

DE NATIE VERBEELD

DE PRODUCTIE VAN VLAAMS TV-DRAMA, 1953-1989

Eigen dramaseries vormen sinds jaar en dag een centrale programmacategorie op de Vlaamse televisie. Dergelijke series bevatten in de periode 1953-1989, toen de publieke omroep een monopoliepositie bezat, veel terugkerende elementen. Samen vormen deze series een vrij coherent beeld van Vlaanderen en de Vlamingen, dat gedurende de hele bestudeerde periode weinig evolueert.¹ Vaak gaat het om adaptaties van literaire meesterwerken, die meestal over het leven in het landelijke Vlaanderen in de eerste helft van de twintigste eeuw verhalen. Deze historische series besteden veel aandacht aan de volkscultuur, er wordt vooral dialect gesproken en de personages zijn voornamelijk sterk getypeerde eenvoudige plattelandsmensen. Samen vormen deze series een duidelijk discours over het verleden van de Vlamingen, die voorgesteld worden als arm maar moedig. Men kan zich echter de vraag stellen waarom juist deze beelden zo vaak terugkeren. Meer specifiek gaat deze bijdrage in op de vraag of deze beeldvorming het product is van een beleid dat bewust een specifiek beeld van Vlaanderen wilde promoten. Wilden de omroepmedewerkers op deze manier bijdragen aan de vorming van een Vlaamse nationale identiteit, een proces dat op maatschappelijk vlak sinds de jaren vijftig in een stroomversnelling terecht kwam? Of bepaalden ook andere factoren de contouren van het drama-aanbod?

Om deze vragen te beantwoorden is de productiecontext van deze series gereconstrueerd op basis van bronnenonderzoek en interviews. Voor het bronnenonderzoek zijn alle in het omroeparchief beschikbare geschreven bronnen in verband met de productie van tv-fictie bestudeerd. Deze analyse heeft als nadeel dat het onderzoeksmateriaal weinig gericht is op de specifieke onderzoeksproblematiek. Daarom is geprobeerd om via open interviews met centrale actoren in het productieproces inzicht te krijgen in de productielogica. Dergelijke interviews laten toe te peilen naar achterliggende, vaak onuitgesproken factoren in het productieproces. Ze bieden echter onvermijdelijk een subjectieve en persoonlijke reconstructie, en worden daarom vooral beschouwd als een manier om de opvattingen van beleidsverantwoordelijken en programmamakers te bestuderen. Ook Van den Bulck combineert deze methodes in haar onderzoek naar de geschiedenis van de Vlaamse publieke omroep, maar zij beperkt de analyse tot 1973.² Dit onderzoek bouwt daarop verder, door enerzijds de hele mono-

polieperiode van de publieke omroep te bestuderen, en anderzijds dieper in te gaan op een specifiek programmagenre: drama.

Deze analyse maakt deel uit van een ruimer onderzoek naar de constructie van een nationale identiteit in Vlaamse televisiefictie, dat ook kwalitatieve inhoudsanalyse van de series omvat.³ In zijn totaliteit wordt in dit onderzoek de Vlaamse identiteit bestudeerd als een constructie, die voortdurend gevormd wordt door representaties en discours heen.⁴

Ter aanvulling van de geschreven bronnen zijn er negen interviews afgenomen. Hubert Van Herreweghen was productieleider en hoofd van de dramatische uitzendingen in de jaren zestig en zeventig, Frans Puttemans volgde hem op in de jaren tachtig. Daarnaast zijn nog een aantal medewerkers in andere functies geïnterviewd, om de visie van de centrale beleidsvoerders te toetsen aan de ervaringen van ondergeschikten die sterker betrokken waren bij de concrete realisatie van de series. Leo Dewals en Marga Neiryndck waren in deze periode dramaturgen. Zij waren de naaste medewerkers van het hoofd Drama, stonden hem bij in de zoektocht naar bruikbare onderwerpen en begeleidden scenaristen. Paul Koeck was zo'n scenarist, Winnie Enghien stond als producer in voor de praktische realisatie van talloze series, en Jan Matterne, Peter Simons en Vincent Rouffaer waren belangrijke regisseurs.

Het blijkt niet eenvoudig te achterhalen hoe bepaalde series concreet tot stand kwamen, zeker niet voor de beginjaren. Niet alleen is er weinig geschreven informatie voorhanden maar bovendien speelt een groot aantal factoren een rol, waarvan het – ook voor de betrokkenen – moeilijk is het effectieve gewicht in te schatten. Maar minstens even belangrijk als de 'feitelijke' factoren is de perceptie van de betrokkenen: wat bepaalde volgens hen het fictieaanbod? Vanuit welke opvattingen over televisiefictie opereerden zij en welke logica volgden zij in het beslissingsproces bij de productie van drama? Terwijl de geïnterviewden het concrete ontstaansproces van producties vaak moeilijk kunnen reconstrueren, valt het hen heel wat gemakkelijker de grote lijnen en ontwikkelingen te schetsen. Uit de verhalen blijkt hoe sterk de opvattingen van de betrokkenen het product zijn van hun tijd en van de toen geldende omroepmentaliteit. Samen vormen deze interviews een discours over tv-drama, over de functie en de doelstellingen ervan. Dit discours is echter niet uniform en ook de tegenstellingen die het bevat zijn instructief, bijvoorbeeld die tussen theorie en praktijk, tussen de visie van de beleidsmakers en die van de uitvoerders, tussen officiële versies (bijvoorbeeld in jaarverslagen) en officieuze versies (bijvoorbeeld in interviews) van de ontstaansgeschiedenis van series.

De BRT: Vlaams en opvoedend

De Vlaamse publieke omroep ging van start in 1953 als onderdeel van het unitair Belgisch instituut N I R - I N R (Nationaal Instituut voor Radio-omroep). In 1960

kwam er een afzonderlijk Vlaams omroepinstituut, de BRT (Belgische Radio en Televisie), naast de Franstalige RTB. De BRT behield zijn Vlaams omroepmonopolie tot 1989, toen de commerciële zender VTM (Vlaamse Televisie Maatschappij) van start ging. De jonge Vlaamse omroep volgde het model van de BBC en kreeg vooral informatie en educatie als centrale taken van de overheid. In de invulling van deze opdracht combineerden de omroepmedewerkers het opvoedende ethos met een sterk cultureel Vlaams nationalisme, een element dat veel minder sterk aanwezig was in de wettelijke opdracht van de omroep. Voor de vroege omroepmensen was het loutere feit dat het medium in Vlaamse handen lag betekenisvol:

‘Vlaamse televisie, dat is: direkt visueel contact met de hele wereld, via een medium dat door Vlamingen wordt bediend en door Vlaamse normen beheerst.’⁵

De omroepmedewerkers beschouwden de televisie als een instrument voor de Vlaamse emancipatie, die vooral in culturele termen werd opgevat.⁶

