Omzien in wisselend perspectief

Geschiedenis in het Nederlands televisiedrama

Sonja de Leeuw

Het verleden heeft in het Nederlandse televisiedrama nooit een prominente rol gespeeld. Wel is het Nederlandse verleden in veel drama zichtbaar gemaakt. De geschiedenis als onderwerp en de geschiedenis als decor; het zijn twee van de manieren waarop het verleden voorkomt in Nederlands televisiedrama. Welke zijn er nog meer? En wat wordt er door de makers beoogd? Wil men met dit drama maatschappelijke ontwikkelingen in het heden kanaliseren of gaat het om het Nederlandse, uitgedrukt in verschillende specifieke culturele identiteiten? Een overzicht van twintig jaar televisiedrama en geschiedenis.

De laatste jaren is er op de Nederlandse televisie in toenemende mate aandacht voor de dramatisering van het (Nederlandse) verleden. Series als *DE PARTIZANEN* (1995, KRO), *IN NAAM DER KONINGIN* (1996, NCRV) en *TIJD VAN LEVEN* (1996, KRO) illustreren dat. In onderwerp en benadering hebben deze series niet veel gemeen, behalve dat ze geen van alle refereren aan alom bekende gebeurtenissen of aan een nog levende, collectief gevoelde ervaring die bijvoorbeeld in Duits historisch drama zo manifest is.¹ Dat roept de vraag op in hoeverre Nederlands historisch drama een bijdrage probeert te leveren aan de versterking van nationale identiteit, aan de representatie van 'the nation'.² Zocht en zoekt Nederlands historisch televisiedrama naar een gemeenschappelijke noemer om maatschappelijke ontwikkelingen in het heden te kanaliseren of ging en gaat het veeleer om het Nederlandse, uitgedrukt in verschillende specifieke culturele identiteiten? Kortom: hoe verhoudt zich de idee van pluriformiteit tot de idee van historische fictie als bindmiddel tussen heden en verleden? Om die vragen te beantwoorden heb ik gekeken welke onderwerpen in het Nederlands televisiedrama aan bod zijn gekomen, welke keuzes zijn gemaakt om die onderwerpen tot leven te brengen en welke tendensen daarin zijn waar te nemen.

Wensenlijstje

De recente opleving van historisch televisiedrama kan niet de indruk wegnemen dat Nederland nooit voorop heeft gelopen bij de verbeelding van de eigen geschiedenis op televisie.³ Vijftien jaar geleden droomde historicus en televisiecriticus Walter van der Kooi hardop zijn wensenlijstje met potentieel dramatische onderwerpen uit de vaderlandse politieke en sociale geschiedenis. Daarop kwamen voor: de sluiting van de mijnen in Limburg, de teloorgang van de textielindustrie in het oosten, Nederlands-Indië, de Derde Weg, de rol van de vakbonden in de lage-lonenpolitiek van na de Tweede Wereldoorlog, de houding van Troelstra bij de spoorwegstakingen van 1903. Volgens Van der Kooi allemaal spannend drama, juist ook met het oog op onze tijd.⁴

Van Van der Koois wensenlijstje is intussen een en ander gerealiseerd. De sluiting van de textielindustrie komt aan de orde in *HET TWENTSCHE PARADIJS* (1988, NCRV). En de Nederlandse aanwezigheid in Nederlands-Indië vormde in de jaren negentig een inspiratiebron voor televisieverhalen over loyaliteit en verraad, ambitie, liefde en eer. De geschiedenis als inspiratiebron, is dat voldoende om te spreken over historisch drama? Het is niet mijn bedoeling in allerlei definitiekwesties terecht te komen, maar de vraag is relevant, zeker met het oog op de geschiedenis van het Nederlands televisiedrama. Politieke en sociale geschiedenis was weliswaar als onderwerp weinig te zien, maar het Nederlandse verleden is wel in veel drama zichtbaar gemaakt.

Grofweg zijn er drie benaderingen te onderscheiden, die een praktisch handvat bieden om de rol die geschiedenis in het Nederlands televisiedrama speelde en speelt, nader te onderzoeken. In de eerste plaats is er de idee van geschiedenis als decor. De geschiedenis als achtergrond voor een verhaal over individuele handelingen en emoties, dat de tijdgeest in meer of mindere mate reflecteert. Historische feiten zijn niet belangrijk, evenmin als historische gebeurtenissen. Het verleden wordt niet verwerkt, maar dient de behoeften van het heden in universeel menselijke termen. In de tweede plaats is er de idee van geschiedenis als onderwerp, als hoofdpersoon waaraan verhaal, plot en personages ondergeschikt zijn gemaakt. Omdat historische gebeurtenissen worden gedramatiseerd, is de relatie tussen al dan niet bekende feiten en het verhaal soms moeilijk te benoemen. Geschiedenis wordt levend, invoelbaar gemaakt aan de hand van een individueel verhaal. De maker heeft de intentie ons iets over die geschiedenis te vertellen, ons zijn visie op de gebeurtenissen te presenteren. En ten slotte is er de idee van geschiedenis als een proces van verandering, dat gestalte krijgt in epische series. Series die een periode uit de geschiedenis verbeelden, voldoende lang om het verstrijken van de tijd te thematiseren.

Geschiedenis als decor

Voor 1969 werd er niet veel historisch drama gemaakt. Televisiedrama maakte zich in deze periode los van de theatertraditie waarop het aanvankelijk steunde en zocht een eigen weg in de ontwikkeling van oorspronkelijke vooral eigentijdse spelen. Pas in de jaren zeventig kwam er met de serieproductie aanwijsbare aandacht voor drama in historische settings. Die zijn daarom ons vertrekpunt. In de jaren tachtig moesten de omroepen bezuinigen, waardoor het moeilijker werd de dramaproductie op peil te houden. Dat gold in sterkere mate voor de dramatisering van het verleden. Historisch drama is namelijk de duurst denkbare programmacategorie en in de productiepraktijk is dat een niet te onderschatten factor.⁵ In 1988 ontstond een nieuwe situatie door de komst van een derde net en door de oprichting van het Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele Omroepproducties. Dit fonds kreeg van de overheid de opdracht het Nederlands televisiedrama met subsidie een kwaliteitsimpuls te geven, waarvoor een aanzienlijk bedrag ter beschikking gesteld werd.⁶ Vanaf 1988 was er derhalve, althans op papier, financieel weer meer ruimte.

In de periode tot 1988 zijn de drie geschetste benaderingen alle zichtbaar, maar het beeld wordt beheerst door de idee van geschiedenis als decor, vooral in de zogenoemde klassieke series die in deze periode groeiden en bloeiden. Veelal gebaseerd op Nederlandse literatuur en gesitueerd in het verleden, vertellen deze series een verhaal over een voorbije periode. Tegelijkertijd dienen ze de maker bij het overbrengen van een standpunt over normen en waarden in het heden (de tijd waarin de serie is gemaakt). In dat opzicht fungeerden deze series ook vrijwel zonder uitzondering ter profilering van de omroep die ze uitzond.

Omroepen poogden met deze dramaproducties te appelleren aan gemeenschappelijk gevoelde ervaringen bij dat deel van de kijkers dat verbonden geacht kon worden met de traditie waaruit de omroep voortkwam.⁷ Overigens zonder dat daarbij gesproken kan worden van 'doelgroepgerichte' programmering. Omroepen volgden in de regel namelijk nog een ander spoor: de behoefte een groot publiek aan te spreken. Juist door identiteitsgevoelige thematiek in een voorbije periode te situeren konden zij deze een universele waarde geven. De historische setting maakte het mogelijk eigentijdse problemen te projecteren op een andere periode met helder gedefinieerde normen en waarden en daarmee eigentijdse geschiedenis te verwerken; de problemen werden immers door de personages opgelost binnen de serie.

