van 1956 voegt zich mogelijkerwijze nog een andere reden, die wordt aangeduid in het telegram dat de heer St. John Nixon uit Breukelen – zelf kennelijk geen Nederlander – onmiddellijk na het afbreken van de uitzending aan programmadirecteur Rengeling stuurde:

'Wish to protest strongly against transmission this afternoon involving cruelty to horses – stop – such a familiar spectacle of German pleasure in cruelty should not be presented for public entertainment particularly when children likely to be viewing – stop – St. John Nixon.'²¹

Bijzondere gevoeligheid

Het is goed mogelijk dat juist de herkomst van de uitzending nog bij veel meer Nederlanders het gevoel opriep op ongewenste wijze met de 'Duitse lust voor wreedheden' geconfronteerd te worden. Het idee ligt voor de hand dat de last van de nog lang niet afgeloste hypotheek van de gemeenschappelijke geschiedenis ook op deze heel bijzondere Eurovisie-uitzending zou kunnen rusten.

Ook het 'live-effect' kan een rol hebben gespeeld. Het brandmerken van dieren werd toen ook al in westerns getoond, en daarvan vond niemand het nodig om het publiek ertegen te beschermen. Maar de uitzending uit Dülmen betrof geen film, geen fictie, maar was *live*, de 'werkelijkheid'. Op het moment dat men via het beeldscherm ooggetuige werd, brandmerkte iemand in Münsterland een weerloos paard met een gloeiend stuk ijzer. Wel is het opmerkelijk dat de critici niet eisten dat 'paarden niet gebrandmerkt mogen worden'. Zij wilden slechts dat het niet op televisie getoond werd en al helemaal niet live op een tijdstip waarop kinderen kijken.

Omdat uit andere landen geen vergelijkbaar heftige reacties op deze uitzending overgeleverd zijn, dringt de vraag zich op van welke bijzondere omstandigheden in Nederland sprake was, dat kijkers en verantwoordelijke omroepmedewerkers het eens waren over de afwijzing van de inhoud van een bepaalde televisie-uitzending. Zonder dat men dat bij de Duitse televisie had voorzien, trof men met de uitzending van het vangen van de wilde paarden een gevoelige snaar in de Nederlandse publieke opinie. Aan de ene kant had men kennelijk bij de keuze van de bijdragen, die voor meerdere landen waren bestemd, nog geen routine met nationale of regionale gevoeligheden. Degenen die verantwoordelijk waren voor de uitzending misten de gevoeligheid, de ervaring en het inlevingsvermogen om de ontvlambaarheid van het thema te kunnen inschatten. De beelden, die in verschillende landen met commentaren in meerdere talen werden uitgezonden, spraken evenwel niet overal dezelfde taal. Weliswaar bevielen ze ook de Engelse commentator niet, maar die maakte pas bezwaar na de uitzending. Alleen in Nederland vond men een druk op de 'rode knop' een gepaste reactie. Een bijzondere politieke of morele explosieve lading was in het thema van de uitzending van tevoren niet te onderkennen, en de nog steeds gespannen verhouding tussen de Bondsrepubliek en Nederland op zich vormt zeker geen afdoende verklaring voor de bijzondere gevoeligheid van de Nederlandse kijkers ten aanzien van dit thema.

Dergelijke ervaringen met een nog onbekende mentaliteit in de diverse deelnemende landen, betekenden voor de leveranciers van het Eurovisienet niet alleen onzekerheid met betrekking tot de op een ge-

ven ogenblik heersende culturele, morele en esthetische standpunten, maar vormden eveneens nieuwe problemen bij de voorbereiding van programma's, die aan het net aangeboden zouden worden. Reeds in deze vroege fase van de samenwerking werd duidelijk, dat de taal van de beelden in geen geval universeel was. 'Dezelfde beelden' konden in verschillende landen uiteenlopend geduid worden. Het was niet alleen de taalbarrière; de culturele kloof was dieper. Hoeveel dieper, zou de programmacommissie van de EBU in de volgende jaren, waarin de euforie over de nieuw verworven mogelijkheden tot uitwisseling afkoelde, pijnlijk duidelijk worden.

Tweede voorbeeld: de programmacrisis van de jaren vijftig

Na het enthousiasme over het aanvankelijke succes van de 'Eurovisieweken', toonden gebeurtenissen zoals die hierboven beschreven, dat het in gereedheid houden van verbindingen en de opbouw van een doordachte logistiek om 'Europese' programma's te ontwikkelen op zich volstrekt ontoereikend was. Het programmacomité probeerde de uitwisseling van programma's nieuw leven in te blazen. En het aantal uitzendingen steeg ook, maar van een gemeenschappelijke productie van programma's was de Eurovisie nog ver verwijderd. Dat stemde de leden van het programmacomité ontevreden. Toen de commissie en haar werkgroepen in oktober 1956 bijeenkwamen, kwam deze onvrede naar buiten:

*'In spite of the large number of transmissions during the last few months, it was the general opinion of the meeting that the actual situation of Eurovision must be considered as rather critical and that special steps must be taken to infuse new life in Eurovision since the greater part of the transmitted programmes were of medium interest and without much variety. (...) A big majority of the members of the meeting agreed to a statement made by Mr. McGivern to the effect that it was essential to have an agreement with the performer's organisations in order to show 'real' programmes, as Eurovision could not continue to exist on actualities and sports only. A phase of Eurovision had come to an end and viewers expected new "miracles"; therefore Eurovision needs a change of thought and "a shot in the arm", as Mr Mc Givern declared.'*²²