Die medewerkers gingen uit van een sterk hiërarchisch cultuurdenken. Zo beschreef programmadirecteur Nic Bal de mogelijkheid om via tv de poorten te openen ‘voor de miljoenen die men veroordeeld achtte tot een cultuurloos bestaan in de onderste laag.’⁷ Deze omroep pionier verwoordde het verlichtingsideaal en het naderhand aangeklaagde paternalisme bijna letterlijk:

‘Ik was ervan overtuigd dat het nieuwe medium moest worden ingezet voor de verheffing van een volk, dat ik niet idealiseerde omdat ik zijn culturele achterstand maar al te goed besepte. Voor mij was dat “schone Vlaamse volk” een klasse die omhoog moest, naar het licht.’⁸

Voor dit proces van culturele ontvoogding werd vooral de ‘hoge’ cultuur ingezet. Zoals andere publieke televisieomroepen zocht de jonge Vlaamse televisie legitimiteit, onder meer tegenover het meer gevestigde instituut radio en tegenover de culturele goegemeente, door te verwijzen naar gevestigde artistieke disciplines zoals schilder- en beeldhouwkunst, architectuur en vooral literatuur.⁹ Het actualiteitenmagazine *PANORAMA* besteedde bijvoorbeeld veel aandacht aan ‘onze Vlaamse schilders en beeldhouwers’¹⁰ en er werden reportages uitgezonden over ‘onze kathedralen te Antwerpen, Mechelen en Brugge’.¹¹ Er werd ook werk gemaakt van de verfilming van het ‘eigen literair patrimonium’.¹² ‘Onze’, ‘Vlaamse’ en ‘eigen’ blijken belangrijke thema’s in het discours van de omroepmedewerkers over de Vlaamse televisie.

Binnen de jonge publieke televisie was men bekommerd om het culturele erfgoed, dat men niet alleen wilde beschermen maar ook verrijken. Dit streven paste in het proces van nationale identiteitsvorming, waarbij het cultureel erfgoed beschouwd werd als een belangrijk etnisch kenmerk. Het nationalisme van de Vlaamse Beweging, die tot stand kwam na de Belgische onafhankelijkheid in 1830, streefde naar politieke en culturele emancipatie van de Vla-

Sterke types in
WIJ, HEREN VAN
ZICHEM: moeder
Cent.
Bron: foto
(persdienst) VRT



mingen tegenover de Franstalige elite. Dit nationalisme bleef een marginale kracht, tot het vanaf de jaren 1950 een centrale positie bekleedde in de Belgische politiek. Dit leidde tot belangrijke verwezenlijkingen zoals het vastleggen van de taalgrens en tot staatsvormingen die de Vlaamse gemeenschap steeds meer bevoegdheden bezorgden. Niet alleen op politiek, economisch en sociaal vlak, maar ook op cultureel vlak emancipeerde Vlaanderen zich sterk in de tweede helft van de twintigste eeuw.¹³

De jonge televisie zocht aansluiting bij dit streven naar culturele emancipatie. Ondanks de voorkeur voor hoge cultuur hadden ook ontspanningsprogramma's aandacht voor het Vlaamse, zoals 'onze Vlaamse kleinkunstenaars'.¹⁴ Vooral de oude volkscultuur of folklore werd beschouwd als een legitieme bron van ontspanning, wat past binnen de door Gust De Meyer beschreven cultuurdriehoek: 'volkscultuur was goed, hoge cultuur is goed, massacultuur is slecht'.¹⁵ Het volkse werd beschouwd als een essentieel bestanddeel van de Vlaamse 'kunst en kunde', waarin het verstrengeld was met de oude, hoge cultuur.¹⁶ Keer op keer werd 'onze Vlaamse' cultuur centraal gesteld:

'We zullen trachten dit medium te gebruiken om te tonen al wat *ons volk* kan voortbrengen op stuk van kunst en cultuur, van ontspanning en folkloristische bedrijvigheid; al wat *ons Vlaamse land* bezit aan schoonheid en culturele rijkdom.'¹⁷

Ook hier wordt de natie discursief aanwezig gesteld door het gebruik van het bezittelijk naamwoord 'ons' en de schijnbaar evidente bepaling 'Vlaams'.

De omroepers dichtten het nieuwe medium veel macht toe, in het bijzonder op het vlak van de opvoeding van de kijkers tot ‘echte Vlamingen’. Vooral de culturele programmering – waartoe ook drama werd gerekend – kon volgens hen de Vlaamse ‘eigenheid’ stimuleren en het ‘eigen karakter en gelaat’ beklemtonen.¹⁸ Dit cultureel-Vlaamsgezinde beleid, dat in de jaren vijftig en zestig werd uitgetekend, bleef ook later van kracht. In de jaren zeventig klonk het:

‘De reeds vermelde samenwerking met Nederland heeft ons zeker geholpen om in een tijd van toenemende internationale beïnvloeding een *eigen geestesmerk* te bewaren en het *eigen erfgoed* tot zijn recht te laten komen. Dat ongeveer 60% van de zendtijd met *eigen programma’s* kon gevuld worden, mag in dit verband onderstreept worden. Die zorg om het behoud en de verdere ontplooiing van *het eigene* omvatte zowel de meer volkse als de hogere uitingen van *onze cultuur*.’¹⁹

Ook in de jaren tachtig zetten de omroepers hun inspanningen voort ‘om aan de kunstenaars van eigen land optimale kansen te gunnen, zowel op het gebied van het lied en de muziek als dat van drama en film’.²⁰ De Vlamingen opvoeden en bewust maken van hun cultuur bleef een van de belangrijkste opdrachten van de publieke omroep. De nationale identiteit bleef met andere woorden in de hele onderzochte periode een belangrijk onderwerp.

Eigen fictie

Het eerder geschetste beleid dicteerde ook het fictieaanbod, tot eind jaren tachtig. De Dienst Drama viel in eerste instantie onder de Directie Culturele Uitzendingen, die een centrale rol vervulde in het Vlaams-opvoedende project. Ook drama werd in die sfeer geproduceerd:

‘De Vlaamse omroep heeft de culturele en legitieme opdracht en de morele plicht de Vlaamse identiteit een volwassen uitstraling te geven in de Vlaamse televisiedramaturgie’.²¹

Om te begrijpen hoe deze doelstellingen concreet gerealiseerd werden is het belangrijk eerst de machtsverhoudingen binnen de Dienst Drama te schetsen. Het hoofd van de Dienst Drama was in de onderzochte periode de centrale figuur in het productieproces. Hij selecteerde vrij autonoom concrete projecten, die hij naderhand voorlegde aan de Directeur-generaal en voor duurdere programma’s ook aan de Raad van Beheer. De hoofden Drama Hubert Van Herreweghen en Frans Puttemans waren beiden sterke persoonlijkheden, die een stevige stempel drukten op de dienst en die de contouren vastlegden. De dramaturgen hielpen de uitgezette lijn te realiseren door de selectie van te adapteren materiaal en het begeleiden van scenario’s. Ook scenaristen en andere betrokkenen konden materiaal aanbrenge en suggesties doen op vergaderingen, maar de eindbeslissing

over het al dan niet produceren lag grotendeels in handen van het hoofd Drama. Zo werden de producers tot het einde van de jaren tachtig pas ingeschakeld na de selectie van het onderwerp en het schrijven en bijschaven van het scenario. Ook de regisseurs werden doorgaans pas betrokken wanneer de serie in productie ging, zodat ze weinig zeggenschap hadden over het onderwerp.