De talrijke voorbeelden zijn vooral te vinden bij Avro, KRO en NCRV, waarbij een lichte voorkeur opvalt voor de twee eerste decennia van deze eeuw.⁸ Een periode die elementen bevat die ook voor de 'huidige' tijd van

Kapelaan Odekerke
(Jo de Meyere) en
Severinus van der
Schoor (Jan
Teulings) in een
serieus tête à tête in
DAGBOEK VAN EEN
HERDERSHOND (Willy
van Hemert,
1977-1978).

Bron: KRO

belang zijn (veranderende sociale hiërarchieën, opkomst emancipatiebewegingen, industrialisering).⁹ In deze producties is geen reconstructie beoogd van het verleden. De historische setting levert een helder gedefinieerd normen- en waardestelsel met betrekking tot familielevens, individueel handelen, kerk en geloof. De druk op dat normen- en waardestelsel is van alle tijden en door te laten zien op welke wijze mensen daarin keuzes maken in morele dilemma's, worden de vragen en problemen uit het verleden verbonden met het heden. Als voorbeeld kan de KRO gelden. Deze omroep koos vooral voor lange series waarin veranderende katholieke normen en waarden werden geplaatst in het verleden. In de genoemde periode tot 1988 kwamen deze alle voor rekening van auteur-regisseur Willy van Hemert, die zowel bestaande tekst bewerkte (DAGBOEK VAN EEN HERDERSHOND, 1977-1978 en 1979-1980), als oorspronkelijke scenario's ontwikkelde (DE WEG, 1982-1983 en DE APPELGAARD, 1985-1986). De drie series zijn alle gesitueerd in een katholiek milieu. Katholieke problematiek die ten tijde van de productie van deze series actueel was, zoals de polarisatie in de katholieke kerk, werd op de gevisualiseerde tijd geprojecteerd en van een oplossing voorzien: de gemeenschap als hoogste goed. De KRO als

forum voor elke katholieke visie. Genoemde series fungeren minder dan de series bij de andere omroepen als spiegel voor het heden, ook al omdat Van Hemert ervoor koos de tijd steeds meer op te schuiven naar het heden en de veranderingen in het katholieke denken en handelen te laten mee-beleven.¹⁰ In het werk van Van Hemert gaat de aandacht vooral uit naar de emotionele reacties van mensen op gebeurtenissen om hen heen, en minder naar de verbeelding van het verleden.

Toch kunnen in elk geval twee series van zijn hand met evenveel recht kronieken van een tijd worden genoemd: *BARTJE*, een zevendelige serie die Van Hemert voor de NCRV maakte (1972-1973) naar de roman van Anne de Vries en die zich afspeelt in de jaren twintig in de Drentse veenkoloniën. En vooral het eerder genoemde *DAGBOEK VAN EEN HERDERSHOND*, een zestiendelige serie in twee reeksen, waarvan de eerste werd gebaseerd op de trilogie *Kroniek eener parochie* van Jacques Schreurs. De eerste reeks speelt in de periode tussen 1914 en 1917 en de tweede tussen 1919 en 1926. De idee van geschiedenis als een proces van verandering wordt uitgewerkt aan de hand van veranderingen die zich voltrekken in een katholieke gemeenschap in Zuid-Limburg bij de komst van de mijn. Deze breekt de gemeenschap open en luidt de industrialisatie in ten koste van traditionele productiewijzen. De maatschappelijke gevolgen hiervan voor gemeenschap en individu (veranderende katholieke identiteit, opkomst van de arbeidersbeweging) worden getoond vanuit een gematigd progressieve visie op het katholicisme die de KRO in de jaren zeventig voorstond. De gemeenschap verandert mee met de komst van de nieuwe tijd, maar blijft overeind en daarmee ondersteunt de serie de gedachte van geschiedenis als vooruitgang.¹¹

Tien jaar na *DAGBOEK*, in het KRO-tijdperk na Van Hemert, is diezelfde gedachte terug te vinden in de achtdelige serie *DE BRUG* (1990) geschreven door Tomas Ross op basis van werk van Anton Coolen en geregisseerd door Rimko Haanstra. De parallellen tussen de twee series zijn opvallend. *DE BRUG* is gesitueerd in een kleine katholieke Brabantse gemeente in de jaren dertig, waar aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog een brug verrijst die, zoals zal blijken, de Duitsers willen gebruiken voor hun invasie in Nederland. Het drama richt zich op de veranderingen die de komst van de brug in de gemeenschap teweegbrengt. En de conclusie is hetzelfde als in *DAGBOEK*.

In de KRO-series wordt gespeeld met nostalgie die de kijker aan de tijd van vroeger bindt, en met herkenbaarheid van menselijke gevoelens en problemen in een maatschappelijke context: de mens en zijn omgeving. En daarmee wordt de idee van geschiedenis als decor verbreed tot sociale geschiedenis. Het is de duidelijkst herkenbare benadering in het Nederlands televisiedrama.

Geschiedenis als onderwerp

Toch zijn er in deze periode ook historische drama's geproduceerd waarin politieke of sociale geschiedenis wordt gekoppeld aan kleine gebeurtenissen. Maar het blijven incidenten, zowel voor de omroep die ze uitzond als gezien in de breedte van de productiepraktijk. Bovendien zijn de onderwerpen te uiteenlopend om er een conclusie over de historische belangstelling bij de omroep aan te verbinden. Enkele voorbeelden die het meest opvallen door inhoud of vorm kunnen dat illustreren.

Het honderdjarig bestaan van de Anti Revolutionaire Partij en de daaraan gelieerde Vrije Universiteit Amsterdam waren voor de Ikon aanleiding een korte reeks *single plays* uit te zenden waarin vier momenten uit de geschiedenis van het gereformeerde leven worden gedramatiseerd: *DE BESLAGEN SPIEGEL* (1980). Politieke geschiedenis teruggebracht tot een conflict waarin gewone mensen gedwongen worden keuzes te maken meer of minder in overeenstemming met hun geweten.

In het eerste deel, *TWEE BRODEN*, gesitueerd in 1894, wordt de sociale kant van gereformeerde projectie op een bakker die tegen het verbod van de kerkelijke autoriteiten in ('Ons mensen is slechts onze arbeid

Bakker Van Capelle
(Cor van Rijn) en zijn
pleegzoon (Bram
Driebbergen) in *TWEE
BRODEN*, deel 1 uit
DE BESLAGEN SPIEGEL
(Eric Oosthoek,
1980)
Bron: Ikon

gegeven hier op deze aarde') besluit brood te blijven leveren aan de stakers bij een graanmaaldery. Door zijn persoonlijke stellingname overbrugt de bakker de kloof tussen gereformeerden en socialisten. We zien hier de vooruitgangsgedachte uitgedrukt in het feit dat spoedig arbeiders vervangen zullen gaan worden door machines: de industrialisatie als onvermijdelijk proces. HET VERWEER (deel twee) speelt in de winter 1929-1930, de crisisjaren. De SDAP is in opkomst en de hoofdpersoon, hoofd van een School met de Bijbel, vindt in de starre houding van de gereformeerde kerk geen antwoord op de problemen van de tijd. Hij kiest voor het pacifisme, wat hem op ontslag komt te staan. Beide afleveringen laten zien hoe behoudend gereformeerden kunnen zijn en tonen de sociaal-democratie als enig alternatief, als enige nuancering. Het lijkt er daarom op alsof de makers (auteurs Carel Donck en Hugo Heinen en regisseur Eric Oosthoek) hun visie op kerk en geloof op het verleden hebben geprojecteerd, waarbij het 'toen' scherper in tegenstellingen wordt neergezet dan het 'nu' mogelijk zou maken.¹²

Dat geldt ook nog voor de derde aflevering, DE CEL, waarin een zwart-handelaar, twee gereformeerde verzetsmannen en een communist, in een cel wachten op het moment van executie, vijf dagen na D-Day.¹³ Het laatste deel is het meest genuanceerd, waarschijnlijk omdat de makers de politieke actualiteit van dat moment als setting kozen. Het is mei 1980, vlak voor de vorming van het CDA, waarbij de ARP haar best doet een hoge positie te verwerven in het nieuw te vormen partijbestuur, wat niet lukt. Hier staat de vraag centraal in hoeverre de protestante ideeën een goed onderdak zouden kunnen vinden in het nieuwe CDA, dat eerder bepaald leek te worden door de katholieke bloedgroep. Tegenover een pragmatisch ARP-kamerlid dat binnen de politieke marges met alle winden meewaait, staat de meer principiële gedoodverfde vice-voorzitter van het CDA, eveneens uit de ARP afkomstig. De politiek wordt getoond als een spel van gekonkel en vriendsjespolitiek, waarbij het geweten het altijd aflegt. In deze aflevering wordt de actualiteit zo authentiek mogelijk benaderd, onder meer door het gebruik van opnamen in de gebouwen van de Tweede Kamer en optredens van toen ook publiek bekende figuren als Martin van Amerongen, en Annemarie Grewel.