Cecil McGivern had de spijker op de kop geslagen: de leden van het comité wilden het Europese publiek "real" programmes aanbieden; echte, doordacht samengestelde programma's, niet langer min of meer toevallige live-uitzendingen. Maar hoe moesten die programma's eruit zien, opdat

ze acceptabel zouden zijn voor een publiek van Noorwegen tot Sicilië? Henk Maas, destijds Eurovisiecoördinator in Genève, stelde in de notulen onomwonden vast: 'The lack of new ideas was stressed by the meeting.'²³ Er werd wel geprobeerd nieuwe ideeën te vinden voor een voor Europa passend programma, maar blijkbaar vond het programmacomit zichzelf niet capabel om Europese formats te ontwikkelen:

'A lengthy discussion was held concerning how to bring authors, producers, etc, into the atmosphere of Eurovision in order to get new ideas.'²⁴

De vergadering kon het niet eens worden over concrete maatregelen. Daarom kreeg de programmadirecteur van de BBC, Cecil McGivern, de opdracht om onofficieel met een aantal producenten rond de tafel te gaan zitten om te brainstormen over spelshows, quizzen en dergelijke programma's.²⁵ Deze bijeenkomst vond plaats in december 1956, maar bezielende ideeën kwamen er niet uit voort. De voorstellen die werden opgeworpen, werken nu bijna onwillekeurig op de lachspieren, en tonen hoe wanhopig de programmacommissie zwoegde om een acceptabel programma tot stand te brengen. Men dacht aan quizzen, maar moest dat idee vanwege het taalprobleem weer laten varen. De Eurovisie had zich met sportuitzendingen populair gemaakt, dus men kwam op de propfen met indoor-sportkampioenschappen – krachtsporten, boogschieten, judo, geweer-schieten, 'army-tests' en fietsen op hometrainers! Soortgelijke ideeën werden later in SPEL ZONDER GRENZEN weer opgepakt, maar in 1956 kwam er geen bruikbaar programmavoorstel uit naar voren. Er prijkte zelfs een Franse film over pijnloos bevallen op de lijst.²⁶ In december 1956 stonden er nog maar vier voorstellen op:

'1. Biographies of Great Contemporaries / 2. High places of the mind / 3. Peaceful uses of Atomic Energy / 4. Film on the practical use of Atomic Energy in Daily Life.'²⁷

De serie HIGH PLACES OF THE MIND – waarbij gedacht moet worden aan kloosters, universiteiten en kerken – werd uiteindelijk in productie genomen, maar deze films waren voor het publiek eigenlijk nauwelijks meer dan een aardig geillustreerd pauze-item.

Het hele dilemma voor de Eurovisie kwam bij de uitzending van een gemeenschappelijk programma ter gelegenheid van de jaarwisseling van 1956-1957 in volle omvang aan het licht. McGivern schreef op 15 januari wat hij van de uitzending dacht:

'In my opinion, 30' was far too long for such a programme and I regretted that it had not been 15'.

As regards content, I felt that we were all rather desperately trying to find different ideas from previous years and that this resulted in a too long drawn out, a too complicated and too torturous a programme. (...) However, the most interesting item to me was the contribution of RTF. This showed a girl announcer having nightmares as the result of trying to learn greetings in various languages. It seemed to represent perfectly all the nightmares all our film people had been experiencing in making this programme!

My own feeling is that we should not repeat this idea in 1958.²⁸

Deze woorden maakten duidelijk dat de Europese televisie-omroepen een instrument hadden gemaakt waarmee ze Europa konden toespreken, maar niet wisten wat ze Europa moesten zeggen.

Derde voorbeeld: HET GROOTSTE THEATER TER WERELD

Een prestigieus project van de Eurovisie was de in 1962 gestarte serie **HET GROOTSTE THEATER TER WERELD**. Al in september 1957 was in het programmacomité het voorstel gedaan beroemde schrijvers te engageren om exclusief voor de Eurovisie toneelstukken te schrijven. Het voorstel om de serie de titel **HET GROOTSTE THEATER VAN EUROPA** of **HET GROOTSTE THEATER VAN DE WERELD** mee te geven was afkomstig van programmadirecteur Jean Luc.²⁹ Er werd voor de wereldwijde variant gekozen. De televisiespelen zouden parallel in de studio's van de deelnemende lidstaten met eigen toneelspelers in de landstaal worden geënceneerd en later simultaan worden uitgezonden.³⁰ Of ooit is overwogen om de stukken centraal te produceren, synchroniseren of ondertitelen – wat substantieel goedkoper zou zijn geweest – is niet meer na te gaan; men legde zich hoe dan ook vrijwel direct vast op parallelle productie.³¹

Theaterproducties met de grootste culturele kwaliteit zouden toegankelijk moeten worden gemaakt voor een Europees publiek, en de hele Eurovisiegemeenschap zou op hetzelfde tijdstip naar die voorstellingen kunnen kijken. Iedere kijker zou na afloop het gevoel moeten hebben zijn kijkervaring met 'heel Europa' te hebben gedeeld. Door de gedecentraliseerde productie – met het liefst zoveel mogelijk deelnemers – hoopte men het voor de verschillende landen specifiek theatrale gevoel op een meer verfijnde wijze te kunnen aanspreken.