De hoofden Drama en hun medewerkers waren hoofdzakelijk ‘verlichte’ intellectuelen uit het onderwijs en de creatieve kunsten, wat ook de milieus waren waarin het culturele nationalisme hoogtij vierde. Van Herreweghen was dichter, Puttemans en Dewals germanisten die uit het onderwijs kwamen, vele anderen hadden banden met de toneelwereld. De achtergrond van de omroep-medewerkers paste dus perfect in de geldende cultureel-educatieve logica, die zij mee vorm gaven. Zowel Van Herreweghen als Puttemans waren de culturele emancipatie van Vlaanderen zeer toegewijd. Op de vraag of het in de bedoeling lag van de vroege omroepmedewerkers om de Vlaamse cultuur te stimuleren, antwoordt Hubert Van Herreweghen bijvoorbeeld volmondig ‘zeker’. Hij beschouwde Nederland daarbij als een belangrijk referentiepunt, ‘want in Vlaanderen was er toch niets.’²² Zo maakte men Vlaams-Nederlandse coproducties, die men belangrijk vond voor de Vlaamse emancipatie en de groeiende culturele autonomie.²³ Vooral in de jaren zeventig zagen veel coproducties het licht, deels uit cultureel protectionisme tegenover de toenemende Angelsaksische import. De ambities tot toenadering stootten echter op culturele barrières, zodat uiteindelijk vooral het zakelijke voordeel een argument was om te coproduceren. De Grootnederlandse gedachte leefde niet zo sterk als het streven naar Vlaamse culturele emancipatie, dat deels het grote aandeel literaire adaptaties verklaart. Van Herreweghen, die zelf een dichter was, wilde bijvoorbeeld vooral de Vlaamse schrijvers bij een ruimer publiek bekend maken. Regisseur Peter Simons wijst er echter op dat niet iedereen – zeker in de lagere regionen – zo literair ingesteld was, maar zoals gezegd was de visie van de hoofden Drama toen doorslaggevend.²⁴

Puttemans werkte in dezelfde lijn verder als zijn voorganger, maar hij verkoos origineel, voor de televisie geschreven werk boven literaire bewerkingen. Hij hechtte ook meer belang aan het Vlaamse karakter, dat een belangrijk thema werd omwille van de toenemende internationalisering van de media in de jaren tachtig.²⁵ Vooral het grote succes van *DALLAS* versterkte de klemtoon op het nationale:

‘Elke cultuur heeft zijn natuurlijk en eigen “lieux de mémoire” waarmee onze kijkers vergroeid en vertrouwd zijn, veel meer dan met Texaanse en andere toestanden.’²⁶

Puttemans was de motor achter *MADE IN VLAANDEREN*, een anthologie van uitsluitend Vlaams werk, met zeer duidelijke doelstellingen:

‘Bewust en doordacht aan het principe vasthouden om eigen Vlaams (en Nederlands) werk op het scherm te brengen; resoluut de promotie en de uit-

straling van onze eigen Vlaamse dramaturgie op ons te nemen; onze authenticiteit en identiteit te bewaren; herkenbare mensen en situaties te creëren die de spiegel zijn van onze Vlaamse maatschappij; voortzetten wat de Vlaamse Beweging heeft opgeroepen en doorgegeven naar vandaag toe.²⁷

Het cultureel nationalisme van Puttemans was overduidelijk en bleek ook uit het gebruik van termen als ‘programma-nationalisme’ en ‘eigen-bodem gerichtheid’.²⁸ In 1989, aan de vooravond van de komst van de commerciële zender VTM, verwees hij zelfs expliciet naar de Vlaamse Beweging:

‘Het komt er gewoon op neer dat wij – in en door onze omroep – de impuls en het enthousiasme van de Vlaamse Beweging een nieuwe ruimte en een nieuw elan meegeven om te voorkomen dat deze Vlaamse beweging op de eindstreep van haar voltooiing een historische vergissing zou zijn geweest.’²⁹

In ons interview bevestigt Puttemans dat MADE IN VLAANDEREN voortkwam uit de bekommernis de politieke Vlaamse autonomie een cultureel tegenwicht te geven. Vanuit deze gedachte streefde hij ernaar wekelijks een uur Vlaams drama te brengen, waarin ‘onze taal, onze achtergronden, onze Vlaamse wortels’ aan bod kwamen.³⁰

We kunnen voorlopig concluderen dat de omroep in de monopolieperiode de kijkers wilde laten kennismaken met hun rijke culturele verleden en ze zo bewustmaken van hun Vlaamse identiteit. De vraag of de omroepmedewerkers de bedoeling hadden een Vlaamse identiteit te vormen kunnen we dus positief beantwoorden. Voortbouwend op bestaande discours, onder meer in de literatuur, verspreidde de televisie een specifiek beeld van Vlaanderen, dat een belangrijke rol speelde in het voortdurende proces van nationale identiteitsvorming. Toch zijn hier enkele relativerende opmerkingen op hun plaats. Ten eerste is het eerder geschetste beeld enigszins eenzijdig, omdat het gebaseerd is op uitspraken van de beleidsmakers, die grote woorden niet schuwden. Zeker in de Jaarverslagen zetten ze de rol van de omroep in de Vlaamse emancipatie extra in de verf, wellicht deels om de steeds machtiger Vlaamse overheid te overtuigen van het belang van de omroep. Deze idealen leefden heel wat minder in de lagere



WIJ, HEREN VAN ZICHEM: lofdicht op het Vlaamse land-leven. Bernard Verheyden (Sepke) en Fons Exelman (Lewie).
Bron: foto (persdienst) JVK/VRT

*Volks amusement in
SCHIPPER NAAST
MATHILDE.
Bron: foto
(persdienst) VRT*



DE COLLEGA'S, populair maar omstreden. Jaak van Assche (Jean), Manu Verreth (Jomme) en Mandus De Vos (Verastenhoven). Bron: foto (persdienst) VRT



echelons. Dramaturge Marga Neiryndck stelt bijvoorbeeld dat de meeste medewerkers wel achter het beleid stonden, maar dat er soms wel grote woorden gebruikt werden – ‘aan volksverheffing doen’ – terwijl het eindresultaat vaak niet zo verheven was.³¹ Ten tweede had deze omroepfilosofie, hoe zwaar op de hand en paternalistisch ze vanuit een hedendaags perspectief ook lijkt, wel degelijk emancipatorische bedoelingen en effecten. Dit fictiebeleid sloot aan bij wat er leefde in het toenmalige Vlaanderen, dat zichzelf volop aan het definiëren was, binnen de context van de internationalisering van de media.