Met deze reeks sloot de Ikon nauw aan bij gemeenschappelijke ervaringen van haar achterban, de gereformeerden: vanuit een kritiek op de vastgeroeste hiërarchische relaties in de gereformeerde kerk en de daarbij horende geloofsinterpretatie wordt sympathie gekweekt voor de afwijkende individuele stem. Naast de thematiek van het gewetensconflict, hebben alle afleveringen gemeen dat ze de kijker niet het drama in sleuren, maar op gereede afstand houden. Dit ondanks het feit dat het verhaal en de karakters voldoende dramatisch worden uitgewerkt. Eerst wordt namelijk de

maatschappelijke context neergezet, waarna het verhaal focust op een individueel geval. Bovendien fragmentariseert de montage de geschiedenis: na elke scène gaat het beeld even terug naar zwart, en voor elke scène verschijnt een tijds- en plaatsaanduiding in beeld. Zonder dat dit het verhaal zelf te veel ophoudt, wordt de kijker daardoor wel uitgenodigd de getoonde problematiek als een universele te beschouwen.

Politieke geschiedenis was in de periode tot ongeveer 1988 verder alleen nog te zien in de mammoetproductie *WILLEM VAN ORANJE* (AVRO/BRT/VOO, 1984), gesitueerd in de periode 1554 en 1584. Voor de serie schreef Walter van der Kamp een origineel scenario, bijgestaan door zowel Nederlandse als Vlaamse historici. In de uitwerking ligt de nadruk op de strijd om godsdienstvrijheid en daarin komen de Vlaamse en Nederlandse visie op de Prins van Oranje bij elkaar. De vader der vaderlanden, gespeeld door steracteur Jeroen Krabbé, wordt als gevolg daarvan zo genuanceerd mogelijk getoond: een gewoon mens met goede en slechte kanten, jongensachtig, charmant, doortrapt en zwak.¹⁴ Vierhonderd jaar na de moord werd de serie vooral gepresenteerd als 'herdenkingsprogramma', zonder verwijzing naar actuele kwesties betreffende de monarchie, zoals in vergelijkbare Britse producties wel altijd het geval is. Daar tonen de kijkjes in de koninklijke keukens uit vroeger tijden, met vooral aandacht voor de handelingen van individuen (de 'Great Men'), een geïdealiseerde reconstructie van het Britse erfgoed. Ze dienen vooral de vermenschelijking van de monarchie in het huidige tijdsgewricht. Die vermenschelijking zit in *WILLEM VAN ORANJE* ook, maar dient hier vooral ter correctie van een bestaand historisch beeld, namelijk van dat van de Prins als heilige, als mythe.

Geschiedenis als verandering

In de jaren tachtig duikt in het historisch televisiedrama een nieuwe techniek op: het interview. Daarmee wordt de verbinding van het heden met het verleden expliciet gemaakt en de historische reconstructie ter discussie gesteld. De geschiedenis en de wijze waarop zij herinnerd wordt, zijn mede het onderwerp. Een voorbeeld is *HET TWENTSCHE PARADIJS* (1988, NCRV), geschreven door Willem Capteyn en Hugo Heinen en geregisseerd door Bram van Erkel. Deze productie kent twee tijdslagen: die van de winter van 1977-1978 (de teloorgang van de Twentse textielindustrie) en 1986 (het jaar waarin de belangrijkste personages op de dramatische gebeurtenissen van 1977 terugkijken). De laatste laag is in de fictie geïntegreerd, maar biedt door de afwijkende vorm – terugkijken in interviews – de kijker een 'hedendaags' perspectief op de sociale geschiedenis die met de textiel is verbonden. Het individuele drama wordt daardoor verbreed

tot een drama over de teloorgang van de bourgeoisie, de textielbaronnen die met hun macht overheidssteun proberen af te dwingen ten koste van de arbeiders. Dat idee van verbreding wordt mede in de hand gewerkt door een deels gefingeerde titelmontage met foto's, krantenkoppen en *live-action*beelden waarin fictieve personages worden geïntegreerd in bestaande documenten. Het resultaat is een beeld van de geschiedenis als een geschiedenis van klassentegenstellingen die de herinnering kleuren.¹⁵

Een ander voorbeeld is *LUISTERPOST* (1986, NOS), geschreven door Hein Schütz, in regie van Jonne Severijn, naar de novelle *Grensconflict* van Fokke Sierksma. Ook deze productie kent twee tijdslagen, die van 1956 (het filmische heden) en die van 1944, waarop in 1956 wordt teruggekeken. In 1944 gaat het om een groep verzetsmensen die met behulp van verborgen microfoons de verhoren van gevangen verzetsstrijders door de Wehrmacht af luistert om tijdig te kunnen waarschuwen wanneer er iemand doorslaat. Een van de af luisteraars wordt in 1956 over deze activiteiten geïnterviewd en we zien de gebeurtenissen uit 1944 in de vorm van een flashback vanuit zijn perspectief: hij komt erachter dat de luisterpost is verraden, waarschuwt iedereen zodat men op tijd kan wegkomen en weet zo als held een ramp te voorkomen. Door de vragen van de geïnterviewde en door de bijdrage van de vrouw van de hoofdpersoon aan het gesprek, verandert het beeld van de kijker over wat de man vertelt en gaat deze de gebeurtenissen van toen kritisch beschouwen. Het effect van deze techniek is dat er twee mythes doorgeprikt worden: die van het herinneren als betrouwbare bron, en die van heldendom.

Incidenten

Zoals uit bovenstaande is gebleken werden in de periode tot ongeveer 1988 slechts enkele historische gebeurtenissen belicht. Temidden van die schaarste blijkt de Tweede Wereldoorlog een klein thema, waarbinnen de goed-fout-discussie domineerde. Dat de Tweede Wereldoorlog maar zelden onderwerp was in het Nederlands televisiedrama, is niet eenvoudig te verklaren, zeker niet als men bedenkt hoeveel Nederlandse speelfilms over dit onderwerp zijn gemaakt.¹⁶

De NCRV deed in de jaren zeventig enkele pogingen te komen tot een geschiedschrijving van Nederland in de periode 1940-1950, met als doel de kijkers een historisch bewustzijn te geven, door parallellen te laten zien tussen toen en nu. Grote en kleine gebeurtenissen, vooral ook de minder luisterrijke uit onze geschiedenis, zo 'gereconstrueerd' dat het historische gegeven gecombineerd kon worden met een individueel motief, boden volgens toenmalig hoofd Drama Wim Hazeu de beste kans op profilering.¹⁷

Van alle plannen, reikend van het lot van de joden, tot het Englandspiel, tot het optreden van de regering in Londen, werden slechts enkele kleine projecten gerealiseerd. Zoals twee spelen gebaseerd op aantekeningen van Siegfried E. van Praag over het lot van de joden, een spel over de overval op een distributiekantoor in Joure en een over de stellingname van dominee Van den Bosch tegen de bezetters. Gebrek aan geld was het belangrijkste obstakel voor een continue productie.