Tegelijkertijd zou, om de kwadratuur van de cirkel rond te krijgen, in alle deelnemende landen een uniek, Europees toneelstuk op het scherm te zien moeten zijn.³² Er diende rekening gehouden te worden met aanzienlijke verschillen in niveau, maar ook in morele ontvankelijkheid binnen

dit Europabrede publiek. De protagonisten in de spelen mochten geen nationale eigenschappen bezitten die het begrip buiten het land van herkomst zouden kunnen bemoeilijken. De stukken moesten het liefst supranationaal, 'universeel' zijn.³³ Ook moest er rekening mee worden gehouden dat er op prime time werd uitgezonden, reden waarom het bijzonder op prijs werd gesteld dat de drama's geschikt waren voor het hele gezin:

'The play should be easily accessible, easy to understand for everybody and should not give the impression of being deliberately shocking, or especially, not unnecessarily shocking, for the family circle.'³⁴

Daarnaast vereisten de uiteenlopende technische en financiële mogelijkheden van de afzonderlijke televisieomroepen een liefst zuinig gebruik van de productiemiddelen.³⁵ Dat betekende dat van de auteurs een 'standaardisering' van de toneelstukken werd verwacht die gekenmerkt moest zijn door een hoog artistiek gehalte én door grote eenvoud.

Of de toneelschrijvers deze uitdaging aan zouden kunnen en bovendien ook nog inhoudelijk over hun werk zouden willen keuvelen met de dramaturgische dilettanten van de Eurovisie, was meer dan twijfelachtig. Of ze bereid zouden zijn de toneelstukken voor te leggen aan de afzonder-

Een van de afleveringen uit de prestigieuze serie HET GROOTSTE THEATER TER WERELD: NIETS DAN DE WAARHEID (1962), geschreven door Terence Ratigan, met onder anderen Michel Piccoli (op de foto met de benen over elkaar)
Bron: Diffusion, mei 1997, p. 42

lijke organisaties voor instemming en goedkeuring, was nog twijfelachtiger. Als een omroep een toneelstuk voor het eigen kijkerspubliek niet geschikt achtte, was afzien van eigen productie en uitzending het enige dat overbleef. Een deelnemende omroep kon alleen inbreuk maken op de auteursrechten van de schrijver indien dat uitdrukkelijk in het contract met de betreffende auteur opgenomen was.³⁶ Direct verhieven zich waarschuwend stemmen die wezen op te verwachten bijkomende problemen met auteurs. De leider van het 'script-department' van de BBC, Donald B. Wilson, zag nog meer noodzaak voor dringend overleg:

'Our experience in asking eminent writers who were untrained and uninterested generally in television, has not been a happy one. We might get a good and interesting play, but one thing we would not get would be a television play. In our opinion, one of the main objects of such a scheme would be to enlarge the importance of television as a medium and not to achieve publicity simply by virtue of the reputation of the author in another medium.'³⁷

Wilson wees erop dat er in Groot-Brittannië inmiddels een groep gespecialiseerde televisieschrijvers was opgeleid, aan wie hij het schrijven van 'televisiespecifieke' stukken bepaald meer toevertrouwde dan aan vermaarde toneelschrijvers. Hierop maakte hij ook het 'ad hoc-subcomité' attent, maar hij vreesde dat men daar zijn bedenkingen buiten beschouwing zou laten.³⁸

Algauw bleek dat Wilson met zijn sceptische inschatting op wezenlijke onderdelen gelijk zou krijgen. Aanvankelijk was het moeilijk om belangstelling en bereidheid bij beroemde auteurs te wekken om überhaupt voor televisie te gaan schrijven. Er werden gesprekken gevoerd met toen al beroemde toneelschrijvers als Peter Ustinov, Eugène Ionesco, Ingmar Bergman, Friedrich Dürrenmatt en Günther Grass. Verreweg de meeste auteurs toonden grote belangstelling, waaraan stellig ook het aanbod van de EBU van een honorarium à honderdduizend Zwitserse frank voor een toneelstuk van negentig minuten bijdroeg. De schrijvers werden wat kopschuwer toen ze een bindend contract moesten tekenen waarmee ze zich zouden vastleggen op deadlines en inhoudelijke beperkingen.

De Britse schrijver Terence Rattigan tekende als eerste op 29 januari 1962.³⁹ Enkele weken later leverde hij al het stuk *Heart to heart* in. Desondanks kon de geplande uitzenddatum in juni niet worden gehaald, en pas in december 1962 waren alle producties gereed voor uitzending. Bijna vijf jaar na het begin van de planningen werd HEART TO HEART door negen omroepen geproduceerd en uitgezonden.

In HEART TO HEART komt een gewetenloze sterinterviewer met een alcoholprobleem in moeilijkheden, omdat hij aanwijzingen vindt dat het 'slachtoffer' van zijn volgende uitzending – de toekomstige minister van

werkgelegenheid – een uitgesproken schurk is. HEART TO HEART voldeed minutieus aan de eisen van de producties voor 'het grootste theater'. Het verhaal kon overal in Europa worden geënceneerd, het stuk kende twee personages en één locatie – een televisiestudio –, het vermeed verwijzingen naar nationale aard en thematiseerde zowel innerlijke conflicten als conflicten tussen mensen, zonder de gevreesde 'shockerende' scènes.