‘De Vlaamse cultuur’

Er werd al gewezen op de voorkeur binnen de publieke omroep voor de ‘hoge’ cultuur. De geprivilegieerde positie van de ‘hoge’ cultuur is echter niet zo stabiel als men vaak aanneemt in nostalgische terugblikken vanuit het huidige vercommercialiseerde medialandschap. De publieke omroep was in de praktijk niet zo elitair en er was al in de beginjaren discussie over de wenselijkheid van popularisering. Er ontwikkelde zich vrij snel een spanning tussen de opdracht om te informeren en op te voeden enerzijds en om te ontspannen anderzijds:

‘De BRT heeft bevestigd dat ze het als haar hoofdtaak beschouwt bij te dragen tot de *geestelijke verrijking van het leven der Vlamingen*; dat ze wil bijdragen tot de spreiding van kennis en inzicht, niet in de eerste plaats voor een elite, maar voor een zo groot mogelijk publiek.’³²

Tot het einde van de jaren tachtig bleef de houding tegenover volkse programma’s bijzonder ambigu.

Tot 1975 ressorteerde de Dienst Drama onder de Directie Culturele Uitzendingen en behoorde ook daar het brengen van ontspanning van meet af aan tot de doelstellingen. Tegenover de vaak gezwollen woorden over hoogculturele emancipatie stond een zeer gemengd aanbod, met naast de adaptatie van ‘klassiekers’ ook veel volkse komische series. Scenarist Paul Koeck, die in deze periode een aantal scenario’s voor tv-films schreef, beklemtoont dat het vooral niet te zwaar mocht zijn.³³ Ook Van Herreweghen is heel wat gematigder over het hoogculturele gehalte van de uitzendingen dan over hun Vlaamse karakter. Terugkijkend beschrijft hij het streven om de eigen cultuur te stimuleren als een poging om ‘de vrolijkheid van het dorpsleven weer te geven’ en ‘de kijkers plezier te doen’. In dit kader passen de volkse series van de jaren zestig en zeventig, die niet zozeer de hoge, maar vooral de volkse Vlaamse dorpscultuur als onderwerp namen. Van Herreweghen maakt een duidelijk onderscheid tussen deze ‘feuilletons’ en de zwaardere tv-spelen in één aflevering. Feuilletons moesten maakbaar, prettig en populair zijn: ‘Het ging ons ook om kijkcijfers.’ Op de vraag of ze dan niet iets moesten bijbrengen, antwoordt Van Herreweghen: ‘Niet altijd. Series moesten succes hebben.’³⁴

Van Herreweghen overdrijft het belang van kijkcijfers, wellicht als verdediging tegen de latere beschuldigingen dat men te weinig rekening hield met de kijkers. In tegenstelling tot wat zijn terugblik doet vermoeden, was er in de periode van zijn leiderschap wel degelijk discussie over de volkse series. De omroepmensen wisten dat ze ook populaire programma's moesten maken, maar de meesten waren er zelf geen liefhebber van. Dat de publieke omroep ook volks vermaak moest uitzenden was blijkbaar geen uitgemaakte zaak. Zo moest Directeur Televisie Bert Leysen de komische succesreeks *SCHIPPER NAAST MATHILDE* (1955-1963), over de avonturen van de eigengereide schipper Matthias en zijn goedhartige zus Mathilde, verdedigen bij Directeur-generaal Jan Boon: 'De bedoeling is een reeks populaire sketches te programmeren die niet in de eerste plaats artistieke bedoelingen zouden hebben.'³⁵ Het voortbestaan van *SCHIPPER NAAST MATHILDE* hing trouwens aan een zijden draadje en dat de serie tot 1963 doorliep was vooral te danken aan het enorme succes bij de kijkers. Ook de bijzonder populaire nostalgische dorpsseries uit de jaren zestig, zoals de klassieker *WIJ, HEREN VAN ZICHEM* (1969), gebaseerd op het werk van Ernest Claes, werden intern niet unaniem positief beoordeeld. De personages zijn voornamelijk sterk getypeerde plattelandsbewoners, en belangrijke thema's zijn onder meer de strijd tussen adel en boeren, tussen generaties en tussen het katholicisme en het socialisme.³⁶ De kerk staat centraal en wordt vertegenwoordigd door de conservatieve pastoor Munte en zijn antagonist, de progressieve moeder overste Cent. Nog meer kritiek kwam er op eigentijds komische series zoals *BEL DE 500* (1973), over een klusjesdienst die gerund werd vanuit een café. Programmadirecteur en initiatiefnemer Nic Bal probeerde de gemoederen te temperen:

'Misschien is het nog best eerst te bedenken dat het hier niet gaat om de ondergang van de westerse beschaving, maar gewoon om lichte ontspanning voor de brede massa, wat natuurlijk niet uitsluit dat ook dergelijke programma's een behoorlijk peil moeten bereiken.'³⁷

Na twaalf afleveringen werd de serie echter afgevoerd, vooral omwille van het lage 'niveau'. Wat opvalt is hoe de cultuurdriehoek van De Meyer meespeelt in deze evaluatie, aangezien het eigentijdse, populaire *BEL DE 500* op veel meer weerstand stootte dan de folkloristische series op basis van een literaire bron. Hetzelfde gold voor het eveneens eigentijdse *DE COLLEGA'S* (1978), over ambtenaren op een ministerie, nochtans dé successerie van de jaren zeventig.

Ook in de jaren tachtig, onder Frans Puttemans, bleven de reserves ten aanzien van volkse series bestaan. Een goed voorbeeld hiervan is *HET PLEINTJE* (1986), evenals *DE COLLEGA'S* een programma van Jan Matteredne. *HET PLEINTJE*, dat het midden hield tussen komedie en soapachtig drama, had veel succes bij de kijkers maar was duidelijk niet het soort televisie dat Puttemans wilde maken. Na zeven uitzendingen vroeg hij, gesteund door de negatieve perskritieken, de

serie radicaal bij te sturen. Scenarist Jan Matteredne bood weerwerk, in een bitse brief protesteerde hij tegen het feit dat Puttemans zijn teksten omschreef als ‘vulgair, plat, zever, gezwam, voyeuristisch en nog-van-dat-fraais’.³⁸ De serie bleef met groot succes doorlopen maar werd na drie seizoenen stopgezet, terwijl volgens Matteredne de stof nog lang niet uitgeput was.³⁹ Regisseur Peter Simons is van mening dat bepaalde mensen binnen de omroep series zoals *DE COLLEGA’S* en *HET PLEINTJE* apprecieerden, maar dat er minstens evenveel waren die dat absoluut niet goed vonden.⁴⁰ Andermaal blijkt hoe moeilijk eigentijdse populaire series tot in de jaren tachtig lagen bij de *BRT*.