De spelen over de Tweede Wereldoorlog bleven zo incidenten, ook al omdat het uitsluitend enkelvoudige spelen betrof, voor een relatief kleiner publiek dan de omroep doorgaans met series bereikt. Het meest prestigieuze project in dit verband, een achtdelige serie over het Englandspiel waaraan jaren werd gewerkt, sneuvelde ook om financiële redenen. Elk deel zou het verhaal van een agent als thema hebben. De serie diende niet alleen recht te doen aan hen die veel onrecht is aangedaan, maar wilde ook de inzet en motivatie van de agenten in dienst van hun vaderland tonen. De benadering van deze historische gebeurtenis paste goed in het thema 'menschelijkheid' en 'menselijk geweten' dat in seizoen 1978-1979 bij de NCRV het leidende thema vormde.¹⁸ Het materiaal over het Englandspiel vond uiteindelijk zijn weg naar het publiek in een vijfdelige documentaire reeks die de NCRV in 1978-1979 uitzond.

Ondanks de financiële wetten die bij de NCRV blijkbaar tussen droom en daad stonden bij het realiseren van historisch drama over de periode 1940-1950, is bij deze omroep wel veruit het meest op dit gebied te zien geweest. Waarschijnlijk vanwege dat al eerder genoemde thema 'het geweten' en de individuele verantwoordelijkheid dat in het NCRV-drama een rode draad vormt en waarvoor de Tweede Wereldoorlog een goede setting biedt. In de jaren zeventig profileerde auteur Gerrit Pleiter zich op dit gebied met een aantal single plays waarin de thematiek van de individuele verantwoordelijkheid en het verzet in oorlogssituaties te herkennen is. In de vormgeving koos Pleiter niet voor de natuurlijkheid van de fictie als gesloten vorm. Hij maakte consequent de constructie zichtbaar waardoor de kijker zijn visie op de historische gebeurtenis en de relatie met het menselijk handelen volgt.

De historische benadering in al deze spelen was sterk moraliserend. Ze gaan over 'goede individuen', over dappere helden die velen voorgingen. Ze appelleren aan de idee van een natie die trots kan zijn op haar houding in de oorlog. En dat geldt over het algemeen ook voor de incidentele producties die bij andere omroepen te zien waren. De tijd was blijkbaar nog niet rijp voor een nuancering van de goed-fout-discussie in drama, waartoe de historicus J.C.H. Blom in zijn inaugurele rede in 1983 een oproep deed. Het eerder besproken *LUISTERPOST* uit 1986 en ook het single play *WAAROM HEBT U ME NIET VERTELD...* uit 1984, beide van de NOS, zijn

twee televisiespelen die die nuancering wel thematiseren. In de laatste, van Gerard Kerkvliet en Hans Hulscher, komt een studente aan de Filmacademie erachter dat haar grootvader als politieagent in 1943 bij de ontruiming van het Joods Weeshuis in Leiden betrokken was. Door de opzet, de wisselwerking tussen het nu en toen, worden vraagtekens gezet bij de heldengeschiedenis en wordt de kijker geconfronteerd met de vraag welke keuze hij of zij zelf gemaakt zou hebben.

Herdenkingsdrama

Televisiedrama over de Tweede Wereldoorlog was – in elk geval tot aan het eind van de jaren tachtig – herdenkingsdrama; bijna alle producties werden uitgezonden in de eerste week van mei. Het herdenken kreeg daarmee een zodanige invulling dat de idee van het ‘nationale’, van de natie als eenheid (‘goed’ of een beetje minder ‘goed’), erdoor kon worden bevestigd. In de laatste tien jaar is die tendens veranderd (overigens werd in die periode de Tweede Wereldoorlog als onderwerp minder gedramatiseerd). Enkele tot dan toe onderbelichte aspecten doken op. In *HET VERHAAL VAN KEES* (1989, NCRV) gaat het om de ervaringen van een ongeveer tienjarige jongen in Twente die in de oorlog uit de stad naar het platteland wordt gestuurd. Daar gaat het leven ondanks alles gewoon door, en loopt er zelfs ‘zomaar’ een joodse jongen in relatieve vrijheid rond. Gebaseerd op de persoonlijke ervaringen van auteur Willem Wilmink, die ook mede tekende voor het scenario, wordt vooral getoond hoezeer elk individu zijn eigen ‘oorlog’ heeft, hoe de oorlog de perceptie van alles wat daarna zou komen bepaalde, ook voor hen die zich in de luwte van het oorlogsgeweld ophielden.

Ook nieuw was de thematisering van de positie van kunst en kunstenaar in oorlogstijd. In *IK GA NAAR TAHITI* (1993, NPS) volgen we de laatste maand uit het leven van Hendrik Nicolaas Werkman in 1945 (van 13 maart tot zijn executie op 10 april) van waaruit flashbacks ons terugvoeren naar belangrijke momenten in zijn leven, bij zijn gezin en bijvoorbeeld bij Willem Sandberg die het werk van Werkman ontdekt. Scenarioschrijver Ger Beukenkamp streefde geen reconstructie na, maar heeft op basis van biografische gegevens zijn eigen verhaal over Werkman geconstrueerd, zonder overigens de werkelijke toedracht geweld aan te doen.¹⁹ Hoewel Beukenkamp als dramatische constructie koos voor een confrontatie tussen Werkman en zijn beul Schaap (in werkelijkheid hebben ze elkaar niet op die manier ontmoet) ging het hem niet om goed tegenover kwaad: ‘Mijn belangrijkste statement in het scenario is een paradox: in het isolement maakt de kunstenaar de mooiste dingen, maar door dat isolement

Hans Dagelet als de
kunstenaar Hendrik
Nicolaas Werkman
en Peter Tuinman als
Duits militair in IK GA
NAAR TAHITI
(Gerrard Verhage,
1993)

Bron: NPS

kan hij niet naar buiten treden in de wereld die zijn kunst weer moet voeden.²⁰ In de oorlogsjaren maakte Werkman namelijk zijn mooiste druksels, waarvoor de inspiratie uit joodse bron kwam: de Chassidische legenden, naverteld door Martin Buber. In de regie van Gerrard Verhage werd IK GA NAAR TAHITI het portret van een man die in het diepst van zijn wezen – namelijk als kunstenaar – wordt ontkend.

Een weinig bekende episode uit het Limburgs verzet kwam aan bod in de driedelige serie DE PARTIZANEN (KRO, 1995). Zich baserend op de geschiedenis van een Limburgse knokploeg die als bij toeval in september 1944 een groep Duitse soldaten in handen krijgt en zich met deze groep vluchtend en zwervend in de bossen van Baarlo ophoudt, schreef scenario-schrijver Jan Blokker 'het verhaal van een mislukking.'²¹ Veel langer dan verwacht worden de Limburgers en de Duitsers gedwongen samen te overleven – de Amerikanen komen niet, de Duitsers versterken zich – waardoor de grens tussen goed en kwaad vervaagt en morele dilemma's sterk worden gevoeld. In de dramatische constructie legt Blokker de verbinding tussen verleden en heden, tussen wat gebeurd moet zijn en hoe mensen zich dat herinneren of willen herinneren. Daartoe voert hij in het heden een radioverslaggever op. Deze gaat op zoek naar wat zich destijds heeft

afgespeeld en stuit op de verschillende percepties van de gebeurtenissen bij de betrokkenen. De herinneringen van een van hen, een Amsterdammer, gaan uiteindelijk als katalysator fungeren voor de verwerking van wat in feite een zinloze onderneming was. De geschiedenis als constructie, de mythe na vijftig jaar ontmaskerd. Juist de link naar de actualiteit is voor Blokker, die zich primair journalist noemt, van belang om zich met geschiedenis bezig te houden: 'Wat ik in geschiedenis fascinerend vind is dat die actualiteit of in de kiem aanwezig is, of zich al een keer in een andere vorm heeft voorgedaan.'²²