De reacties in de pers, die door de EBU gedetailleerd werden gedocumenteerd, bleven desondanks verdeeld. De *Times* vond het stuk te zeer aan toneeltradities gebonden, en de dialogen te traag en te weinig onderhoudend voor een televisiestuk. Idee en handeling werden geprezen als boeiend en verrassend 'like an unusually intelligent thriller'. De overige perscommentaren waren gelijkkluidend. Afzonderlijke aspecten van de verschillende enceneringen werden bekritiseerd. Details van het verhaal werden echter geprezen, zodat uit het overzicht van de persreacties de indruk naar voren komt van een in elk opzicht middelmatige productie. Het programmacomité noteerde desondanks trots: 'The first production of this series was a great succes.'⁴⁰

Problemen en verwijten

Eurovisie boekte de eerste uitzending als een overwinning, maar dat nam niet weg dat de belangstelling onder de leden al na die uitzending aanzienlijk verflauwde, en dat de bereidheid tot participatie terugliep. Kleinere omroepen waren herhaaldelijk technisch en financieel in moeilijkheden gekomen bij het televisiespecifiek enceneren van de ideeën van de dramaschrijvers.⁴¹ Ze sloten zich daarom bij elkaar of bij grotere omroepen aan met het oog op coproductie. Ook die ontwikkeling deed de culturele grenzen en taalbarrières – die zich al manifesteerden bij de tweede uitzending in 1963 – sterker op de voorgrond treden, toen Diego Fabbri's drama *SOMEONE AMONGST YOU* in productie ging. In dit stuk gaat het om het 'recht op waarheid'. Een moord moet worden opgelost door middel van verhoren. De zoektocht naar de waarheid wordt in hoge mate aan de toeschouwer overgelaten en er is aan het slot geen opheldering van de geschiedenis op het toneel of voor de camera. Vooral in Groot-Brittannië rezen grote problemen bij het begrijpen van dit stuk. De interne BBC-beoordeling van het stuk van Fabbri door Peter Luke liet niets aan duidelijkheid te wensen over:

'If it were even a bad play one could fall over backwards to "goose it up". But one cannot make even an artificial silk purse of a sow's ear.'⁴²

Terwijl binnen de BBC werd overlegd hoe men het stuk van Fabbri nog kon redden, waren er al voorbereidingen gaande voor de productie van een bijdrage van Dürrenmatt voor het jaar 1964. René Clair stond gepland voor 1965 en Fritz Hochwälder voor 1966. Geen enkele auteur echter, behalve Hochwälder, had een contract getekend.⁴³

In november 1963 was de BBC het erover eens dat men het televisiespel van Diego Fabbri niet wilde produceren. Sydney Newman, hoofd drama, rechtvaardigde de afwijzing met de constatering dat er – ondanks zorgvuldige vertaling en bewerking – geen producent voor te vinden was. Het eigenlijke probleem lag volgens Newman niet in de stijl van de auteur, maar was afkomstig 'from a brand of metaphysics expressed in terms that would not even be clear as literature. As a piece of drama it is flat.' Stuart Hood, de *controller* voor televisieprogramma's, had het stuk zelfs nogmaals in het Italiaanse origineel gelezen en was het eens met Newman: het was 'bad and incomprehensible'.⁴⁴

De Britse televisiemakers vonden zowel Fabbri's thematiek als zijn uitwerking veel te Italiaans en daarmee te ver van het bed om er de Engelse kijkers mee lastig te vallen:

'The play leans heavily on an Italian judicial process, and on a form of Youth Movement "dedicated to high ideals", both of which are alien to British audiences.'⁴⁵

Het interessante aan de interne argumentatie bij de BBC tegen het stuk van Fabbri is dat alle argumenten die anders juist ten gunste van internationale coproducties werden aangevoerd, in dit geval plotseling niet meer geldig zouden zijn. Het leren kennen van onbekende culturen, de verbreding van de horizon door middel van het nieuwe 'venster op de wereld', kennismaking met onbekende denk- en uitdrukkingswijzen; dat alles diende te wijken voor nationaal ontwikkelde kwaliteitsnormen.

De Britse televisiemakers, in Europa het meest ervaren in het begin van de jaren zestig, meenden nauwkeurig te weten wat hun publiek aan 'Fremdheit' aankon en wat niet. Ze waren ervan overtuigd hoe een 'goed' stuk voor Brits gebruik in elkaar diende te steken. SOMEONE AMONGST YOU voldeed niet aan deze criteria. Nauwelijks veertien dagen voor de geplande uitzenddatum zegde de BBC haar medewerking af.⁴⁶

De andere deelnemende omroepen leken aanvankelijk geen problemen met het Fabbri-stuk te hebben. De perscommentaren, die ditmaal door de EBU als samenvatting zonder bronvermelding werden gedocumenteerd, bevatten desondanks structureel dezelfde bezwaren als die van de BBC. Er waren weliswaar een paar critici die het stuk uitbundig prezen, maar de kritische stemmen waren in de meerderheid. Vooral het verwijt van de onbegrijpelijkheid en van het in culturele zin te onbekende, duiken meer-

malen op, ook al worden deze problemen toevallig op het conto van de onderhavige productie geschreven.⁴⁷ Het was waarschijnlijk precies hetgeen de televisiespelproducenten van de BBC hadden voorzien en wilden vermijden. Het publiek beschouwde het uitgezonden televisiespel minder als het geesteskind van een auteur dan als de productie van een omroep die verantwoordelijk werd gehouden voor vorm en inhoud van het stuk.

De tamelijk ongelukkige afgang van de Fabbri-uitzending wekte binnen de programmacommissie geen twijfel aan het concept van het 'grootste theater'. Maar er ontstonden meer problemen. Dürrenmatt, wiens tv-spel eigenlijk voor 1964 stond gepland, gaf te kennen dat het niet voor 1965 gereed zou zijn, en Georges Simenon weigerde intussen categorisch voor televisie te schrijven. Daarmee stond er voor 1964 geen opvoering op het programma. Dus moesten er allereerst nieuwe schrijvers gevonden worden. Weliswaar was niemand in staat om voor 1964 voor vervanging te zorgen, maar de BBC bood aan om nogmaals Engelse auteurs te polsen.⁴⁸ En zowaar leverde Harold Pinter nog in september 1964 zijn drama *TEA PARTY* in.