Ondanks de beleidsmatige voorkeur voor hoge cultuur, werden er in de periode 1953-1989 toch heel wat volkse series geproduceerd. Dat gebeurde echter niet van harte en er bleef een duidelijke cultuurhiërarchie bestaan: hoge cultuur is goed, volkscultuur is goed, massacultuur is slecht. De omroepers vulden ‘de Vlaamse cultuur’ die ze wilden stimuleren liefst in als de hoge, literaire cultuur. ‘Serieuze’ historische series sloten het dichtst aan bij de eigen smaak van de omroepers. Ook de uitbeelding van het volkse verleden paste binnen hun intentie om de Vlamingen de eigen cultuur te leren kennen, al waren er bedenkingen bij het niveau van volkse successeries. Vooral eigentijdse, populaire series kregen het binnen de omroep hard te verduren en kwamen eerder ondanks dan dankzij het fictiebeleid tot stand.

Armoe troef

De *BRT* legde een vrij duidelijk dramabeleid vast, waarin het Vlaamse karakter van de uitzendingen centraal stond. Het uiteindelijke aanbod werd echter niet alleen bepaald door dit beleid, maar ook door allerhande factoren, die het best samengevat kunnen worden onder de noemer ‘armoe’. Een eerste vorm van armoe is letterlijk, *financieel*: de budgetten lagen bijzonder laag. Directeur Televisie Bert Leysen stelde al in 1953 dat klachten over een gebrek aan budgetten, studioruimte en repetitietijd tot een ‘gruwelijke gemeenplaats’ waren ontaard. De televisie was volgens hem een slokop waarvoor ‘elke dag een monsterachtige hoeveelheid talenten, energie en geld dient te worden gevonden’.⁴¹ Vrij snel ontpopte de Vlaamse omroep zich tot de Europese specialist in het maken van veel programma’s met weinig middelen. Enkele cijfers illustreren deze relatieve armoede. In de jaren zeventig had de *BRT*, vergeleken met andere Europese omroepen, de Ierse uitgezonderd, het laagste budget en de kleinste staf.⁴² De Vlaamse televisie moest het in die periode doen met het budget van een enkele Nederlandse zuil, terwijl elk Duits station minstens over het tienvoudige beschikte.⁴³ In de jaren tachtig waren er extra bezuinigingen, omwille van de stijgende personeelsuitgaven en financiële lasten.⁴⁴ In 1986 kostte een Nederlands programma gemiddeld twee miljoen frank per uur, een Vlaams programma 770.000 frank.⁴⁵ In 1987 konden de Nederlandse omroepen beschikken over

20 miljard, de BRT over 5,4 miljard frank.⁴⁶ Deze budgettaire beperkingen kwamen deels voort uit de kleine Vlaamse televisiemarkt, met zo'n zes miljoen inwoners een 'regio' voor het dure medium televisie. Bovendien gaf de overheid de omroep slechts een (variabel) deel van het kijk- en luistergeld, om op die manier toezicht te behouden.

De beperkingen lieten zich vooral voelen op het vlak van de dure categorie drama, nochtans het soort programma's waar 'op de meest markante wijze ons eigen gelaat naar voren komt'.⁴⁷ Veel wijst erop dat deze financiële beperkingen een bepalende factor waren voor het zichtbare resultaat van de fictieproducties. Scenariste Teresa Van Marcke wijst bijvoorbeeld op een aantal budgettair bepaalde richtlijnen voor scenario's: het aantal personages en figuranten moest beperkt blijven, de decors en kostuums moesten beperkt en sober zijn en het filmen op verre locaties moest vermeden worden.⁴⁸ Volgens Van Herreweghen hadden budgettaire beperkingen ook invloed op de genres waarin gewerkt werd. Het 'klein Vlaams realisme' van de volkse series uit de jaren zestig en zeventig was volgens hem het enige financieel mogelijke, want historische series met dure kostuums kon men niet aan, tenzij in coproductie. De financiële kant was natuurlijk niet de enige overweging en verklaart trouwens ook de schaarste aan eigentijdse producties niet. Er was een duidelijke beleidsmatige voorkeur voor historisch drama, en binnen dat genre was vooral de volkse serie – met een beperkte acteursbezetting, eenvoudige kostuums en bestaande locaties – betaalbaar. Zo bleven prestigieuze projecten in de kast liggen wegens budgettair niet haalbaar, terwijl kleinschaliger series sneller geproduceerd werden. Een genre dat bijvoorbeeld nauwelijks aan bod kwam waren misdaadseries, deels omdat actiescènes te duur waren. De 'boerenseries' waren daarentegen bijzonder statisch en toonden vooral goedkopere beelden van weidse landschappen en van conversaties tussen een beperkt aantal personages.

Het beeld van Vlaanderen in tv-fictie werd dus deels bepaald door budgettaire beperkingen. Toch moeten we daarbij een aantal relativerende opmerkingen maken. Ten eerste waren de financiële beperkingen niet onoverkomelijk, maar werden ze in de jaarverslagen extra in de verf gezet als een signaal en een vraag aan de overheid om middelen. Ten tweede waren de budgetten voor fictie niet zo laag als ze vaak voorgesteld worden, omdat ze alleen betrekking hadden op de zogenaamde 'budgettaire' kosten, terwijl alle diensten binnenshuis beschouwd werden als 'niet-budgettaire' kosten, die niet van het fictiebudget betaald werden. Ten derde waren de beperkte middelen voor fictie deels het resultaat van de ongelijke verdeling van middelen binnen de omroep, waaruit de beleidsprioriteiten blijken. Ook regisseur Vincent Rouffaer wijst erop dat de BRT een dubbelzinnig beleid voerde: enerzijds noemde men drama een vlaggenschip van de omroep, maar anderzijds gingen er meer middelen naar informatieve en kunstprogramma's.⁴⁹

Naast de financiële armoe was er ook *praktische en technische* armoe, die zich vooral in de beginjaren sterk liet voelen. Er moest een beeldtaal voor televisie

ontwikkeld worden, en men diende rekening te houden met diverse beperkingen: rechtstreekse uitzending, vanuit een kleine studio, met weinig mogelijkheden tot decorwisseling. Puttemans noemt de manier van werken in 1966, toen hij bij de omroep kwam, industriële archeologie. Hij herinnert zich bijvoorbeeld de introductie van de elektronische opname:

‘Er werd geregistreerd op zware tweeduimsbanden die heel duur waren, met zilver belegd. Dat mocht niet gemonteerd worden, elke knip daarin was een beschadiging en dat moest op het hoogste niveau gevraagd worden.’⁵⁰

Deze technische beperking verklaart volgens hem grotendeels het theatrale karakter van het drama: men probeerde zo lang mogelijke sequenties op te nemen, soms twintig minuten in één stuk, wat bijdroeg tot het statische karakter van de series. Het rustige plattelandsdrama leende zich bijzonder goed voor deze manier van werken. Pas toen de montagemogelijkheden toenamen schakelde men over van multicamera ‘captaties’ naar single camera, eerst binnen de studio en vervolgens op locatie. Vanaf de jaren zeventig wilde men volgens Puttemans door meer buiten te filmen een natuurlijker stijl creëren, maar aangezien tv-camera’s zo’n honderd kilo wogen, waren ze bijzonder log: ‘Wij hebben jaren gefilmd omdat het werken met elektronische middelen eigenlijk nog niet te doen was.’⁵¹ Praktische en technische overwegingen lagen dus ook aan de basis van de overstap naar opnames op filmband.

Puttemans noemt nog een andere reden voor deze omschakeling: de *bureaucratie* van de publieke omroep. De technische dienst had bijvoorbeeld zo’n eigen mentaliteit dat Puttemans het een ‘staat in de staat’ noemt. Vanaf de jaren zeventig begon de Dienst Drama steeds meer op filmband op te nemen, omdat daarvoor binnenshuis geen expertise was, zodat men buitenshuis technische medewerkers kon kiezen. Dit verklaart mee de sterke opbloei van historisch ‘boerendrama’, dat op locatie gefilmd moest worden. Op die manier kon men ook de strikte arbeidsreglementen uit de rijke jaren zestig omzeilen, die in de jaren tachtig niet meer efficiënt waren. De bureaucratie van de omroep liep in deze periode de spuigaten uit. Puttemans vertelt hoe, onder druk van de vakbonden, in de jaren zeventig vastgelegd werd dat zoveel mogelijk binnenshuis moest gebeuren, wat ertoe leidde dat de BRT een logge ‘mastodont’ werd, een soort ‘beschermde werkplaats’. Alleen al het regelen van de overuren was binnen de BRT een heel karwei, vooral voor series die op locatie gedraaid werden. Puttemans geeft het voorbeeld van *DE BURGEMEESTER VAN VEURNE* (1984):

‘Onze mensen rijden tegen 50 km per uur, zo worden de uren berekend. Dat betekent drie uur naar Veurne en drie uur terug. Dan was er ook nog een middagpauze van anderhalf uur, die meegerekend werd in het aantal werkuren. Er werd 7 uur 36 gewerkt per dag, dus eigenlijk was de arbeidsduur zo om.’⁵²

Vandaar dat men liever met externe filmploegen werkte, die kregen een dagvergoeding.

Naast financiële, technische en ‘bureaucratische’ beperkingen had de VRT ook te kampen met *personeelsproblemen*. De personeelsbezetting van de Dienst Drama was, rekening houdend met de grote output, bijzonder klein. In de beginjaren kwam daar nog bij dat de medewerkers het vak al doende moesten leren. De omroep schroomde zelf niet zijn pioniers amateurs te noemen.⁵³ Het was ook moeilijk om genoeg talent te verzamelen. Een categorie waar het personeelstekort zich sterk liet voelen was die van de *regisseurs*. Daarom deed men voor een aantal series een beroep op buitenlanders en kwamen de meeste vroege regisseurs en producers uit het theater, wat deels verklaart waarom de series zo sterk aansloten bij de theatertraditie. Door het gebrek aan regisseurs en de geringe dramatische productie konden bepaalde regisseurs een duidelijk stempel drukken op het fictieaanbod. Vanuit hun persoonlijke voorkeuren beïnvloedden zij de selectie van bepaalde projecten en daardoor ook het tv-beeld van Vlaanderen. De volks-komische historische series uit de jaren zestig, zoals *WIJ*, *HEREN VAN ZICHEM*, waren bijvoorbeeld allemaal van de hand van Maurits Balfoort, die ook dienst deed als scenarist of co-scenarist. Hetzelfde geldt voor Jan Matteredne, een acteur die via historische reconstructies bij de Dienst Drama terecht kwam, waar hij zowel gerechtsseries maakte als eigentijdse populaire producties zoals *DE COLLEGA’S* en *HET PLEINTJE*. Hij schreef de scenario’s die hij zelf regisseerde, wat hij een voordeel noemt: ‘Ik kende die personages: ik wist wie ze waren, wat ze konden, wat ze hadden gedaan en niet.’⁵⁴ Puttemans noemt deze combinatie echter ongezonder:

‘In vele gevallen worden de zwakke punten nog uitvergroot, de fouten aangedikt, omdat men niet gecorrigeerd wordt.’⁵⁵

Het gezag van de kerk: pastoor Munte (Luc Phillips) in WIJ, HEREN VAN ZICHEM. Jenny van Santvoort (Clementine), Claudia Colberson (Emma), Martha Dewachter (Rozelien). Bron: foto (persdienst) VRT



Een andere categorie waar de schaarste zich liet voelen is die van de *acteurs*. In de beginjaren werkte men met theateracteurs die nog moesten leren acteren voor het kleine scherm, zodat de acteerpresetaties lange tijd theatraal bleven. Bovendien waren de acteurs beperkt beschikbaar, omdat ze meestal aan vaste toneelgezelschappen verbonden waren. Van Herreweghen wijst erop dat het uitzicht van het fictieaanbod sterk afhankelijk was van dergelijke praktische overwegingen, zoals het kunnen inhuren van acteurs op hun rustdag.⁵⁶ SCHIPPER NAAST MATHILDE werd bijvoorbeeld uitgezonden op vrijdag en met een hoofdzakelijk oude cast, omdat op die dag de oudere acteurs van de kvs (Koninklijke Vlaamse Schouwburg) zich konden vrijmaken.⁵⁷ De voorstelling van het gemoedelijke Vlaamse dorpsleven in deze serie is dus deels bepaald door louter praktische overwegingen. De beperkte beschikbaarheid van acteurs maakte het *casten* voor tv-fictie bijzonder moeilijk: ‘Het spelersmateriaal is in het Vlaamse land erg beperkt. Zo komt voor de tv de vraag “wie is vrij” meestal vóór de vraag “wie is voor die bepaalde rol het meest geschikt”’.⁵⁸ Dit tekort werd na verloop van tijd minder nijpend, door de uitbreiding van de groep acteurs in vaste dienst, het ‘dramatisch gezelschap’ van de BRT. Dit had dan weer als nadeel dat steeds dezelfde gezichten opdoken.