In de driedelige documentaire reeks over hetzelfde onderwerp (ook bij de KRO te zien) is het kader ruimer gekozen dan in de dramaserie. Zo is er aandacht voor de rol van de katholieke kerk in het verzet, een thema dat in de door Blokker gekozen constructie niet paste. Het is echter in Nederland nog nooit gedramatiseerd, terwijl juist de fictievorm het taboe dat op deze problematiek nog altijd heerst, zou kunnen doorbreken.²³ Zelfs zonder dat bijvoorbeeld de KRO bang hoeft te zijn voor bevuiling van het eigen nest, is drama denkbaar waarin juist deze opvatting, die lange tijd het geschiedbeeld bepaalde, wordt genuanceerd. Een dramatisering van het protest tegen de jodenvervolgving vanaf de katholieke en protestantse kansels en de afschrikwekkende represaillemaatregelen die de nazi's als antwoord daarop hadden, zou kunnen bijdragen aan een evenwichtiger beoordeling van de houding van groepen en individuen in oorlog en bezetting. Men denke aan de houding van professor Cleveringa die het in een beroemd geworden lezing in 1940 aan de Leidse universiteit voor zijn joodse collega's opnam: menselijk drama in een politieke context.²⁴

Juist omdat drama via de emotie toegang zoekt tot de geschiedenis is het veel confronterender dan de documentaire en dat is wellicht de reden waarom vele onderwerpen die wel in documentaires aan de orde kwamen, in drama tot nu toe opvallend buiten beeld zijn gebleven. Dat een documentaire goedkoper is dan een historische dramaproductie speelt natuurlijk ook een rol. Maar afgezien daarvan lijkt de documentaire meer dan drama het terrein bij uitstek om de geschiedenis te onderzoeken en daarbij nieuwe gebieden te ontdekken. Zo kwamen in het televisiedrama slechts mondjesmaat oorlogservaringen zelf aan bod, die de slachtoffers als een trauma tot in volgende generaties achtervolgden.²⁵

Drama waarin de onmogelijke keuzes voelbaar worden gemaakt waarvoor joden in de oorlog stonden, was er niet of nauwelijks. Alleen over de keuze wel of niet mee op transport gaan bij de ontruiming van de Joods Psychiatrische Inrichting Het Apeldoornsche Bosch in 1943 werden twee dramaproducties gemaakt. *ESTHER, VOORGOED OP REIS* (1975, NOS), geschreven door Dick Walda, en *HET LAATSTE GLAS MELK* (1995, Ikon), geschreven door Eli Asser, die daarmee zijn eigen ervaringen verwerkte.

Ouders die hun kinderen weggaven, het oorlogspleegkind, de mate van integratie van joodse burgers in het verzuilde Nederland van voor de Tweede Wereldoorlog en de relatie met de intensiteit van de transporten, de opvang van joden na de oorlog; het zijn slechts een paar onderwerpen uit het totaal beschikbare materiaal dat in boeken is neergeslagen als resultaat van uitgebreide research (mede in de vorm van *oral history*) en niet te vergeten in de Nederlandse literatuur, en waarover relevant en prachtig drama voorstelbaar is dat ook voor de huidige interculturele Nederlandse samenleving actualiteit houdt.²⁶

Uit alles wat aan drama over de Tweede Wereldoorlog is gemaakt in Nederland, komt het beeld naar voren van een natie die over de zuilen heen collectief leed, worstelde en er weer bovenop kwam. In dat beeld bleek voor joodse medeburgers en ook voor andere vervolgte groepen echter nauwelijks of geen plaats.

Sterk moraliserend

De Tweede Wereldoorlog is in de jaren negentig in de dramaproductie vrijwel ten einde. Er kwam een nieuw thema, waaraan Nederland blijkbaar toe was: de dramatisering van het koloniale verleden, met name Nederlands-Indië. In de jaren zeventig zond de NCRV een enkel single play uit waarin de ervaringen in een Jappenkamp op nogal abstracte wijze werden gethematiseerd.²⁷ En in GEKKENBRIEFJE van Rogier Proper en Olga Madsen (1980, NOS) is het uitgangspunt de weigering van een jongen die in 1947 niet naar Nederlands-Indië wil worden gezonden. Die geschiedenis komt maar matig uit de verf, het accent ligt op de ervaringen in het 'militair neurose hospitaal' waar de jongen in afwachting van het 'gekkensbriefje' belandt.

Buiten deze producties, waarin slechts zijdelings aan Indië werd geraakt, was er de genoegzaam bekende bewerking van DE STILLE KRACHT van Louis Couperus door Walter van der Kamp voor de Avro in 1974. Verder was Indië in het Nederlands televisiedrama niet zichtbaar als deel van onze gemeenschappelijke geschiedenis, terwijl het bijvoorbeeld in de Nederlandse literatuur wel ruim vertegenwoordigd was en is. Dat veranderde met de groots opgezette internationale coproductie OEROEG, naar de gelijknamige novelle van Hella Haasse uit 1948, die in 1993 als film uitkwam en in 1995-1996 bij de NPS als driedelige serie was te zien. Het scenario werd geschreven door Jean van de Velde met medewerking van Hans Hylkema die ook voor de regie tekende. Eindigt Haasses novelle in 1947, de film begint bij de politionele acties van eind 1946, begin 1947; vanuit dit filmheden gaan we terug in de tijd, naar een jeugd in Neder-

lands-Indië, naar een jeugdvriendschap tussen de Nederlander Johan en de Indische jongen Oeroeg, een vriendschap die, naarmate de tijd vordert, verloren gaat door de politieke situatie die de vrienden dwingt keuzes te maken waardoor zij tegenover elkaar komen te staan. Nederlands-Indië werd voor het eerst als politieke geschiedenis gedramatiseerd. Uit de novelle van Haasse werden vooral de scènes gehaald die het vooroorlogs kolonialisme in beeld brengen en die vanuit dat referentiepunt de vriendschap tussen Johan en Oeroeg beschrijven. In de uiteindelijke productie zijn verschillende elementen uit verschillende scenarioversies samengebracht in een visie (van de regisseur) op de gebeurtenissen die sterk moraliserend is.

De keuze voor de beginscène waarin een Nederlandse vlag zo wordt gescheurd dat alleen het rood en wit als symbool voor de nieuw uitgeroepen staat overblijft, vormt het kader voor een verhaal dat in moreel opzicht het perspectief bij de vrijheidstrijd van de Indonesiërs legt. Johan zal en moet uit zijn geboorteland verdwijnen, en zo het land laten aan

Rik Launspach als Johan ten Berge in de groots opgezette internationale coproductie OEROEG. (Hans Hylkema, 1995)

hen die het toebehoort. De verschillende scenarioversies en de toelichtingen van auteur en regisseur maken duidelijk hoe een verschillend (historisch) uitgangspunt tot een ander oordeel over de betreffende periode en gebeurtenissen kan leiden. Voor scenarioschrijver Van de Velde was het belangrijkste uitgangspunt dat Johan primair geen soldaat is, maar iemand die door zich als vrijwilliger te melden, de kans ziet terug te gaan naar huis, een huis dat hij niet meer in mag. Om dat idee verder te ondersteunen trok hij een parallel tussen de Canadezen die als helden met de Amerikanen Nederland kwamen bevrijden en de 'triomfmars' die in zijn optiek de Nederlanders ervoeren toen zij in Nederlands-Indië aankwamen en die – uiteraard – spoedig veranderde toen er echt oorlog kwam.²⁸ De beide visies komen samen in de idee van het 'eigendomsbewijs van het land'. Die wordt gesymboliseerd in het vestzakhorloge van Johans vader, dat in het verleden uit het water is gered door Oeroegs vader. De man is bij die reddingsactie verdronken. Johan geeft helemaal aan het einde van de film het horloge aan Oeroeg terug wanneer zij als krijgsgevangenen worden uitgewisseld.²⁹