TEA PARTY gaat over de succesvolle en invloedrijke manager Disson, die in de loop van het spel in toenemende mate de controle over elk terrein van zijn leven verliest, zonder dat daarvoor bijzondere oorzaken zijn aan te wijzen, totdat hij uiteindelijk alleen nog levenloos in zijn stoel voor zich uit zit te staren. Het stuk leverde binnen Eurovisie in 1965 opnieuw problemen op. ARD noch ZDF had op tijd de productierechten verworven. De ORF had, net als in 1963, gehoopt te kunnen aanhaken bij een Duitse uitzending, maar de coöperatiepartner ontbrak nu. De ORF-autoriteiten overwogen om voortaan zelf te gaan produceren, waaraan de SRG mee wilde doen. Het bleef maandenlang onzeker of er wel een voorstelling in het Duits zou komen.

De Italiaanse houding ten aanzien van *tea party* was nog gecompliceerder. De Rai vond het stuk te intellectueel, alleen geschikt voor een avantgarde en onbruikbaar voor een groot publiek.⁴⁹ Daarom had de Rai afgezien van een eigen productie. Met als gevolg dat ook de Italiaanstalige tak van de Zwitserse televisie – de TSI, die wilde participeren in de Rai-uitzending – niet kon uitzenden. De vertegenwoordiger van de Rai in het programmacomité, Borelli, eiste dat Pinter bij het omwerken het vigerende morele en intellectuele niveau van het internationale publiek diende mee te wegen. De Italiaanse televisie dreigde – mocht deze eis niet worden ingewilligd – haar financiële bijdrage aan het Pinter-spel te onthouden.

In onderhavige gevallen diende de programmacommissie sturend en regelend op te treden om tot een gemeenschappelijk aanvaardbare oplossing te komen. Alleen, wat kon men eigenlijk van Pinter eisen met betrekking tot veranderingen in zijn drama? Er waren immers opzettelijk geen dilettanten of onbekende schrijvers ingehuurd, maar beroemde drama-

schrijvers met een navenant zelfbewustzijn, die een uitgesproken stijl en duidelijke ideeën hadden omtrent artistieke vrijheid. Toch ontstond er in de programmacommissie een fundamenteel debat.

'Mr. Borrelli insisted less on the financial aspect than on clarifying the basis on which the "Largest Theatre in the World" should be organised in order not to lose its *raison d'être*.'⁵⁰

Wat eigenlijk precies de zin en het doel van deze theaterserie was, wat het fundament was waarop de gemeenschappelijke productie van programma's rustte, bleef ook in de discussie onduidelijk. Omdat men bovendien niet met zekerheid kon toezeggen dat de auteur het stuk in de zin van de Rai zou aanpassen, stapte Italië uit de productie en was niet bereid zijn bijdrage te betalen.⁵¹

Het programmacomité stond weer uiteindelijk machteloos. 'I was afraid of this', noteerde Joanna Spicer van de BBC en bracht daarmee tot uitdrukking dat een dergelijke houding na het opstappen van de BBC uit de Fabbri-onderneming niet volledig uit de lucht kwam vallen. Toch had ook mevrouw Spicer niet het vermoeden dat er sprake was van louter weerwraak van de Italianen; zij liet haar BBC-collega's weten: 'Rai has as I expect you know, to bow to Vatican censorship.'⁵²

Niet alleen de afzonderlijke omroepen bleken minder coöperatief dan verwacht, ook de auteurs werden een steeds groter probleem, wat men niet had voorzien bij de planning van de serie. Het was helemaal niet zo eenvoudig om elk jaar een nieuw, voor uitzending geschikt stuk te hebben. Zeker niet wanneer de eis gesteld werd dat de schrijvers een zekere bekendheid moesten hebben. Auteurs als Dürrenmatt, Walser en Grass zegden weliswaar in beginsel toe stukken te zullen leveren, maar tekenden geen contracten, dat wil zeggen dat zij zich niet op afspraken vastlegden. En zelfs van de toneelauteurs die een contractuele verplichting aangingen, was het hoogst onzeker of hun stuk op de overeengekomen datum gereed zou zijn. Hun manuscripten voldeden in de meeste gevallen niet aan de verwachtingen van de programmacommissie en vereiste aanpassingen werden op de lange baan geschoven, voor zover de auteurs al niet gewoon weigerden om met de verantwoordelijke EBU-vertegenwoordigers over de voortgang van hun werk te praten – waar zij juridisch gesproken niet helemaal ongelijk in hadden. Zo schreef het contract dat de ORF met Fritz Hochwälder sloot een stipte oplevering van het script voor, maar geen deadline voor de bewerkingen. Overlegde de auteur op de dag van de deadline een manuscript dan had hij voor de correcties alle tijd.⁵³

Fritz Hochwälder had voor zijn manuscript, vanaf de ondertekening van het contract in januari 1965 tot aan de oplevering in het voorjaar van

1967, meer dan twee jaar nodig, hoewel het in de serie het minst problematische was. Ook aan zijn drama, *DER BEFEHL*, ligt een individueel-ethisch conflict ten grondslag. Een Oostenrijkse politieagent krijgt de opdracht de moordenaar van een jonge Nederlandse vrouw op te sporen die gedurende de Duitse bezetting door een politieagent gedood is. Hij komt erachter dat hij zelf de gezochte moordenaar is. Hoewel het stuk met zijn nadrukkelijke thematisering van het dilemma van bevel en gehoorzaamheid enig politiek dynamiet leek te bevatten, hadden de landen die nog deelnamen aan de productie met die thematiek en de dramaturgische aanpak geen noemenswaardige problemen. Nu waren er ook niet meer zoveel. Bij het eerste, door Rattigan geschreven stuk waren er nog negen originele producties geweest, bij Fabbri bleven zeven omroepen over, bij Pinter zes en nu bij Hochwälder waren er nog maar vijf die bereid waren om een eigen productie op stapel te zetten.⁵⁴