Wellicht het belangrijkste personeelstekort gold op het vlak van de *scenaristen*. Er waren nauwelijks professionele Vlaamse scenaristen, de meesten schreven tv-scenario’s als hobby of bijverdienste. Het vinden van geschikte scenaristen was zeker in de beginjaren een proces van *trial and error*. Voor SCHIPPER NAAST MATHILDE deed men bijvoorbeeld een beroep op verschillende schrijvers, om op die manier geschikte scenaristen te ontdekken.⁵⁹ Daardoor was de kwaliteit van de scenario’s wisselvallig en waren die, gezien het gebrek aan ervaring van de scenaristen, vaak weinig aangepast aan het specifieke karakter van het medium televisie. Het tekort aan televisiescenaristen bleef tot eind jaren tachtig bijzonder nijpend. Voor de meesten was het schrijven voor tv geen beroepsbezigheid, omdat dit door de kleine vraag geen bestaanszekerheid bood. Vaak waren de scenaristen romanschrijvers of journalisten, soms hadden zij nog een ander beroep of waren ze gepensioneerd. Een bijkomend probleem was dat de scenaristen het vak al doende moesten leren.

Het gebrek aan scenaristen leidde tot een gebrek aan originele scenario’s, terwijl men toch vooral ‘eigen’ materiaal wilde uitzenden. Dit tekort bleek al in de beginjaren:

‘Het aantal oorspronkelijke Vlaamse televisiestukken dat ons wordt toegezonden blijft nog steeds gering, alhoewel aan Vlaams werk, zelfs ondanks zekere tekortkomingen, een kans geboden wordt’.⁶⁰

Door de schaarste aan materiaal kon men niet al te streng selecteren, wat toch nodig is voor een goed eindproduct. Het tekort aan originele scenario’s bleef tot in de jaren tachtig bestaan, een leemte die Puttemans wilde opvullen:

‘Het is beslist gemakkelijker en modieuzer de internationale drama-literatuur aan te boren en te vertalen (...). Maar op lange termijn kan dit niet strafeloos gebeuren en zal *onze eigenheid* eraan ten onder gaan. Zeker binnen de omroep die-naar-binnen-en-naar-buiten gekneld zit tussen dreigende kabels. Maar onze doelstelling *vergt ontzettend veel energie en investering van tijd en mensen. De Vlaamse dramaturgie is niet zo bijster rijk en welarend*’.⁶¹

De verschillende elementen uit onze uiteenzetting liggen in dit citaat vervat: ondanks de financiële en vooral creatieve armoede vond men het nodig de Vlaamse dramaturgie te stimuleren, omdat men die belangrijk vond voor de Vlaamse eigenheid.

Mede omwille van de schaarste aan oorspronkelijk materiaal greep men vaak terug naar de Vlaamse literatuur. Niet elke auteur leent zich echter even goed tot adaptatie en volgens de meeste geïnterviewden bepaalde ook deze beperking in belangrijke mate de omvang van het fictieaanbod. Dat er vooral plattelandsdrama gemaakt werd komt volgens hen voort uit de kwaliteit van de literatuur over dat onderwerp. Vooral Ernest Claes leent zich volgens Van Herreweghen tot verfilming, omdat hij licht vertekende personages heeft, milde karikaturen binnen een realistische stijl.⁶² Puttemans deelt die mening:

‘Claes en Buysse waren scenaristen *avant la lettre*. Wat die gasten schreven, dat was bijna visueel en chronologisch mooi opgebouwd. Niet dat er geen werk aan was, maar die mannen brachten een verhaal. Wij wilden echt de grote verhalen van ons eigen volk, en bij Claes, Streuvels, Walschap en Buysse vind je dat terug.’⁶³

Uit dit commentaar blijkt dat het teruggrijpen op bepaalde auteurs niet alleen te maken had met de verfilmbaarheid van hun werk, maar ook met het streven van de omroepmedewerkers om ‘de grote verhalen van ons eigen volk’ te verfilmen.

Volgens de meeste betrokkenen kwam ook het veelvuldige gebruik van historische achtergronden voort uit de – deels noodgedwongen – adaptatie van literair werk. Ze beklemtonen dat het niet in hun bedoeling lag steeds terug te keren naar een zelfde milieu en tijd, maar dat ze vooral goede verhalen wilden vertellen. Puttemans wijt de schaarste aan eigentijdse adaptaties bijvoorbeeld aan het feit dat de ‘vertelling’ in de moderne literatuur taboe is en verdrongen werd door moeilijk verfilmbare ‘structurele experimenten en psychologisch-analytische Spielereien’.⁶⁴ Volgens hem bieden de ‘klassiekers’ daarentegen verhalen van alle tijden. Ook dramaturge Marga Neiryndck stelt dat het teruggrijpen naar historisch, literair materiaal vooral uit noodzaak gebeurde, maar volgens haar tonen de historische series ook het echte Vlaanderen: ‘Dat waren wij eigenlijk. Dat was de ziel van ons volk.’⁶⁵ Naast het tekort aan hedendaagse verhalen blijken opnieuw de overtuigingen van de omroepmedewerkers doorslaggevend te zijn voor de onderwerpskeuze, en zo voor het televisiebeeld van Vlaanderen.

Besluit

In de periode dat de BRT een monopoliepositie had, werd de keuze voor bepaalde dramaprojecten grotendeels bepaald door het geldende Vlaamsgezinde beleid binnen de omroep, in combinatie met de persoonlijke voorkeuren van de hoofden Drama. Hoewel dat niet expliciet tot hun wettelijke opdracht behoorde, wilden de omroepmensen bewust meewerken aan de Vlaamse culturele emancipatie, wat leidde tot een beleid dat de voorkeur gaf aan ‘eigen’, typisch Vlaamse verhalen. De drama-output was echter geen rechtstreekse reflectie van dit beleid, maar werd ook deels bepaald door andere factoren, in het bijzonder allerehande beperkingen. Zo werd de keuze voor bepaalde genres en thema’s deels bepaald door de beperkte middelen. Op creatief vlak speelde het gebrek aan scenaristen mee in de keuze voor literaire adaptaties en bepaalde de ‘adapteebaarheid’ van auteurs mede het beeld van Vlaanderen in fictieseries. Naast verheven beleidsdoelstellingen blijken dus vrij banale pragmatische redenen van doorslaggevend belang voor het uiteindelijke drama-aanbod. Scenarist Paul Koeck gaat verder en stelt dat het overwicht aan historische producties hoofdzakelijk organisch en improviserend gegroeid is uit een aantal successeries:

‘Ik ervaar er weinig logica in. Tenzij je bij de beleidsmensen terecht komt, die zullen zeggen: dat is onze politiek, onze strategie. Maar in de praktijk is dat improvisatie.’⁶⁶

Het belang van een bewust, doelgericht beleid mag dus zeker niet overdreven worden. Bovendien speelden ook de publieksreacties een rol: terwijl al te groot publiekssucces ‘verdacht’ was, werden ook series die niet aansloegen snel van het scherm gehaald. Het overwicht van folkloristische series kan in dit licht geïnterpreteerd worden als een compromis tussen de voorkeur van de omroepers voor hoge cultuur en de voorkeur van de kijkers voor populaire cultuur. Het uiteindelijke drama-aanbod blijkt zo het product van een complex samenspel van factoren, waarbij het Vlaamsgezinde beleid echter doorslaggevend was.