Veel minder moraliserend is een andere groots opgezette productie: *DE GORDEL VAN SMARAGD* van Orlow Seunke, die het scenario schreef met Mieke de Jong. De filmversie kwam in 1997 uit en in 1999 zal *DE GORDEL VAN SMARAGD* als driedelige televisieserie te zien zijn bij de NPS. Seunke koos voor een benadering die in Nederlands historisch drama nieuw is. In de film wisselen documentaire beelden en dramascènes elkaar af in een chronologisch verteld verhaal dat de periode 1939-1949 beslaat. De documentaire beelden scheppen het kader voor de vertelling en illustreren de koloniale tijd, de bezetting door de Japanners vanaf maart 1942 en de internering van Nederlanders in kampen, de bersiap, de proclamatie van de Republiek Indonesia in augustus 1945, de veranderingen die tijdens de Japanse bezetting in het land hebben plaatsgevonden, de mogelijkheden van de nationalisten om in het vanaf augustus 1945 ontstane vacuüm hun macht te versterken en de vanzelfsprekendheid waarmee de Nederlanders meenden het gezag te kunnen herstellen. Het drama verbeeldt de liefdesgeschiedenis van een Nederlander en een Indo-Europese vrouw die gedoemd is te mislukken in een land waarin de politieke verhoudingen steeds veranderen. In het drama krijgen de documentaire beelden een menselijke verdieping; van dat wat documentair wordt getoond, worden de emotionele consequenties getoond en zo wordt voelbaar gemaakt hoe bepalend de politieke omstandigheden voor individuele levenslopen waren. In de kroniekvorm (1939-1949) laat de film de onmacht en de onmogelijkheid van de Nederlanders zien om in een steeds wisselende politieke situatie hun positie te handhaven.

Traditioneel in de vormgeving en voorzien van een duidelijke moraal was het kostuumdrama *IN NAAM DER KONINGIN* (1996-1997, NCRV) over Atjeh. Een vijfdelige serie, waarvoor Geert van Doormael het scenario schreef en waarvan Bram van Erkel de regie deed. De serie is gesitueerd in 1898 in Atjeh, waar mankracht en natuurlijke hulpbronnen werden geëxploiteerd in dienst van economische en politieke belangen van het koloniale Nederland. Binnen het kader van deze politieke geschiedenis is het drama gezocht in verschillende confrontaties tijdens een tot mislukken gedoemde olie-expeditie: geoloog tegenover beroepsmilitair, Nederlandse soldaten tegenover moslimrebellens.

Of deze aandacht voor de voormalige kolonie doorzet en of nieuwe onderwerpen zullen worden aangesneden, is moeilijk te voorspellen. Ook hier geldt dat de hoeveelheid dramaproducties ver achterblijft bij het aantal documentaires dat over dit onderwerp gemaakt, inclusief de extra aandacht in 1995, vijftig jaar na de proclamatie. Opvallend is ook dat het afgelopen decennium Nederlands-Indië de enige inspiratiebron is geweest voor politieke geschiedenis in drama. Even opmerkelijk is dat omroepen zich met deze drama's, in tegenstelling tot de producties over de Tweede Wereldoorlog, richtten op een relatief groot publiek; geen single plays weggestopt laat op de avond, maar miniseries op *prime time*. Uit de besproken producties blijkt dat ze de grootste gemene deler reflecteren in het omgaan met het koloniale verleden, met afstand en 'veroordelend'. Opvallend is ook dat de Tweede Wereldoorlog en Nederlands-Indië in de afgelopen tien jaar veel vaker dan in de periode daarvoor zijdelings terugkomen in epische series die ergens anders over gaan. En daarmee zijn we bij een nieuwe tendens die vooral in de jaren negentig gestalte krijgt: de kroniek waarin het verleden zowel decor als onderwerp is en geschiedenis wordt verbeeld als proces van verandering. De drie producties die in dit verband het meest interessant zijn beginnen alle vlak na de oorlog.

Nieuwe standaard

In *BIJ NADER INZIEN* (1991, VPRO) worden de jaren direct na de Tweede Wereldoorlog gespiegeld aan het heden, veertig jaar later. Het idee voor deze zesdelige serie naar de gelijknamige roman van J.J. Voskuil kwam van producent René Seegers. Léon de Winter en Jan Blokker schreven het scenario voor een televisieproductie die in de regie van Frans Weisz voor een nieuwe standaard op het gebied van televisiedrama zou zorgen. Het drama concentreert zich op een groep van zes jaargenoten die als studenten na de oorlog in Amsterdam een vriendengroep vormen, elkaar in 1949 uit het oog verliezen en veertig jaar later door de zelfmoord van een van hen

bijeen worden gebracht. Behalve dat de vriendschap van toen als een illusie wordt ontmaskerd, laat de serie in het contrast tussen verleden en heden zien wat de tijd met mensen doet en hoe de kiem van hun hedendaags handelen in het verleden is gelegd. Anders gezegd: hoe het normen- en waardepatroon van de periode na de oorlog bij een groep die als de hoop van de natie werd beschouwd, de mentaliteit van Nederland aan het eind van de jaren tachtig bepaalt.³⁰

DE ZOMER VAN '45 (1991, NCRV) is een negendelige serie van Willem Capteyn, Carel Donck, en Hugo Heinen, in de regie van Bram van Erkel. Het verhaal begint bij de bevrijding (met af en toe een terugblik naar 1940) en volgt met grote stappen door de tijd tot aan 1980 de lotgevallen van twee oorlogsbruiden uit respectievelijk Zeeuws Vlaanderen en Brabant en hun Canadese bevrijdingskinderen. Dit in de geschiedenis tot dan toe vrij onbekende verhaal wordt verteld door een van de 'warbrides', die vanuit het heden (1980) terugkijkt naar het verleden dat als het ware wordt beoordeeld volgens het normen- en waardepatroon van dat heden. Gebeurtenissen en plaatsen uit het verleden keren terug naarmate we dichter het heden naderen en krijgen een steeds 'actuelere' betekenis. En zo wordt gaandeweg door de geschiedenis, door de tijd, het verleden verwerkt; de hoofdpersonen kunnen, er eenmaal van bevrijd, in het heden als 'vrije' individuen leven.

In de tiendelige serie TIJD VAN LEVEN (1996, KRO) wordt voor het eerst in de geschiedenis van het Nederlands televisiedrama de naoorlogse geschiedenis verbeeld als een dorpskroniek, gesitueerd in een fictief dorp in de Achterhoek en zich afspelend tussen 1945 en 1985. In de serie, geschreven door Albert ter Heerdt en geregisseerd door André van Duren, zijn het niet de grote historische gebeurtenissen die als referentiepunt dienen voor het leven in het dorp, maar juist de kleine, dagelijkse gebeurtenissen. Getoond over drie generaties laten deze zien hoe de dorpse gemeenschap steeds meer aansluiting vindt bij de wereld daarbuiten. Grote historische gebeurtenissen vinden pas na enige tijd hun weerslag op het leven in de dorpse gemeenschap of worden in de marge van het verhaal verteld. Zoals de cafébaas uit het dorp het zegt: 'De vijf jaren oorlog lijken aan Oud Greffel voorbij te zijn gegaan...'.³¹ En dat geldt bijvoorbeeld ook voor Indië. Niet dat er niets gebeurde. De zoon van de joodse smid keert terug in het dorp, maar stuit op gevoelloosheid voor zijn situatie en op schaamte die de bewoners ervan weerhoudt met hem te communiceren. Hij vertrekt naar Palestina. Een van de zonen van de families gaat met een maatje naar Nederlands-Indië, maar zijn ervaringen vormen geen ijkpunt voor zijn handelen na zijn terugkeer. Dat zijn maatje in Indië op een mijn liep, wordt alleen verteld. Ook grote dramatische momenten worden met opzet vermeden.