Niet op één lijn

Wat betreft de oplevering van een stuk voor het 'grootste theater' was het programmacomité intussen tot nauwelijks meer in staat dan de auteurs te bewegen tot schimmige intentieverklaringen. De laatste die in de jaren zestig zijn stuk stipt op tijd opleverde was de Fransman François Billetdoux. Met *PITCHI POÏ, OU LA PAROLE DONNÉE* nam ook hij de problematiek van de Duitse bezetting en de jodenvervolgung als onderwerp.⁵⁵ In tegenstelling tot het spel van Hochwälder kreeg dat van Billetdoux geen algemene bijval.

'The Francois Billetdoux piece (...) remains controversial: Some members reject it on content grounds, others on artistic grounds and some consider it inappropriate under this series title.'⁵⁶

Na het teruglopen van het aantal deelnemers moest deze keer zelfs geprobeerd worden om een deel van de productie van het televisiestuk internationaal te spreiden door bijvoorbeeld een aantal in Groot-Brittannië spelende scènes door de BBC in het land op de oorspronkelijke plaatsen te laten opnemen. Deze gemeenschappelijke productiewijze maakte het nu niet meer mogelijk speciale, op 'maat gesneden' versies te maken voor afzonderlijke landen.

De BBC had grote problemen met het stuk van Billetdoux, maar besloot zich diplomatiek op te stellen. Om niet weer in een onaangename situatie terecht te komen, zoals in 1963, bleven de Britten aan de productie deelnemen, maar onder duidelijke voorwaarden:

'A condition of our participation is, however, that Billetdoux re-writes the sequence which is placed in England (and which the BBC would produce) because it is the one violently anti-Semitic incident in the whole piece.'⁵⁷

PITCHI POÏ werd uiteindelijk eind 1967 uitgezonden zonder opzienbarende reacties in de pers. De notulen van de programmacommissie vermelden niet eens dat de uitzending plaatsvond, van een succes is nergens sprake.

Tot in de jaren zeventig lukte het niet meer om een nieuw stuk in deze serie op de rails te zetten. Daarbij ontbrak het ook nu weer niet aan verklaringen van goede intenties en algemeen belang. De Duitse gedelegeerde Richard Dill bijvoorbeeld, maakte in juni 1968 gewag van de plannen van Günther Grass, die door de gelijktijdige openbaarmaking van een boek, een film en een televisiespel een 'wereldomvattend kunstwerk' wilde creëren.⁵⁸ Zoals veel andere ideeën die schrijvers ten behoeve van het 'grootste theater' opperden, bleek ook dit idee een dood geboren kindje. Toen in de jaren zeventig auteurs met ervaring op het gebied van film en televisie, zoals Ingmar Bergman (*THE ENCLAVE*) en Clive Exton (*RAINBIRD*) spelen schreven, leefde de serie weer even op.

Bij de al genoemde problemen voegden zich nog de aanzienlijke kosten, waarvan de hoogte afhankelijk was van het aantal deelnemende omroepen. De ensceneringen moesten geheel of gedeeltelijk door de afzonderlijke organisaties worden gefinancierd, daarbovenop kwamen onder meer de gemeenschappelijke kosten voor de auteurshonoraria, die over alle deelnemers dienden te worden omgeslagen volgens de Rossi-schaal. Met de over het geheel teruglopende belangstelling voor het 'grootste theater ter wereld' belandden de deelnemende omroepen tevens in een financiële wurggreep die het verblijf in het seriegenootschap er niet aangenamer op maakte.

De programmacommissie, die meer dan een decennium lang stoïcijns aan het idee van het 'grootste theater' vast bleef houden, kreeg het niet voor elkaar de omroepen ten aanzien van deze gemeenschappelijke productie van programma's op één lijn te krijgen. De financiële belangen van de afzonderlijke televisieproducenten, die verschillen in smaak in Europa en de problemen bij de onderhandelingen met de kunstenaars waren de redenen om het prestigieuze project alleen nog op halve kracht in de vaart te houden. De productieproblemen waren daarbij niet eens de hoofdoorzaak. Van een enthousiaste ondersteuning door het publiek die andere Eurovisieproducties – zoals *GRAND PRIX*, *SPEL ZONDER GRENZEN* en sportuitzendingen – ondanks gedeeltelijk nog grotere technisch-materiële problemen op de been hielden, was in het geval van het 'grootste theater' geen sprake. Dit was een uitgesproken liefdesbaby van de programma-

commissie, die zich erg sterk maakte voor dit experiment. Maar in de loop van de tijd werd het steeds moeilijker de serie te 'verkopen' aan de afzonderlijke omroepen, die met de aangeboden televisiespelen niet konden rekenen op hoge kijkcijfers.