Noten

1. Zie A. Dhoest, *De verbeelde gemeenschap: Vlaamse tv-fictie en de constructie van een nationale identiteit*, Doctoraal Proefschrift Departement Communicatiewetenschap, Leuven 2002; A. Dhoest, ‘Peasants in clogs: Imagining Flanders in television fiction’, *Studies in Popular Culture*, 23 (3), 2001, p. 11-24; A. Dhoest, ‘National identity as normality: Representation and typing in Flemish television fiction’, *InterSections: The Journal of Global Communications and Culture*, 1 (2), 2001, p. 15-26.

2. Zie H. Van den Bulck, *De rol van de publieke omroep in het project van de moderniteit: Een analyse van de bijdrage van de Vlaamse publieke televisie tot de creatie van een nationale cultuur en identiteit (1953-1973)*, Doctoraal Proefschrift Faculteit Sociale Wetenschappen, Leuven 2000, p. 119.

3. Dhoest, *De verbeelde gemeenschap*.

4. Voor een theoretische achtergrond bij deze visie op nationale identiteiten, zie S. Hall, 'The question of cultural identity', in: S. Hall, D. Held & T. McGrew (eds), *Modernity and its futures*, Cambridge 1992, p. 273-325.
5. J. Anthierens, *Tien jaar Vlaamse televisie: Een overzicht*, Hasselt 1964, p. 38.
6. Zie ook Van den Bulck, *De rol van de publieke omroep*.
7. N. Bal, *De mens is wat hij doet: BRT-memoires*, Leuven 1985, p. 282.
8. Idem, p. 224.
9. H. Santy, '25 jaar Vlaamse televisie: Enkele gegevens voor een evaluatie van de ontwikkeling', in: *25 jaar televisie in Vlaanderen: Aanpassing of transformatie van een cultuur? Referaten achtste Vlaams Congres voor Communicatiewetenschap*, Leuven 1978, pp. 181-193, aldaar p. 189.
10. Jaarverslag NIR, 1953, p. II.
11. Jaarverslag BRT, 1960, p. 40.
12. Jaarverslag BRT, 1964, p. v.
13. Het is niet mogelijk het complexe proces van Vlaamse natievorming in dit bestek accuraat te beschrijven. Voor een goed overzicht, zie L. Gevers, A. Willemsen & E. Witte, 'Geschiedenis van de Vlaamse Beweging', in: *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt 1998, p. 35-86; en K. Deprez & L. Vos (red.), *Nationalisme in België: Identiteiten in beweging 1780-2000*, Antwerpen 1999.
14. Jaarverslag NIR, 1953, p. 15.
15. G. De Meyer, *Populaire cultuur*, Leuven, 1995, p. 49-50.
16. Jaarverslag NIR, 1953, p. 19.
17. Directeur Televisie B. Leysen in R. Grossey, *Goedenavond, beste kijkers: De televisie in zwart-wit, van 31 oktober 1953 tot 31 december 1970*, Antwerpen 1993, p. 169 (eigen cursivering).
18. Jaarverslag BRT, 1964, p. 49.
19. Directeur-generaal P. Vandenbussche in Jaarverslag BRT, 1970, p. IV (eigen cursivering).
20. Jaarverslag BRT, 1980, p. VI.
21. Jaarverslag BRT, 1975.
22. H. Van Herreweghen, interview, Sint-Jans-Molenbeek 2000.
23. Jaarverslag BRT, 1968, p. IV; Jaarverslag BRT, 1970, p. II.
24. P. Simons, interview, Leuven 2000.
25. Jaaroverzicht BRT, 1981, p. 142.
26. Jaaroverzicht BRT, 1987, p. 4, 18.
27. Jaaroverzicht BRT, 1984, p. 162.
28. Jaaroverzicht BRT, 1981, p. 143.
29. F. Puttemans, 'Fictie in de openbare omroep', toespraak op 31 januari 1989.
30. F. Puttemans, interview, Grimbergen 2000.
31. M. Neiryck, interview, Brussel 2000.
32. Jaarverslag BRT, 1976, p. 74 (eigen cursivering).
33. P. Koeck, interview, Buggenhout 2000.
34. Van Herreweghen, interview.
35. Nota B. Leysen, 1 juni 1955.
36. R. Grossey, *Groot lexicon van tv-series uit de fabuleuze jaren '50-'60*, Antwerpen 1995, p. 198.
37. Nota N. Bal, s.d.
38. Brief J. Matteredne, s.d.
39. J. Matteredne, interview, Leuven 2000.
40. Simons, interview.
41. Jaarverslag NIR, 1953, p. 10.
42. Jaarverslag BRT, 1976, p. 73.
43. J. Van Gorp & D. Billiet, 'Televisieschrijvers in Vlaanderen? Nooit van gehoord', *Vlaanderen*, 26 (51), 1977, p. 131-139, aldaar p. 138.
44. *Het Belang van Limburg*, 21 april 1982.
45. Jaarverslag BRT, 1986, p. I.
46. Jaarverslag BRT, 1987, p. I.
47. Jaarverslag BRT, 1964, p. 50.

48. T. Van Marcke & J. De Poortere, 'Waarom schrijft iemand voor t.v.?', *Vlaanderen*, 26 (51), 1977, p. 142-146, aldaar p. 144.
49. V. Rouffaer, interview, Schaarbeek 2000.
50. Puttemans, interview.
51. Idem.
52. Idem.
53. *25 jaar televisie in Vlaanderen*, p. 23.
54. Matteredne, interview.
55. Puttemans, interview.
56. Van Herreweghen, interview.
57. Grossey, *Groot lexicon van de tv-series uit de fabuleuze jaren '50-'60*, p. 166.
58. Jaarverslag BRT, 1960, p. 43.
59. Dienstnota B. Leysen, 1 juni 1955.
60. Jaarverslag BRT, 1958, p. 46.
61. Jaaroverzicht BRT, 1984, p. 162 (eigen cursivering).
62. Van Herreweghen, interview.
63. Puttemans, interview.
64. Jaaroverzicht BRT, 1982, p. 143.
65. Neiryck, interview.
66. Koeck, interview.