De serie volgt twee families die met elkaar zijn verbonden door huwelijk. In het accent op deze familiegeschiedenis, die wordt ingekaderd in de geschiedenis van de regio, onderzoekt de serie de relatie tussen individu en gemeenschap in een tijd die getypeerd wordt door economische en sociaal-culturele veranderingen. We zien hoe deze veranderingen de personages raken, en hoe de personages daardoor onzeker worden en opnieuw houvast zoeken in de moderne tijd. De serie schrijft daarmee mentaliteitsgeschiedenis en bekent zich vooral tot waarden verbonden met familie, in een nostalgisch terugkijken. De moderne tijd wordt omarmd, het verleden gekoesterd.

De inspiratiebron voor TIJD VAN LEVEN was HEIMAT (de eerste serie) van Edgar Reitz uit 1984, die de periode 1919-1982 omvat en die evenals TIJD VAN LEVEN daarna, de geschiedenis van gewone mensen in een kleine gemeenschap in een cultuurgebonden streek verbeeldt: *history from below*. Reitz zocht in HEIMAT naar continuïteiten in de Duitse geschiedenis die was gebroken door het fascistische verleden. Hoewel die zoektocht in de Nederlandse serie afwezig is, omdat de motor daarvoor ontbreekt, laat ook TIJD VAN LEVEN de geschiedenis als keten zien. Beide series thematiseren in feite de vraag wat de tijd met ons gedaan heeft, hoe hij ons is ontglipt en hoe het komt dat we daar geen greep op hebben gehad.

Rietje (Anneke Blok)
en haar man Wim
(Victor Löw), de
twee belangrijkste
hoofdpersonen uit
het epos TIJD VAN
LEVEN (André van
Duren, 1996)
Bron: KRO

Identiteit

Anders dan in HEIMAT gaan TIJD VAN LEVEN, BIJ NADER INZIEN en DE ZOMER VAN '45 (impliciet) uit van de oorlog als breuk in de geschiedenis van de twintigste eeuw in Nederland. In dat opzicht fungeren ze niet als katalysator voor het verwerken van een collectieve traumatische gebeurtenis of als ondersteuning voor het nationale proces van herinneren.³² Alleen in de zogenoemde herdenkingsdrama's met de Tweede Wereldoorlog als onderwerp zagen we de idee van de natie als eenheid bevestigd. Verder moeten we constateren dat buiten de Tweede Wereldoorlog de thema's die in het Nederlands historisch drama aan de orde kwamen nogal divers waren. Juist de omstandigheid dat omroepen meer of minder vanuit de eigen identiteit poogden drama concreet gestalte te geven, verklaart die diversiteit. Dat komt het sterkst tot uitdrukking in de epische series waarin de rol van geschiedenis slechts decoratief is en in de kronieken waarin de identiteit van een gemeenschap wordt gedefinieerd, waardoor culturele verschillen zichtbaar worden.

Tot ongeveer 1988 waren die culturele verschillen vooral ingegeven door het pluriform gedachtegoed waaraan de Nederlandse omroepen – bij wet verplicht – elk hun bijdrage poogden te leveren door in te spelen op gemeenschappelijk gevoelde ervaringen: katholieke, protestante, avantgardistische, progressief-emancipatorische. In de jaren negentig zijn deze ervaringen weliswaar niet helemaal verdwenen, maar wel op zijn minst naar de achtergrond verplaatst als gevolg van de zo goed als voltooid lijkende ontzuiling. Als antwoord daarop en op de toenemende globalisering van de wereld, wordt gezocht naar de wortels van culturele identiteit. Dat verklaart het teruggaan naar het specifiek regionale in veel series, waarvan TIJD VAN LEVEN de duidelijkste exponent is. Die regionalisering wordt het sterkst uitgedrukt in het gebruik van dialect. Was het Drents in BARTJE destijds nog een uitzondering, in de jaren negentig is het dialect helemaal *en vogue*: het Fries in DE VUURTOREN (1994, VPRO, situering in de jaren vijftig), het Drents in BRUIN GOUD (1995, NPS, gesitueerd in het veen tussen 1885 en 1925), het Limburgs in DE PARTIZANEN en het Achterhoeks in TIJD VAN LEVEN. En zo fungeert het regionale als uitdrukking van het nationale, van het Nederlandse en onderzoekt en bevestigt historisch drama culturele diversiteit.

Noten

- 1 Over de 'dramatische' verbeelding van het collectieve trauma dat verbonden is met de verwerking van het Duitse fascistische verleden is veel geschreven.

Zie voor een recente bijdrage: Th. Elsaesser, 'Subject positions, speaking positions: From HOLOCAUST, OUR HITLER, and HEIMAT to SHOAH and SCHINDLER'S LIST', in: V. Sobchack (red.), *The persistence of history. Cinema, television and the modern event*, New York enz. 1996, p. 145-183.

- 2 V. Sobchack (red.), *The persistence of history*, p. 9.
- 3 Die geringe aandacht valt des te meer op in vergelijking met de productie in Duitsland en Engeland.
- 4 De droom werd uitgesproken tijdens een forum in Amsterdam op 28 november 1982. Een verslag ervan is te vinden in *Toneel Teatraal*, jg. 104, januari 1983, p. 3-5. Van der Kooi noemde verder onder meer: de Verenigde Oost-Indische Compagnie als metafoor voor de macht van De Zeven Provinciën; Thorbecke, Kuiper: wie waren dat?; de breuk in de Sociaal Democratische Bond met Domela Nieuwenhuis en Troelstra; De Quay en zijn Nederlandse Unie; de Nederlandse regering in Londen tijdens de Tweede Wereldoorlog.
- 5 Zie voor een schets van de financiële teruggang en de gevolgen voor de dramaproductie: S. de Leeuw, *Televisiedrama, podium voor identiteit. Een onderzoek naar de relatie tussen omroepidentiteit en Nederlands televisiedrama 1969-1988* (dissertatie), Amsterdam 1995, p. 61-64 en 464-465.
- 6 In het jaar van oprichting had het fonds de beschikking over twintig miljoen gulden, in 1996 over ruim 31 miljoen. Zie: *Jaarverslag 1987-1988* en 1996.
- 7 In mijn dissertatie (*Televisiedrama, podium voor identiteit*) heb ik onderzocht op welke wijze de omroepen dat precies probeerden.
- 8 De Avro profileerde zich met 'Hollandse producties', gebaseerd op Nederlandse (en Vlaamse) literatuur. Drama waarmee men een groot publiek aan zich kon binden. Daartoe werden naast Elsschot Couperus (VAN OUDE MENSEN DE DINGEN DIE VOORBIJ GAAN, 1975-1976), Bordewijk (KARAKTER, 1971-1972) en De Hartog (HOLLANDS GLORIE, 1977-1978) uit de kast gehaald. De NCRV koos vooral streek- of plaatsgebonden literatuur zoals DE KLEINE WAARHEID (1971-1972, Amsterdam), BARTJE (1972-1973, Drenthe), SIL DE STRANDJUTTER (1976-1977, Terschelling), ARMOEDE (1982-1983, de grote stad en 'buiten') en HET WASSENDE WATER (1985-1986, Krimpenerwaard). Streekgebonden drama was ook, zij het eenmalig, te zien bij de Vara. Met de serie MERIJNTJE GIJZEN'S JEUGD (1973-1974), gebaseerd op de gelijknamige romancyclus van A.M. de Jong, ging bewerker en regisseur Kees van Iersel terug naar zijn eigen jeugd in Brabant. De socialistische overtuiging van De Jong speelde bij de keuze voor dit werk ogenschijnlijk een minder belangrijke rol dan zijn persoonlijke affiniteit, maar dat kwam de Vara natuurlijk wel goed uit.
- 9 Zie ook: D. LeMahieu, 'Imagined contemporaries. Cinematic and televised drama about the Edwardians in Great Britain and the United States, 1967-1985', in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, jg. 10 nr. 3, 1990, p. 243-256. LeMahieu schetst een vergelijkbare tendens in het Britse historische drama waarbij hij de voorkeur voor de 'Edwardians' verklaart vanuit actuele behoeften. Hij noemt daarbij specifiek voor de Britse situatie eveneens sociale hiërarchieën, opkomend feminisme, en pacifistische idealen gevoed door het nationalistisch gevoel na de Eerste Wereldoorlog.
- 10 DAGBOEK speelt in de twee eerste decennia van deze eeuw, DE WEG vanaf 1957, maar concentreert zich op de periode tussen 1967 en 1971, de tijd waarin

de kerk een nieuwe weg ging. DE APPELGAARD verhaalt het lief en leed van een katholieke familie vlak voor en na de Tweede Wereldoorlog tot aan 1982, met een belangrijk accent op de huidige tijd.