Grenzen aan de uitwisseling van programma's

Waarom probeerde Eurovisie haar pretenties ten aanzien van de organisatie van een kwalitatief hoogwaardige, maar slechts voor een klein publiek toegankelijke, elitaire dramaserie waar te maken? Uit elk van de drie besproken voorbeelden wordt duidelijk dat er een grote onzekerheid schuilde in het vraagstuk van de verenigbaarheid van de verschillende nationale en regionale culturen van Europa (nog afgezien van politieke verschillen, die hier opzettelijk buiten beeld bleven). De 'grenzen in de hoofden' kwamen aan het licht zodra werd geprobeerd om een gemeenschappelijk televisieprogramma voor geheel Europa te produceren. Op zoek naar de 'gemeenschappelijke noemer' van de Europese cultuur nam men zijn toevlucht tot de idee van het 'christelijk-humanistische avondland'. In plaats dat men zich baseerde op de uiteenlopende, bestaande culturen van de deelnemende landen, nam men de 'hoge cultuur' van Europa als uitgangspunt: literatuur, theater, opera. In deze cultuur voelden de leden van de programmacommissie als ontwikkelde mensen met goede smaak zich thuis: hun publiek evenwel bij lange na niet. Toch was de angst voor trivialisering groter dan de wens om aan de behoeften van het publiek tegemoet te komen. Marcel Bezençon formuleerde dat als voorzitter van de programmacommissie in 1964 stellig:

'Who knows if the EBU will not be reproached with using a network with tremendous potentialities to transmit programmes of a trivial nature? Eurovision must not be just a toy, but an instrument as well. An instrument to be used for what purpose? To build Europe, for example. The suggestion has already been made, and Eurovision has at times applied itself to this task.'⁹

In deze visie van Bezençon was nauwelijks plaats voor een alternatief in welke vorm ook ter verspreiding van 'grote literatuur', een vorm die bovendien nog geschikt moest zijn voor het nieuwe medium. Een 'primitieve' amusementsserie – een goedkoop geproduceerde misdaadserie zoals de ongeveer in die tijd gemaakte Duitse EDGAR WALLACE- of FRANCIS DURBRIDGE-producties, of de Engelse AGATHA CHRISTIE- of MAIGRET-series bijvoorbeeld – zou beneden de waardigheid van dit verheven doel zijn geweest. De president van de programmacommissie van de EBU kon zich niet voorstel-

len dat een doorsneetelevisiebelevensmisschien net zo goed – zo niet beter – een verbroederende werking op Europees niveau zou kunnen uitoefenen als een elitaire vertoning in het filosofische kader van het 'grootste theater'. Bezençon verontschuldigde zich in een artikel in de *EBU-Review* ronduit voor het feit dat Eurovisie ook wel eens iets anders op de buis bracht dan alleen programma's van de bovenste culturele plank. Hij ging nog verder en kende de Eurovisie een regelrecht mystieke betekenis toe:

'Does this mean that Eurovision has no other spiritual and cultural ambitions, that it would be content to enlighten the mind with a mere occasional flash from one of its bright rays?

No. The small screen is often transformed into an altar, a church, a cathedral, a place of holy communion; Easter and Christmas become European festivals; and while the choirs sing, the cameraman lights up the Christian symbols carved in the stone of the vaulted ceilings. Eurovision is present at the great music festivals, it includes scenes from opera in its programmes, it may lead its millions of viewers through the ruins of an ancient town, it watches the scrap-book pictures of kings being crowned, or married; it tries to be wherever man exhibits the spectacle of his noble designs.'⁶⁰

Het diep in het humanistische ontwikkelingsideaal gewortelde idee om het publiek door programma's van de 'hoge cultuur' te 'verheffen' komt duidelijk in dit citaat naar voren. Plannen zoals die voor het 'grootste theater', waren in het programmacomité in principe onomstreden omdat deze visie onder de commissieleden in de jaren vijftig en zestig algemeen was.

Zo liep een aanzienlijk deel van de inspanningen van Eurovisie – een eigen programma bieden voor heel Europa – op niets uit, omdat met de beste bedoelingen over de hoofden van het publiek heen geproduceerd werd. Hoe het ook zij, de Eurovisie-programmamakers zagen zichzelf kennelijk veel meer als opvoeders van het grote publiek, als pedagogen van de Europese cultuur, dan als leveranciers van een service aan een publiek dat van zijn kant van de televisie weinig meer verwachtte dan datgene wat de omroepsters elke avond de kijkers toewensten: 'Gute Unterhaltung'.

Vertaling Richard Fokker

Noten

- 1 Vgl. voor de geschiedenis van de Eurovisie: E. Eugster, *Television programming across national boundaries. The EBU AND OIRT experience*, Dedham, Maine 1983; N. Wilson, *Eurovision at 40*. (speciale uitgave van *Diffusion*,