- 11 Deze idee is in BARTJE ook zichtbaar. Vooruitgang duidt in deze serie op het ontkomen aan de slavernij van de boerenarbeid en de hevige armoede die het leven in de Drentse veenkolonien in de jaren twintig bepaalde. De hoop op een beter leven wordt hier niet zoals in DAGBOEK verbonden met toekomstige maatschappelijke ontwikkelingen, maar met de natuur die zijn werk doet en die in de serie een belangrijke rol speelt.
- 12 Ook toenmalig Ikon-directeur Wim Koole was nauw betrokken bij de ontwikkeling en realisering van het project. En in de tijd waarin de reeks werd gemaakt, was de Ikon zelf geregeld in conflict met zijn achterban, de kerken. Zie verder: *Persinformatie DE BESLAGEN SPIEGEL*, september 1980, en Knipselkrant *DE BESLAGEN SPIEGEL*, 1980.
- 13 De verhoudingen worden als volgt geschetst. Over de zwarthandelaar niets dan slechts: een opportunist die een slaatje probeerde te slaan uit het wegvooien van joden, door hun huizen leeg te halen en de boedel te verkopen. De tegenstelling wordt vooral uitgewerkt tussen de twee gereformeerden en de communist. Geloof uit gewoonte, naast geloof uit overtuiging, tegenover geloof in eigen verantwoordelijkheid in extreme situaties (in dit geval de Tweede Wereldoorlog). De drie zijn allen goed. Ze hebben, door in het verzet te gaan, een keuze gemaakt op grond van verdedigbare motieven, althans zo wordt ons duidelijk gemaakt.
- 14 Een uitgebreide bespreking ervan is te vinden in: S. de Leeuw, *Televisiedrama, podium voor identiteit*, p. 119-127.
- 15 Zie voor het script en een uitgebreide analyse: *Tijdschrift voor Theaterwetenschap* (themanummer over het Nederlandse scenario), jg. 7 nr. 3, februari 1989.
- 16 E. Barten, 'Toenemende vrijheid. De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in de Nederlandse speelfilm. In D. Schram, C. Geljon (red.), *Overal sporen. De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in literatuur en kunst*, Amsterdam 1990, p. 213-250. Enkele van deze speelfilms waren ook als televisiedrama (miniserie) te zien, zoals SOLDAAAT VAN ORANJE (in 1979, als VOOR KONINGIN EN VADERLAND) en PASTORALE 43 (in 1908, als NEDERLAND '43), beide bij de Tros.
- 17 W. Hazeu, 'Van televisiedrama tot gedramatiseerde documentaire', in: *Jaarverslag NCRV 1973*, p. 49-51; W. Hazeu, 'Opmars van de gedramatiseerde documentaires?', in: *Nederlands Theater- en Televisiejaarboek 1972-1973*, p. 109-112.
- 18 Memorandum (21 december 1977) van toenmalig hoofd Drama Ruud Keers aan stafleden Televisie. Volgens Keers, in een brief (24 februari 1997) aan auteur, werden de acht delen door verschillende auteurs geschreven op basis van research van onder anderen Jelte Rep. Keers was de beoogd regisseur, Hazeu de eindredacteur. Toen Keers aantrad in januari 1978 als hoofd Drama stond het project nog niet op de rails, omdat het niet te financieren was. Ondanks verwoede pogingen van de afdeling Drama onder leiding van Keers om het project te behouden, sneuvelde het uiteindelijk om die reden als dramaserie.
- 19 Het Nederlands Scenario (IK GA NAAR TAHITI), nr. 11, december 1992, p. 11-12. In dit nummer staat ook het hele scenario afgedrukt.

- 20 Ibidem.
- 21 *Het Nederlands Scenario* (Nederlands Festival 1995, scenario seminar), nr. 20, september 1996, p. 40.
- 22 Idem, p. 56.
- 23 In het toneelstuk *Der Stellvertreter* (1962) stelt de Duitse toneelschrijver Rolf Hochuth dat de katholieke kerk de jodenvervolgingen weliswaar niet had kunnen verhinderen, dan toch in elk geval had kunnen verminderen.
- 24 J. Presser, *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse jodendom 1940-1945*. (deel 1), Den Haag 1977, p. 43.
- 25 Kees Brusse maakte in 1980 voor de NCRV (in coproductie met de BRT) DE VERJARING, een televisiefilm over de verwerking van oorlogservaringen in het heden. Een recent voorbeeld is de verfilming van het boek TRALIEVADER van Carl Friedman door Danniël Danniël (NPS, 1997). Over dit onderwerp werden wel veel documentaires gemaakt. Zie: Ch. Vos, *Televisie en bezetting. Een onderzoek naar de documentaire verbeelding van de Tweede Wereldoorlog in Nederland*, Rotterdam 1995. Uit het onderzoek blijkt dat de jaren negentig een relatieve toename te zien geven van het aantal documentaires over de Tweede Wereldoorlog.
- 26 Het televisiespel ZOON VAN HET OUDE VOLK van Gerrit Pleiter (regie Gerard Rekers) dat de NCRV in 1974 uitzond, kan in zekere zin als een stuk over oorlogspleegekinderen worden beschouwd. Het gaat over joodse kinderen die na de Tweede Wereldoorlog op zoek gaan naar hun identiteit. Behalve onderwerpen uit de oorlog, zijn er in dit opzicht nog vele onontgonnen gebieden: het lot van de zigeuners bijvoorbeeld, waarover bovendien nog niet veel literatuur voorhanden is. Wel een enkele documentaire, zoals ook over kinderen van NSB-ers of ervaringen van militairen. Zie: Ch. Vos, *Televisie en bezetting*.
- 27 Bijvoorbeeld STANDRECHT, een televisiespel van Willy van Hemert gebaseerd op het verhaal *Marion* uit de bundel *Bloemen voor Nippon* van Augusta Lampe (1977).
- 28 Zie voor een uitgebreide vergelijking: *Het Nederlands Scenario* (OEROEG), nr. 13, juni 1993. Behalve een scenario dat belangrijk afwijkt van de uiteindelijke productie, zijn daarin ook de opvattingen van auteur en regisseur te lezen. Zie daarvoor ook *Het Nederlands Scenario* (Nederlands Filmfestival 1995 scenario seminar), nr. 20, september 1996.
- 29 Jean van de Velde in: *Het Nederlands Scenario*. (OEROEG), p. 11.
- 30 Zie ook *Het Nederlands Scenario* (BIJ NADER INZIEN), nr. 4, april 1991. Daarin staan het eerste en laatste deel van het scenario afgedrukt en lichten de producent, auteurs en regisseur hun keuzes bij de ontwikkeling van deze productie toe.
- 31 *Het Nederlands Scenario*. (TIJD VAN LEVEN), nr. 19, september 1995, p. 43. Het complete scenario van de serie is afgedrukt en wordt toegelicht door de auteur. Zie voor andere toelichting van de auteur en regisseur ook *Het Nederlands Scenario* (Nederlands Film Festival 1995).
- 32 Zie bijvoorbeeld: Th. Elsaesser, 'Subject positions, speaking positions', p. 145-183. Elsaesser laat zien hoe de serie HOLOCAUST als katalysator werkte voor een collectief rouwen.