- Quarterly Journal of the European Broadcasting Union), Genève 1994; W. Degenhardt e.a., *Europäisches Fernsehen bis 1970. Eine Idee wird zum Laufen gebracht. Eine kleine Geschichte der Europäischen Rundfunkunion und der Eurovision*. Arbeitshefte Bildschirmmedien 61, Siegen 1996; W. Degenhardt, 'Die Eurovision, ein europäisches Regime für den Fernsehprogrammaustausch', in: H. Schanze, H. Kreuzer (red.), *Bausteine IV. Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien*, Arbeitshefte Bildschirmmedien 65, Siegen 1997, p. 9-16.
- 2 K. Hickethier (red.), *Der Zauberspiegel. Das Fenster zur Welt. Untersuchungen zum Fernsehprogramm der fünfziger Jahre*. Arbeitshefte Bildschirmmedien 14, Siegen 1990, p. 16.
 - 3 Genoemd naar de Zwitserse voorzitter van de EBU-werkgroep die dit systeem heeft uitgewerkt.
 - 4 M. Bezençon, 'Eurovision Progresses', in: *EBU-Bulletin* 45 (1957), p. 543.
 - 5 P. Black, 'What's gone wrong with Eurovision?', in: *Daily Mail*, 2 juni 1959.
 - 6 *Ibidem*.
 - 7 Vgl. *ibidem*.
 - 8 E. Eugster, *Television programming across national boundaries*, p. 102.
 - 9 De door D'Arcy geleide Groupe de Travail II van het programmacomité was verantwoordelijk voor de live-uitzendingen.
 - 10 J. d'Arcy, 'Eurovision', in: *EBU-review* B 56 (1959), p. 10.
 - 11 Vgl. S. Hjarvard, *Internationale TV-nyheder*, Kopenhagen 1995; S. R. Melnik, *Eurovision news and the international flow of information. History, problems and perspectives 1960-1980*, Bochum 1981.
 - 12 Zie hiervoor J. Velleman (secretaris in het technisch controlecentrum van de NTS), 'Memorandum aan de leden van het dagelijks bestuur van de Nederlandse Televisie Stichting', Bussum 29 mei 1956 (plus bijlagen), in: Omroepmuseum Hilversum, Archief Eurovisie.
 - 13 vgl. *ibidem*, p. 1.
 - 14 *Ibidem*.
 - 15 *Ibidem*.
 - 16 *Ibidem*.
 - 17 *Ibidem*.
 - 18 *Idem*, p. 3.
 - 19 *Idem*, bijlage 2, Perscommentaar.
 - 20 *Idem*, bijlage 2, Kijkerscommentaar.
 - 21 *Ibidem*.
 - 22 EBU OA/IOIO=ComPro 206, p. 2.
 - 23 *Idem*, p. 3.
 - 24 *Ibidem*.
 - 25 *Ibidem*. Dat die discussie had plaatsgevonden kon overigens niet worden afgeleid uit de voorstellen die in de eerstvolgende vergadering op de agenda stonden: 'Democratie in Europa / Steden met minder dan 10.000 inwoners / Biografieën van grote tijdgenoten / Hoge plaatsen van de geest (High places of the mind/Hohe Orte des Geistes) / Vreedzame toepassing van kern-energie / Practisch nut van atoomenergie in het dagelijks leven / Europese film over vluchtelingen.' (EBU OA/IOI2, p. 2-4).

- 26 EBU OA/1043.
- 27 Maas aan de leden van het programmacomité, 21 december 1956. Brief nr.13.716 (C-E.F.).
- 28 EBU OS/1062=ComPro 233, Annex 2.
- 29 Doel van het plan was mede om de belangstelling van bekende toneelschrijvers voor het nieuwe medium televisie te wekken. Vgl. Opzet van Jean Luc, 14 maart 1958, BBC, Written Archives, bestand T10/186/1 BBC.
- 30 Vgl. OA/1159, ComPro/274, GTV2/24. Vgl. ook: T. Green, *The universal eye. World television in the seventies*, Londen 1972, p. 78.
- 31 Vgl. OA/1292, ComPro/316, GTV2/31, p. 8.
- 32 Vgl. ook OA/1292, ComPro/316, GTV2/31.
- 33 D. Wilson aan McGivern, 13 oktober 1959. BBC, Written Archives, bestand T10/187/1.
- 34 Opzet van Jean Luc, 14 maart 1958. BBC, Written Archives, bestand T10/186/1 BBC.
- 35 D. Wilson aan de televisiedirectie van de BBC, 13 oktober 1959. BBC, Written Archives, bestand T10/187/1.
- 36 Vgl. EBU OA/3075'. Vgl. ook het contract van de ORF met Fritz Hochwälder. BBC Written Archives T10/187.
- 37 D. Wilson aan McGivern, 13 oktober 1959. BBC, Written Archives, bestand T10/187/1.
- 38 *Ibidem*.
- 39 Vgl. de kopie van het contract in het archief van de BBC, Written Archives, bestand T10/187.
- 40 OA/1873, ComPro/733, bijlage 2 Perscommentaar (daarin ook perscommentaar *The Times*); EBU OA/1896.
- 41 NOS, Hilversum, AZ 1.251/4.212.
- 42 Peter Luke (BBC-Drama) aan Sydney Newman, 22 oktober 1963, BBC, Written Archives, bestand T10.
- 43 Vgl. OA/1956, ComPro 761.
- 44 Sydney Newman aan Kenneth Adams, 26 november 1963, BBC, Written Archives, bestand T10.
- 45 *Ibidem*.
- 46 Vgl. Spicer aan Grilli, 26 november 1963, BBC, Written Archives, bestand T10.
- 47 Vgl. OA/1974, ComPro/773, bijlage Persstemmen.
- 48 Vgl. OA/1974, ComPro/773, p. 8.
- 49 EBU OA/3075 'to appeal to the vast international audience'.
- 50 EBU OA/3075, p. 5.
- 51 EBU OA/3075, p. 6.
- 52 Joanna Spicer, 14 december 1964, BBC, Written Archives, bestand T10.
- 53 EBU OA/3166.
- 54 Notulen van de planningsgroep van het programmacomité, Rome, juni 1966.
- 55 Vgl. D. Heymann, 'Télévision: Billetdoux lance PITCHI PO-Ï', in: *L'Express*, 792, augustus 1966, p. 22-28.
- 56 Joanna Spicer, BBC intern memo bij de rapportage van het EBU-programmacomité, november 1965, BBC, Written Archives, bestand T10/126/2.

57 *Ibidem.*

58 Notulen van de planningsgroep van de programmacommissie, Dubrovnik juni 1968, p. 6.

59 M. Bezençon, 'Eurovision, or the price of fame' (L'Eurovision, ou l'art difficile d'être vedette), in: *EBU-Review* B 85, 1964, p. 8-9.

60 M. Bezençon, 'Eurovison and its objectives', in: *EBU-Review* B 74, 1962, p. 4.